

*José Amicola*

## "EL ÁRIDO CAMELLO DEL LUNARIO"

Universidad Nacional de La Plata

SUSANA ROMANO-SUED (comp.)

*Borgesiana.*

Córdoba (A.): Topografía, 1999

I. «Me interesa volver a dotar al discurso crítico de algo que vaya más allá del esfuerzo contemplativo o aun de algo que sea un método de lectura de apreciación técnica con textos como objetos de lo indecible». Con estas palabras concluye Edward Said el capítulo dedicado a la crisis de la crítica contemporánea en su importante ensayo de 1983 titulado *The World, the Text and the Critic* [1983: 224]<sup>1</sup>. En ese capítulo, capital para entender mucho de lo que viene sucediendo en la crítica actual, el investigador árabestadounidense parte del análisis de la duda instaurada en el presunto objetivismo de la interpretación de textos a partir de los trabajos tanto de Marx como de Nietzsche y Freud. Ahora bien, según Said sólo ha habido dos respuestas que hicieron justicia a estos reparos del siglo XIX frente a la cultura occidental; y ambas vinieron del ámbito francés en la obra de dos pensadores que se caracterizaron por ser algo más que críticos literarios. Said piensa aquí en Foucault y Derrida. En efecto, tanto Foucault como Derrida transformaron los problemas textuales de las ciencias humanas en procesos de conocimiento textual [Ibid.: 183], buscando en las capas invisibles del texto una "textualidad", que en el caso de Derrida pudo presentarse en el texto del crítico a modo de un "plie-

gue" desperejo e indecible. También para Foucault se trató de entronizar una "doble escritura" del texto, aunque este autor no utilice la figura derrideana. Los dos críticos nacen, efectivamente, de una determinada encrucijada en la cultura occidental que, por un lado, los acerca entre sí, ya que ambos luchan por la desrutinización de la práctica crítica y, al proveer un tipo de conocimiento específico, suministran la oportunidad de seguir pensando sobre los textos, a la par que fomentan que se evite caer en las operaciones autoafirmativas de la cultura. Si Derrida produce un tipo de reflexión que, introduciéndose en el texto, le da absoluta prioridad al lector, Foucault, por su parte, va a llevar a cabo una entrada en el texto seguida de una salida de él, en una labor no tanto parangonable con la "teología negativa" de Derrida, sino con un procedimiento que él mismo ha llamado una "arqueología". En esta tarea de arqueólogo, Foucault otorga la primacía a la fuerza colectiva, dejando en los intersticios de lo que estudia la categoría de intención del sujeto individual, es decir ignorando, según Said, la relación dialéctica entre intención voluntaria y un movimiento determinado. Ahora bien, la noción de texto como una superficie saturada de intencionalidad había sido acotada por el estructuralismo checo en los escritos de Mukarovsky [Galán, 1985: 180], que, sin embargo, el postestructuralismo francés parece ignorar. Derrida, entretanto, hablará de una diseminación en la lectura de los textos por la cual señalará el poder de la textualidad para expandirse por sobre horizontes semánticos, pero *no en virtud del poder polisémico del texto* —como se lo entiende generalmente entre nosotros—, sino por la posibilidad que brinda el texto de una infinita generalidad y multiplicidad, que es algo diferente. Si es cierto que estos críticos franceses nos han enseñado a evitar la lectura simplista de un mensaje, al mismo tiempo, si se tachara de reduccionista una lectura determinada, estigma que aparece especialmente en sus discípulos para castigar la falta de indecibilidad en otros críticos no derrideanos, los trabajos basados únicamente en la postura de la polisemia a toda costa parecerían incapaces de aprehender la densidad material y el poder de determinadas ideas en un momento histórico, porque esas ideas ni siquiera podrían ser nombradas [Said, 1983: 212]. Así, decidirse absolutamente por lo indecible de un texto llevaría a descartar, según Said, el poder efectivo de la afirmación textual. En este sen-

tido, pensando en el sistema que teje Foucault en torno a la idea de Poder, Said [Ibid.: 221] afirma: «El poder no puede ser comparado ni a una telaraña sin la araña ni a un diagrama discursivo en un funcionamiento perfecto»<sup>2</sup>. Las críticas de Said dirigidas a Foucault se centran, entonces, en la toma de distancia por parte de éste del marxismo del que originariamente habría partido. La postura de Said, quien reconoce, con todo, el impulso dado a los estudios críticos por el desmontaje llevado a cabo por Derrida y Foucault, radica, pues, en su deseo de volver a pensar los textos no ignorando las enseñanzas de autores como Lukács o Sartre, que habían servido de mentores a generaciones previas en décadas anteriores gracias a su capacidad de reflexión dialéctica.

II. En 1960 Borges publicó un libro misceláneo de gran sutileza que con su medida característica tituló *El hacedor* para reflejarse autobiográficamente en él en una medida mayor que en otros libros suyos anteriores, según declara el propio "Epílogo", donde aparece la imagen de una escritura que dibuja el rostro del poeta. "El hacedor" es aquí el "poietés", pero también el demiurgo del mundo del poema. También en él se desnudan, en una pasión por la exhibición de los procedimientos, algunos rasgos como los que llevaron a Sylvia Molloy [1979: 187] a declarar que la obra de Borges procede por fintas sucesivas. *El hacedor*, por lo tanto, no sólo es importante en la producción de su autor por esos rasgos, sino también por el lugar que ocupa en la madurez expresiva del discurso borgeano y por el momento de su aparición. Cortázar venía luchando con la sombra del antiperonismo en "Casa tomada", "Las puertas del cielo" y *El examen*<sup>3</sup>, mientras Puig, según sabemos ahora, intentaba comprender ya a fines de la década del 50 ese mismo fenómeno social escribiendo un guión (ahora publicado) que lo lanzaba a una observación del entorno argentino. Una crítica derrideana de cualquiera de los textos de hacia 1960 seguirá apostando a la indecibilidad de esas lecturas, dando por sentada la necesidad de trabajar en una intramuralidad que propicie la visión de único de ese discurso literario. Mi postura, sin embargo, será aquí la de remar contra esa corriente para seguir insistiendo en la historicidad insoslayable que está determinada tanto en el discurso literario como en la del

crítico. En el caso de los estudios acerca de Borges puede verse, según creo, una vuelta de página en la publicación de la traducción de un ensayo de Daniel Balderston [1996] sobre el anclaje histórico en la obra de Borges, que apuesta contra el modelo de-rideano difundido desde la Universidad de Yale y que ya empieza a mostrar sus contralibros, como el de John Ellis [1989] o la contribución del propio Said.

III. Para esta exposición me ceñiré, entonces, al tema de la angustia de las influencias en el propio Borges según se percibe en la obra mencionada de 1960, marcada, entre otras cosas, por el fantasma no sólo de Lugones, sino también del peronismo. Ahora bien, la riqueza de la obra de Borges tuvo la capacidad de engendrar hondas reflexiones teóricas de las cuales no fue la menos interesante la de Harold Bloom [1991 (1973)]. Pero es ya un lugar común que fueron los franceses, con todo, quienes catapultaron a la fama a Borges, gracias a la particular lectura en que engarzaron los pensamientos borgeanos. Foucault, Derrida, Deleuze, pero también luego los críticos no franceses como Eco, Jameson, Hutcheon y Said, y con ellos muchísimos otros, mencionan a Borges casi siempre de la mano de los autores más representativos del siglo XX europeo. Para Beatriz Sarlo, sin embargo, las citas tomadas de Borges en la obra crítica extranjera despojan sus textos de la intertextualidad no europea en la que se hallan gravitando. Así, esos críticos no argentinos no saben cómo ubicar, por ejemplo, una biografía (presunta) del autor menor Evaristo Carriego: mucho de este desconcierto se debe seguramente a la descontextualización de que es objeto la obra de Borges en el exterior y también en la Argentina. En efecto, cuando empuñó la tarea de escribir sobre Evaristo Carriego se estaba esperando de él que se ocupara del poeta mayor, es decir de Lugones [Burgin, 1970: 31]. En este sentido, ese ensayo borgeano es ya una rebelión contra las expectativas. Ahora bien, si Lugones había querido expropiar el *Martín Fierro* para la gran burguesía en sus conferencias del Teatro Odeón, Borges va a proceder —como indica Beatriz Sarlo— obstinadamente para desviar esa adscripción desde el género ensayístico y el ficcional, propiciando una lectura desherozante del texto canónico. Ahora bien, ¿por qué un ensayo crítico reciente, el de Daniel Bal-

derston, embarcado en poner en contexto los textos borgeanos, dando una vuelta de página a la presunta falta de asidero con la historia del discurso de Borges no menciona a Lugones al hacer la genealogía del simbolista Pierre Menard? Balderston va tan lejos como para situar ese cuento dentro del contexto político del momento partiendo del Discurso de las Armas y las Letras que, encontrado en el capítulo XXXVIII de *El Quijote*, debería leerse ahora bajo otra luz. Las trampas de la crítica lo llevan a Balderston a pasar en silencio todo el medio literario argentino y a callar justamente el discurso “La hora de la espada” de Lugones (de 1924) sin ver cuánto del poeta cordobés que dominó la literatura argentina durante cuarenta años [Jirlik, 1960: 7] y de su bibliografía dispar se hallan en la figura irónica de Pierre Menard. Cuando Borges escribe su cuento, considerado por él mismo su obra de comienzo como narrador de ficción (en 1939), había pasado un año del suicidio del primer gran mentor del siglo XX en la literatura argentina. Y de allí la frase del cuento: «Díjase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infustos y ya el Error trata de empañar su Memoria... Decididamente, una breve rectificación es inevitable.» [Borges, 1974: 444]. En rigor, Borges va a disputar ese sitio con ese gesto de los comienzos por un período que promete ser todavía más largo. Balderston, quien con razón dedica sus mejores esfuerzos a ese cuento, no extrae todas las consecuencias de su proyecto —abrumado por su propia erudición dirigida a Europa—, la omnipresencia de la figura de Lugones en la obra de Borges<sup>4</sup>. El vate máximo del modernismo argentino cuenta efectivamente en su haber el eclecticismo de títulos que Borges le endilga a su personaje: así figuran el amor decadentista por la mitología griega, como, por supuesto, los sonetos, además de áreas tan distantes para el ensayo como lo revelan los libros titulados *Ensayos de psicología matemática*, *Elogio de Ameghino* y *El tamaño del espacio* (que parece servir para el calco paródico de *El tamaño de mi esperanza*)<sup>5</sup>. Pierre Menard, por su parte, habría publicado obras como “Les problèmes d'un problème”, una monografía sobre la *Característica universalis* de Leibniz, y, naturalmente, también sonetos. En otros momentos el personaje borgeano parece un conglomerado de glorias argentinas que alude no sólo a la figura de Lugones (1874-1938), sino también —como sostiene Ricardo Piglia— a Paul Groussac (1848-1929) y a Enrique Larreta (1875-1961)

—que en el texto aparece socarronamente llamado «el doctor Rodríguez Larreta»—, por su intento de hacer lo que los franceses hicieron con la cultura española a partir de Merimée: una «espagnolade». En rigor, Larreta había publicado versos en francés en 1918 bajo el título de *La lampe d'argil*, mientras al mismo tiempo se había propuesto conjugar su pasión por la cultura francesa con aquella por la tradición castiza. Entendido en tal contexto, el cuento de Borges, además de usar como máscara la adhesión al simbolismo de Pierre Menard para aludir al modernismo hispanoamericano, pone en escena —en primera instancia— el gusto del decadentismo tanto francés como hispanoamericano por el *pastiche*, instaurando la parodización del procedimiento mediante una estilización de todo el proceso que llevaba a los *décadents* a ese artificio, además de tocar *avant la lettre* casi todos los problemas de la teoría literaria actual [De Diego, 1991 y 1996]. Así, en “Pierre Menard, autor del Quijote” se exhibe el mencionado procedimiento del *pastiche* donde se pretende —sin éxito— ocultar la doble exposición del relato, como en cierto sentido sucede en *La gloria de Don Ramiro*. Para completar el cuadro finisecular en forma de espejo que representa Pierre Menard, Larreta muestra en su haber una obra titulada helenísticamente *Artemis* aparecida en 1896 [Orgambide-Yahni, 1970: 370]. Sin embargo, es la ironía de una alusión a alguien con más fuerza en el campo lo que lleva al narrador que cuenta la historia de Pierre Menard a situar a ese autor marcadamente en el territorio marginal francés de Nîmes, como si se tratara de la Villa de María del Río Seco. La instauración de la parodia del procedimiento del *pastiche* lleva al texto, sin embargo, extraordinariamente más lejos. Allí se escenifican, entonces, no sólo las fuerzas de un campo literario contradictorio con baronesas y condesas (donde alguien podría percibir una alusión a Victoria Ocampo), sino —lo que es más importante— a la mostración de las categorías de textos “visibles” e “invisibles” de un autor, por donde se toca la idea de producto y de productividad [De Diego, 1991: 11 y 1996: 33]. Si pensamos en que el cuento alude y elude a Lugones, no sería difícil relacionar los textos “invisibles” del Maestro con aquellos suyos propagadores de la ideología autoritaria y fascista, como su proclama para el golpe de Estado del general Uriburu, o sus discursos de Perú. Borges, sin embargo, no se permitiría atacar a Lugones por sus posturas políticas (dada la convicción liberal a la que Borges

adscribe en este momento, que separaba la práctica artística del resto de las esferas de la vida humana), pero es un hecho a mi juicio concluyente, con todo, que en la doble lectura de *El Quijote* el narrador enigmático de la historia subraya en Pierre Menard la meta de: «Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918 [...]» [Borges, 1974: 447], cuando al mismo tiempo ha declarado que los enemigos de su personaje son seguramente calvinistas o masones o circuncisos. Si estas caracterizaciones podían referirse muy bien a un Larreta tomado en broma, no es menos cierto que cambiando algunos términos quedaría decantado el mismo fanatismo del famoso Maestro que se manifestó en toda su vida y que, desdichadamente, vio su hipervalidación en la biografía de Leopoldo Lugones-hijo, terrorífico funcionario policial del intento fascista del año 30. El propio texto del cuento puede leerse también de un modo diferente teniendo en cuenta diferentes capas de significación y alusiones.

IV. En 1960 esta puesta en doble escritura de la angustia por el peso del Maestro se ha diluido ante otras acuciantes situaciones. El antiperonismo está finalmente libre de censura y Borges no deja de aprovechar este relajamiento que la sociedad le permite al liberalismo. Poco antes Borges había sido capaz de un ataque al peronismo, pero sólo en compañía de la veta tragicómica que le proveía el delfín Bioy Casares, cuando juntos escribían “La fiesta del monstruo”, cuento fechado en 1947 y trabajado sobre el esquema maniqueísta de “El matadero”. La estrategia aquí había sido dotar a las turbas de los “sin camisa” de un ferviente antisemitismo para que ese discurso fuera puesto por el lector en analogía con el nazismo. Ahora bien, la canalización del sentimiento por las humillaciones recibidas es demasiado tentadora para que Borges la desaproveche a pesar de una postura estética hasta entonces coherentemente liberal. La coartada que Borges aprovecha se halla, en mi opinión, inscripta en las reglas que sus propios textos se dan a sí mismos. Hay, según Borges, tres postulaciones clásicas de la realidad, pero él mismo habría elegido siempre la segunda, es decir: «imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos.» [Borges, 1974: 219]. El libro de

1960 está rodeado por el rico contexto de la revisión del fenómeno peronista; Borges lo sabe pero hablará en ese prólogo de otra cosa, dejando para el interior lo que quiere declarar y recortar de esa realidad. En la pieza a modo de dedicatoria se referirá, en cambio (¿en cambio?), al "árido camello del Lunario".

V. Desde temprano Borges se había sentido atraído por ese procedimiento literario denominado "hipálage" (él aparece casi con sorna como "mármol final" o "cipreses infaustos" en el narrador de "Pierre Menard") que implica el intercambio de elementos (del verbo griego *hupballago*). Este artificio es para Borges, entonces, el que muestra el más rico tipo de epiteo, como cuando cita el ejemplo de la "seca chicharra" de Longfellow, mientras critica los adjetivos rebuscados de las obras de Lugones en "La adjectivación", Borges, 1993 (1926): 561, a los que, según su propia afirmación, él mismo jamás habría de acceder. En 1960 retoma, entonces, su disquisición acerca del modo de adjectivar para—quizás—ponderar a su Maestro. Leídos en una secuencia, estos textos borgeanos (el de 1926 sobre la adjectivación y el de 1960, junto con "Pierre Menard", de 1939) son, sin embargo, descaradamente impertinentes. En el texto más nuevo proclama la idea de la sobreimpresión de la voz de Lugones sobre la suya, pero al hacerlo desbarata de un plumazo lo que está proclamando por medio del ejemplo. ¿Es "el árido camello" lugoniano una hipálage realmente tan lograda como las de Virgilio, Longfellow y Milton? Conociendo el horror ante el exceso de búsqueda del color local por parte de Borges, pareceña que más que una hipálage se da allí la más trivial de las "lugoneñas". Sin embargo, ese prólogo de *El hacedor* también habla de un sueño que remite no sólo a los de Colenidge, sino a la condición de los precursores, hacia donde Borges está arinconando inevitablemente nada menos que a Lugones. Si la imagen borgeana del precursor se construye sobre la entidad del tiempo, es a través de la detención del tiempo—otro *leitmotiv* suyo—el modo con el que Borges pone en escena una escena imposible, contando una minúscula parte de una realidad de la que el poeta sabe infinitamente más.

VI. Los tres cuentos declaradamente antiperonistas de la colección de 1960 se titulan: "El simulacro", "Martín Fierro" y "Ragnarök". El último oculta bajo un nombre exótico el mismo miedo ante el avance del mestizaje que ya había escenificado Cortázar poco antes en "Las puertas del cielo". Con el mismo vocabulario, el narrador borgeano describe a esos nuevos "monstruos" así: «Frentes muy bajas, dentaduras amarillas, bigotes ralos de mulato o de chino y bellos bestiales publicaban la degeneración de la estirpe olímpica [...] si nos dejáramos ganar por el miedo o la lástima, acabarían por destruirnos.» [Borges, 1974: 805-6]. El cuento titulado "Martín Fierro" procura, en diálogo implícito con el Lugones de *El payador*, arrebatar el texto canónico de la vitrina helénica (como lo habían hecho ya las vanguardias) para declarar parte clave de un discurso antididictatorial argentino. "El simulacro", colocado entre los primeros relatos de la colección, establece, en una proliferación de nombres propios, lo que se veda en los otros textos. Esa proliferación va de la mano con la proliferación de un mito que no se comparte: el peronismo. Pero lo que en él interesa es su incomprensible difusión entre los ahora creyentes de esa nueva secta. La paradoja de este ritual peronista estará en que sus mecanismos serán vivendados como una fiesta que se verá homologada a las que nos ha acostumbrado el imaginario fascista, normalmente ausente de las teogonías borgeanas.

VII. Si quisiéramos unir en un grado cero el hilo sutil que esconden las ideas borgeanas, podríamos entonces relacionar los textos *invisibles* de ese famoso Pierre Menard con la escena *imposible* representada entre Lugones y el demiurgo Borges, pero también *lo ausente* en esa ausencia, la del texto abiertamente político y actual que *El hacedor* deja al descubierto y que Daniel Baldeón prefirió no leer en su *¿Fuera de contexto?... Lo invisible, lo imposible y lo ausente* son, quizás, la otra faz de una tela que determina lo demasiado marcado del *Lunario sentimental* con su "árido camello", así como es despreciado por demasiado marcado cualquier intento demasiado evidente de color local. En este sentido, toda la realidad que el poeta conoce no es la que deberá dar a conocer en sus textos. Por ello podemos compartir la afirmación de Sylvia Molloy que define lo borgeano como el arte de la inter-

polación. Es allí justamente, en los intersticios de la información sobre la realidad que brinda Borges, donde se cuela su propio estilo. El arte de una lectura crítica actual de su obra radicaría, entonces, en la búsqueda de una resemantización de ese arte del relleno de las grietas de la realidad [Said, 1983: 191], a contrapelo de la desemantización derrideana. Por ejemplo, analizando todo lo que Borges denigra cuando alaba una hipálage. En esa hipálage, al mismo tiempo, está su modo de estar en el mundo del texto borgeano, como bien diría Edward Said. Sin embargo, concediendo a Lugones una «coronación imposible» –frase con la que María Teresa Gramuglio [1994] ha resumido el recorrido del poeta cordobés– Borges da definitivamente la vuelta de página a la estética romántica tanto para el terreno de ficción como para la reflexión teórica. En este sentido, nuestro autor es un hombre perfectamente situado en su siglo: el siglo XX.

## NOTAS:

<sup>1</sup> «My interest is to reinvest critical discourse with something more than contemplative effort or an appreciative technical reading method of texts as undecidable objects».

<sup>2</sup> «Power can't be made analogous neither to a spider's web without the spider nor to a smoothly functioning flow diagram».

<sup>3</sup> Para una visión del recorrido político de Cortázar y de su antiperonismo, véase Amícola [1994].

<sup>4</sup> Balderston declara: «Su obra está íntimamente marcada por el conocimiento de la historia y política argentinas del siglo XX [...], por su vinculación con figuras tan apasionadas (y tan radicalmente diferentes entre sí) en sus posturas ideológicas como Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Victoria Ocampo, María Rosa Oliver y José Bianco» [1996: 31]. Sin embargo, este importante pasaje no pasa de ser una mención marginal.

<sup>5</sup> El deslumbramiento por la cultura griega que recuerda al Menard borgeano se observa en la cantidad de títulos de Lugones que aluden a ella, como: *Las limaduras de Hephaestos* (1910), *Las industrias de Atenas* (1919), *La torre de Casandra* (1919), *Estudios helénicos* (1924) y *Nuevos estudios helénicos* (1928); lista que se completa con los artículos menores: «El ejército de la *Iliada*» (1915), «La funesta Helena» (1922) y «Un paladín de la *Iliada*» (1923). Entre los libros de versos llaman la atención los títulos simbolistas (o modernistas): *Las montañas del oro* (1897), *Los crepúsculos del jardín* (1905), *Lunario sentimental* (1909) y *Odas seculares* (1910). Hay además en la bibliografía de Lugones todo el eclecticismo que se le adjudica a Menard, desde los temas de educación, de historia, de filosofía y de política, además de la crítica literaria.

## BIBLIOGRAFÍA:

- AA.VV. [1967] *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- AMÍCOLA, José [1994] "Cortázar: de Banfield a Managua". En *Actas, Primer Congreso de Estudios Latinoamericanos*. Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- BALDERSTON, Daniel [1996] *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Beatriz Viterbo, Rosario.
- BLOOM, Harold [1991] *La angustia de las influencias*. Monte Ávila, Caracas.
- BORGES, Jorge Luis [1974] *Obras Completas*. Emecé, Buenos Aires.  
[1991] *Obras Completas en colaboración*. Emecé, Buenos Aires.  
[1993] *El tamaño de mi esperanza*. Seix Barral, Buenos Aires.
- BURGIN, Richard [1970] *Conversations with Jorge Luis Borges*. Avon Books, New York.
- DE DIEGO, José Luis [1991] "De Barthes a Pierre Menard", en *Estudios/Investigaciones n.º 9*. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.  
[1996] "La teoría contemporánea a partir de Borges", en *Orbis Tertius n.º 1*. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- ELLIS, John M. [1989] *Against Deconstruction*. Princeton Univ. Press, Princeton.
- GALÁN, F. W. [1985] *Historic Structures. The Prague School Project, 1928-1946*. Univ. of Texas Press, Austin.
- GRAMUGLIO, María Teresa [1994] "La coronación imposible". En *Actas, Primer Congreso de Estudios Latinoamericanos*. Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- JITRIK, Noé [1960] *Leopoldo Lugones, mito nacional*. Palestra, Buenos Aires.
- LUGONES, Leopoldo [1930] *La patria fuerte*. Círculo Militar - Biblioteca del Oficial, Buenos Aires.
- MOLLOY, Sylvia [1979] *Las letras de Borges*. Sudamericana, Buenos Aires.

- ORGAMBIDE-YAHNI [1970] *Enciclopedia de la literatura argentina*. Sudamericana, Buenos Aires.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir [1987] *Borges. Una biografía literaria*. Fondo de Cultura Económica, México.
- SAID, Edward W. [1983] *The World, the Text and the Critic*. Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass.
- SARLO, Beatriz [1993] *Borges, un escritor en las orillas*. Ariel, Buenos Aires.