

Orbis Tertius, 2007, XII (13)

La sombra de los libros sobre la ciudad Espacialización del relato y confiabilidad del narrador en Borges

por *Annick Louis*
(*Université de Reims*)

RESUMEN

La espacialización del sujeto, uno de los procedimientos en que se sustenta la poesía de Borges de los veinte, es retomado en sus primeros relatos: el “yo” poético se transforma en un narrador-yo que se proyecta sobre la ciudad de Buenos Aires. La sucesión de imágenes estáticas de la poesía es reemplazada en el relato por un movimiento de exploración del espacio, que funda una tradición en la historia de la representación de la ciudad en la cultura argentina. Los narradores de estos cuentos de los años cuarenta a la vez ponen en escena una ficción de identidad con el autor y se presentan como poco confiables; los textos explicitan una serie de enfrentamientos entre narrador y lector, típicos del relato policial, mediante los cuales la literatura de Borges escenifica la función que atribuye a la ficción.

Palabras clave: Borges - sujeto poético - narrador no confiable - relato policial

ABSTRACT

The spacialisation of the poetic subject was one of the literary techniques used by Borges in the twenties and recycled in the forties in his narrative: the poetic subject turns into a first person narrator that projects itself over the city of Buenos Aires. The still images of his poetry are replaced in the short stories by an exploration movement of the urban space that founds a tradition in the history of representation of the city in Argentine culture. The narrators of the stories written during the forties show a tendency to identify themselves to the author and, at the same time, are presented as unreliable; the texts exemplify a series of violent interactions between narrator and reader that usually characterize detective novel, a genre that particularly interests Borges at the time.

Keywords: Borges - poetic subject - unreliable narrator - detective story

La literatura de Borges marcó un momento esencial de la transformación de la ciudad de Buenos Aires en espacio literario. Aunque no pueda hablarse de una continuidad, puesto que las etapas y desplazamientos genéricos borgeanos se producen mediante la reapropiación violenta y el reciclaje, Borges construye el Buenos Aires de sus relatos sobre fundamentos propuestos en su propia literatura. A partir de la postulación de un “yo poético” como instancia gramatical vacía de sentido, Borges había propuesto en su poesía de los años 1920 una espacialización del sujeto poético: el yo poético es la ciudad de Buenos Aires (y viceversa¹), una identidad que se construye mediante metáforas e imágenes visuales. La tensión creada por la inmovilidad de las imágenes y la impronta narrativa, que no hacen sino acentuarse entre *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Cuaderno San Martín* (1928), lleva a Borges a considerar sus intentos de poetización de la ciudad como un fracaso, a pesar del éxito de su poesía. En cuanto a sus ensayos, son el espacio en que evalúa la poetización de la ciudad intentada por otros escritores, y por él mismo.²

El éxito de su poesía de los veinte no concernía sino a un círculo restringido de intelectuales y escritores; pero aun entre éstos existía un punto de vista capaz de destruir el efecto estético de su poesía: la confrontación con las tradiciones literarias de otras ciudades, más vastas, más internacionales, más ancladas en el imaginario de los lectores —lo que equivale a decir a una mirada desde lo extranjero, adoptada por sus compatriotas. Ejemplo cercano a Borges (al menos a nivel editorial), Victoria Ocampo se refiere a Buenos Aires en los términos siguientes en su discurso ante el

¹ Ver Masiello 1986: 85–106 y Louis 2004: 45–57.

² Estudio la cuestión en *Borges. Œuvre et manoeuvres*, en particular en “La presencia de Buenos Aires en la poesía” (1926), p. 6.

Congreso del Pen Club en 1936.³ “He pasado la vida a la sombra de los libros (y no pueden ustedes imaginarse la atracción mágica que llegan a ejercer en esta ciudad mía de Buenos Aires, tan desprovista de magia)” (*XIV Congreso internacional de los PEN Clubs*, p. 40). Nada tan extranjero a Borges en los años treinta como esta oposición entre una ciudad desprovista de encanto y libros fascinantes, puesto que para él, ya en los años veinte, se impone la asociación entre libro y ciudad tanto en su poesía como en sus ensayos.⁴ Sin embargo, la ocasión de poner a prueba esta mirada de lo extranjero sobre su ciudad no ha faltado: según la leyenda, en los años 1930, Borges habría arrastrado a una serie de visitantes extranjeros (Drieu, Paul Morand, algunos invitados del Pen Club, etc.) a vertiginosos paseos por barrios dudosos de la ciudad; el ritmo alocado que les imponía le permitía divertirse a costas de esos colegas extranjeros. En algunas versiones, esto sólo se producía cuando se trataba de intelectuales europeos convencidos de la superioridad de su cultura y de sus ciudades.

A pesar de que la cronología textual y la tradición crítica nos inducen a pensar que la encrucijada central de la poetización de Buenos Aires se encuentra en su poesía de los veinte, el efecto de esos paseos en la literatura de Borges fue probablemente más determinante en su producción narrativa. El pasaje al relato se produce bajo el signo de la transformación de la ciudad como objeto de la mirada y como espacio vinculado al “yo poético” en espacio marcado por un enigma, y ello desde el primer relato que Borges sitúa en Buenos Aires, “Hombre de la esquina rosada”.⁵ La *mirada de lo extranjero* jugó un papel en este proceso: a una mirada que busca la comparación, Borges opone una que intenta *descifrar* la ciudad, o un enigma en ella; y es su geografía la que determina, en los relatos, la identidad de los personajes.

La ciudad es más que la gente

Primer relato explícitamente ubicado en Buenos Aires después de “Hombre de la esquina rosada” (donde sin embargo el nombre de la ciudad no aparece), “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” postula la existencia de un orden oculto del mundo, que introduce necesariamente una división entre dos grupos, “nosotros” y “ellos”. Una primera persona plural marca la constitución del “nosotros” al que pertenece el anónimo narrador (que varios indicios nos llevan a identificar al autor empírico), el de los descubridores de Tlön; “ellos” son los filósofos y literatos del mundo de Tlön. En otras palabras, unos “inventan”, otros “descubren”.⁶ Paradójicamente, esta escisión se sustenta en una definición poco precisa de los dos grupos, que equivale a un cuestionamiento tanto de la identidad de cada uno como de la escisión misma. Con Borges, nunca se sabe con precisión quiénes son “ellos” y quiénes somos “nosotros”.

Devenires del tratamiento borgeano de la ciudad, en el film *Invasión* (1969), realizado por Hugo Santiago, con guión de Borges y de Hugo Santiago (con argumento original de Borges, Bioy Casares y Hugo Santiago), reencontramos la división entre “ellos” y “nosotros” que articula “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Borges resumía la acción de *Invasión* del siguiente modo: “Invasión es la leyenda de una ciudad, imaginaria o real sitiada por fuertes enemigos y defendida por unos pocos hombres, que acaso no son héroes. Luchan hasta el fin, sin sospechar que su batalla es infinita.” En *Invasión*, el grupo que intenta resistir a los invasores (“nosotros”) está en verdad formado por dos grupos cuya identidad es determinada por la geografía de la ciudad, bautizada Aquilea: el grupo del Sur y el del Norte, ambos dirigidos por Don Porfirio Molina; el espectador sigue al grupo del Norte, y no conoce sino vagamente al del Sur.⁷ El grupo del Norte es más definido: sus miembros tienen casi todos alrededor de cuarenta años, tienen nombre o sobrenombre (Herrera, Irala, Lebendiger, Silva, El

³ El Congreso del Pen Club, que tuvo lugar en septiembre de 1936 en Buenos Aires, en el momento en que comienza la guerra civil española, puso en evidencia la distribución de las alianzas y las elecciones políticas de los intelectuales, argentinos y extranjeros. Carlos Ibarguren fue su presidente y Victoria Ocampo su vicepresidente. Estudio el evento en *Louis* 2007: 105-122.

⁴ Ver por ejemplo “El Ulises de Joyce” (1925), p. 3-6.

⁵ La excepción sería “Leyenda policial” (1927), p. 4, más emparentado a la poesía que al relato de Borges. Estudio esta cuestión en *Louis* 1997: 252-264.

⁶ Desarrollo la división entre “ellos” y “nosotros” en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y su relación con la postulación de un orden secreto del mundo en *Louis* 2007: 178-211.

⁷ Todo hace pensar que el grupo del Norte ignora la existencia del Sur; el espectador se entera, al final de la película, que al menos Irene conocía la existencia de los del Norte.

Cachorro), y mueren todos al final; su manera de vestirse, sus costumbres, reenvían al Buenos Aires de los cuarenta. El espectador conoce, en cambio, vagamente a los del Sur; sabe que sus miembros son jóvenes, pero la única cuyo nombre aparece es Irene, que es también la mujer de Herrera. Después de la destrucción del grupo del Norte, la escena final del film muestra al grupo Sur entrenándose en un cuartel general. La distancia generacional define el modo en que se combate: el grupo del Sur, que comienza a organizarse como un verdadero ejército al final, evoca los movimientos de *guerrilla* latinoamericanos de los años sesenta y setenta. Se ignora prácticamente todo de los invasores, “los otros” —que es también el título del segundo film de Hugo Santiago, con guión del mismo Santiago, Borges y Bioy Casares, realizado a partir de una idea original de Borges en 1974.

Otra derivación de la transformación poética propuesta por la estética borgeana, aunque menos directa, la historieta *El Eternauta* de Héctor Oesterheld, publicada en su primera versión en 1957, con dibujo de Solano López.⁸ El “nosotros” reenvía aquí a un pequeño grupo de resistentes, argentinos puesto que la batalla se desarrolla en Buenos Aires, progresivamente transformados en robots por los invasores, hasta que no queda más que el narrador (el Eternauta) y su familia (su mujer Elena y su hija Marta); “ellos”, son los invasores extraterrestres, que no vemos nunca y de los que poco sabemos, fuera del funcionamiento de la invasión: cada vez que los resistentes creen encontrarse por fin frente a los invasores, descubren que se trata de emisarios esclavizados, que provienen de planetas ya colonizados.

Tanto *El Eternauta* como *Invasión* pertenecen al período posterior al primer peronismo, y en los dos casos los invasores comparten ciertas especificidades genéricas (aunque Hugo Santiago declaró siempre no conocer la historieta). En estos relatos marcados por la literatura de Borges, la identidad de los invasores se construye alrededor de un vacío, pero su presencia no es por ello menos eficaz ni menos opresiva. ¿Qué defienden los resistentes? En principio, su propia existencia, la de sus amigos y familiares. Pero la verdadera encrucijada es la defensa de la ciudad de Buenos Aires. Último diálogo entre Herrera y Don Porfirio en *Invasión*:

Herrera: ¿A qué morir por gente que no quiere defenderse? Ya no cuente conmigo.

Don Porfirio: La ciudad es más que la gente. (Borges/Santiago 1969: 118)

Aquilea reaparece bajo forma de país en un film posterior de Santiago, cuyo guión co-escribió con Juan José Saer, *Las veredas de Saturno*.⁹ La idea de fundir la identidad argentina y la de la ciudad de Buenos Aires no es nueva; impregnó el imaginario de varias generaciones de intelectuales antes y después del golpe de estado de 1955, y se desarrolló durante los años sesenta y setenta. Dentro de esta perspectiva, la ciudad se vuelve un símbolo. Sin embargo, las películas de Hugo Santiago ponen en escena la ciudad según una concepción particular del símbolo, que recuerda explícitamente la concepción de Borges: “Todos propendemos a creer que la interpretación agota los símbolos. Nada más falso. [...] Los símbolos, además del valor representativo, tienen un valor intrínseco...” (1942: 1). Y Hugo Santiago: “... Aquilea es Buenos Aires (es Buenos Aires pero es Aquilea y es la Argentina pero es Aquilea)...” (Hugo Santiago en: Aguilar/Oubiña 1997: 126–130). En los relatos de Borges y los films de Santiago no se destruye la ciudad, pero los hombres se apasionan por ella; Buenos Aires no es nunca el decorado de un enfrentamiento sino la encrucijada esencial de la trama, porque, de acuerdo a una lógica muy borgeana, no hay enigma que no dependa de un espacio. Al final de *Invasión*, la ciudad perdura, así como el enigma de los invasores.

Tanto *Invasión* como *El Eternauta* tienen también en común el haber sido objeto de interpretaciones altamente politizadas durante la última dictadura argentina, cuyo discurso instauró una trágica escisión entre “nosotros” y “ellos”. La lectura de *El Eternauta* como alegoría del imperialismo americano que dominó la escena argentina determinó su recepción, excluyendo la historieta del circuito comercial durante las diferentes dictaduras y transformándola en una suerte de *best-seller* en los sucesivos retornos de la democracia (aunque no pueda ser considerada como la única causa por la cual Oesterheld fue secuestrado en 1977). En cuanto a *Invasión*, percibida en el momento

⁸ Héctor Germán Oesterheld, *El eternauta*, 1957; la segunda parte tiene también guión de Héctor G. Oesterheld y dibujos de Solano López, Primer Lanzamiento, revista *Skorpio*, ediciones Record, 1976. Existe una versión de la primera parte con dibujos de Alberto Breccia, editada por la revista *Gente* en 1969.

⁹ *Las veredas de Saturno*, realizado por Hugo Santiago, Huger Niogret Producteur (Francia), 1985.

de su estreno como una fábula fantástica, su recepción se politizó recién durante la última dictadura. Ante las preguntas (no del todo bien intencionadas podemos suponer) de algún periodista acerca de un film en que dos grupos se enfrentan sin intervención alguna de las fuerzas del orden, Borges habría contestado que Hugo Santiago le había infiltrado ideas. Hugo Santiago prefirió no responder a esas declaraciones, dictadas, según diferentes testimonios (el suyo, el de Bioy Casares) por el miedo. Sin embargo, ni estas razones ni un conocimiento del clima de terror de la época, cambian el hecho de que las declaraciones de Borges tuvieron el efecto de una acusación, e incluso de una denuncia, y pusieron, muy naturalmente, fin a la amistad que los unía.¹⁰

La idea de desenterrar un film viejo de siete años que no fue precisamente un éxito de gran público en Buenos Aires traduce una tendencia a imponer lecturas referenciales y politizadas en función de una política de estado precisa, sobre obras que, en un primer momento, no habían sido percibidas en esos términos. Tendencia que no debe impedir notar que esta lectura politizada percibió, en las ficciones de Borges, un aspecto a menudo ignorado, que puede ser descrito como un *face-à-face* de dos instancias, sin mediación: el narrador y sus amigos ante los inventores-administradores, primero de Tlön, luego de Orbis Tertius en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”; Don Porfirio y sus dos grupos frente a los invasores en *Invasión*, sin fuerzas del orden en el medio. Se trata, efectivamente, de mundos ficcionales de los que las instituciones suelen estar ausentes, en todo caso las instituciones que en los sistemas políticos republicanos (y sus derivaciones y perversiones) encarnan el poder y el estado.

Hombres de poca fe

La ausencia de representación del poder institucional es, tal vez, menos interesante de subrayar que el hecho que, en los relatos de Borges, las instituciones de poder estatal estarían destinadas al rol de *mediadores*, y que es precisamente contra este rol que se constituye su literatura. En la cultura argentina del período, la desaparición de fuerzas mediadoras equivale a la desaparición del orden; después de todo, es en esos términos que el período de la dictadura planteó el problema: en *Invasión*, sin la presencia de la policía y de las fuerzas armadas, no queda más que el caos. Es una de las razones por las cuales, cuando los relatos de *Ficciones* se organizan alrededor de un narrador que puede identificarse en mayor o menor grado a Borges, ponen en escena lo que la teoría anglosajona llama “narrador deshonesto” o “narrador indigno de confianza”.¹¹

No es seguro que éste sea el modo más pertinente de plantear la cuestión, que reenvía al terreno de las creencias, en todo caso en lo que respecta al relato de Borges de los años cuarenta, salvo si estas expresiones son usadas en su dimensión puramente descriptiva. La expresión “narrador confiable” (*reliable narrator*), que tiene menos que ver con el juicio moral, es más apropiada;¹² porque la idea de un narrador “deshonesto” presupone una historia literaria regida por un componente temporal y consecutivo, según el cual, hubo un comienzo en el cual la ficción respondió a un pacto entre narrador y lector, por el cual todo narrador se comprometía a no mentir ni ocultar informaciones a su lector, y a explicitar todo elemento pertinente para la historia. Habría también que suponer semejante pacto todavía en vigor entre nosotros, con lo cual nuestro destino de lectores se impregnaría de melancolía, privándonos, además, de relatos extraordinarios, como las novelas de Charlotte Brontë (en particular *Villette*, cuya narradora, Lucy Snowe, es una experta en el arte de la perversión del relato), los textos de Adalbert Stifter, los cuentos de Borges (la enumeración no tiene nada de exhaustiva).

¹⁰ Cuando al final de su vida, Borges trató de reestablecer la relación con Hugo Santiago, éste se negó, recordando así el gesto de Borges hacia militantes del primer peronismo como Arturo Jauretche (1901-1974). Unidos por una amistad y una complicidad política al final de los años 1920, Borges y Jauretche se enemistaron cuando este último ralió el peronismo en los años 1940, aunque Jauretche intentara infructuosamente una reconciliación. Para un análisis de la relación entre ambos, ver Louis 2007: 101-102, 131-132.

¹¹ El narrador no-confiable (*unreliable narrator*) es a menudo descrito en esos términos en la teoría anglosajona; sin embargo, no se trata de una categoría sino de la percepción que tienen de este efecto ciertos críticos. Ver, en particular, Wayne Booth 1983 y Dorrit Cohn 1999. Cabe, tal vez, recordar que a los veinte años Booth fue misionero de la iglesia mormona, y que sus trabajos siempre intentaron combinar la teoría literaria y la ética.

¹² Ver *Arts and Minds*, de Gregory Currie, para un análisis reciente y estimulante de la problemática (2004: 134-152).

No se trata de dudar de la posibilidad de que se establezcan pactos de lectura entre narrador y lector, sino de cuestionar una perspectiva cuyo efecto principal es confortarnos en nuestras convicciones de críticos. Al establecer una relación de causa y efecto entre los pactos de lectura y su ruptura, se desconoce la simultaneidad con que se producen habitualmente esos fenómenos; es confundir causalidad y temporalidad; y reforzar lo que Michel de Certeau llamaba “le grand partage entre lire et écrire” —sobre el cual se basa nuestra cultura y toda una zona de la crítica literaria (1990: 243). Las expectativas del lector vienen de prácticas medidas por instituciones —la escuela, la televisión, los diarios, la universidad, las encuestas, el entorno social y familiar, etc.—, y no tienen nada de natural, ni son evolutivas (en el sentido positivista). La dificultad de encontrar términos puramente descriptivos cuando se trata de reflexionar sobre esos narradores que omiten explicitar lo esencial, ocultan informaciones, declaran una cosa y describen acciones totalmente contrarias a lo afirmado es evidente. Hay narradores que parecen “límpidos”, pero ¿qué hacer con los que no lo son? La pregunta es irrelevante porque estos narradores cultivan el arte de librar al lector a la inquietud; el objetivo no es empujarnos hacia la confianza o la desconfianza hacia el relato sino dejarnos en la incertidumbre sin nunca legitimar nuestras conclusiones. Así lo muestra el hecho de que casi todos estos relatos escenifiquen este procedimiento, sancionando la incertidumbre del lector; así, en *Villette*, al final del relato, Lucy Snowe declara que el texto no responderá a la pregunta que acaba de plantear: el lector no sabrá nunca si Paul-Emanuel vuelve o si muere en alta mar. Otro aspecto del problema, es el malestar ocasionado por la desconfianza hacia el narrador suscitado por estos relatos; cuando este efecto se presenta como uno de los objetivos del texto, la cuestión deja de ser pertinente (pero no por ellos debe dejar de ser estudiada).

Algunos narradores de *Ficciones* pertenecen a esta categoría: aquéllos de los que no logramos nunca saber si encarnan el colmo de la perversión o de la *bêtise*, una de las especialidades de Adalbert Stifter, que es, en este sentido, el escritor más cercano a Borges (aunque, hasta donde yo sé, Borges no lo cita ni habla nunca de él). Con su habitual elegancia, Enrique Pezzoni lo había bautizado “narrador *moron*”, un narrador que presenta siempre un atributo que permite identificarlo al autor empírico Borges, y que toma la forma de un receptor-lector;¹³ que se complace en mostrarse bajo los rasgos de un receptor de historias, y en asumir el rol de un lector lento y tonto. El narrador-receptor y el lector forman una alianza que es el sostén mismo del enigma del texto (1999: 62–63). Según la historia textual, la primera aparición de este narrador se produce en “El acercamiento de Almotasim” (que es de 1935). “Hombre de la esquina rosada” (1933), propone también un *frente a frente* entre un narrador que construye su relato alrededor de un enigma y un lector implícito que funciona como un narrador segundo y que juega el papel de receptor; pero el problema es ligeramente distinto, el enigma es textual, y es resuelto al mismo tiempo por el narrador-receptor y por el lector empírico del texto (Louis 1997: 249-289). El narrador (el asesino anónimo) de “Hombre de la esquina rosada” puede parecerlo pero no es ningún *moron*: se regocija enmarañando al lector, sembrando indicios, verdaderos y falsos. En este sentido, la tradicional asociación entre la estrategia narrativa de este cuento y *The Moonstone* de Wilkie Collins parece menos eficaz que la que se establece con *The Murder of Roger Ackroyd* de Agatha Christie; porque Franklin Blake, el héroe de Collins, ignora que es él mismo el autor del robo que trata de resolver (puesto que actuó bajo la influencia de una dosis de opio que ignora haber tomado), pero el doctor Sheppard, el narrador de Agatha Christie (como el de “Hombre de la esquina rosada”) engaña a todo el mundo a sabiendas, y con un objetivo preciso —enfrentar a Poirot y vencerlo, lo que equivaldría también a escapar al castigo merecido por ser un asesino.

Uno de los rasgos específicos de la literatura de Borges de los años treinta cuarenta, y del volumen *Ficciones* en particular, es presentar una serie de variantes de este narrador *moron*, indisociables del género policial. Si en “Hombre de la esquina rosada”, su primer intento de trabajar este género, Borges retoma la estructura de Agatha Christie, que exhibe nuestra tendencia a confiar en los narradores en primera persona del singular, y la abandona rápidamente, seducido por las posibilidades que abre la incorporación del lector de relatos policiales en el relato como personaje. Este lector de policiales que se ha vuelto narrador, caracterizado como un lector pasivo en espera de soluciones procuradas por otro, escucha, presenta relatos, cuenta y, en algunos casos, empuja a los personajes a la violencia de la explicitación. Implica la presencia y las variantes de un enigma en los

¹³ La palabra *moron* designa en inglés a alguien un poco lento, que tiene dificultades para comprender las situaciones, o lo que se le dice.

textos, porque, como diría Pezzoni, es el garante, el sostén que permite al lector empírico ser tan ingenuo o tan astuto como quiere. Más eficaz y productiva, esta segunda fórmula lleva a relatos que “citan” la palabra de otro, y que se presentan como si tuvieran tres lectores: un narrador-lector, un narrador empírico, un lector implícito. Poner en relación, en el texto, estas tres instancias —que llamaré narrador primero, narrador segundo y lector empírico— tiende a hacerlas converger; y esta fusión implica un cuestionamiento de la separación entre autor y lector en la cual se basa la literatura de Borges para producir. Si en “Hombre de la esquina rosada” Borges buscó un cuerpo a cuerpo sin mediación ninguna entre narrador primero y narrador segundo, en sus siguientes ejercicios ficcionales ligados al policial se propone explorar las posibilidades abiertas por la introducción de una mediación, constituida por un narrador segundo que toma a cargo el relato, participando en él de diferentes modos, ya no como receptor implícito en el discurso del narrador primero. Dicho de otro modo, encontramos la puesta en escena de una instancia de apropiación del relato, que mediatiza la asociación entre un relato contado y el lector; pero también la puesta en escena del texto como *no man’s land* —o más bien como un territorio que escapa al *control de sentido* de los unos y los otros, de los autores y de los lectores. La originalidad y la eficacia de Borges no vienen de esta idea (banal) de la literatura como terreno de nadie sino del modo en que la ficción la pone en escena, y de la toma de posición ideológica respecto de las instituciones que implica: la ideología está en la postulación de la textualidad como espacio de poder (y saber) independiente de la institución.

BIBLIOGRAFÍA

- XIV Congreso internacional de los PEN Clubs, 5-15 de septiembre de 1936. *Discursos y debates*, Buenos Aires, 1937.
- AGUILAR, GONZALO/OUBIÑA, David (1997). *El guión cinematográfico*, Buenos Aires, Paidós.
- BOOTH, Wayne (1983). *The Rhetoric of Fiction*. 2nd Edition. Chicago: Chicago University Press.
- BORGES, Jorge Luis (1926). “El Ulises de Joyce” (1925), *Proa* 2da ép., 1/1925, a. 2, n. 6, p. 3-6
- BORGES, Jorge Luis (1926). “La presencia de Buenos Aires en la poesía”, *La Prensa*, 11/7/1926, 2da sección. p. 1.
- BORGES, Jorge Luis (1927). “Leyenda policial”, *Martín Fierro*, vol. 4, n° 38, febrero de 1927, p. 4. Retomado bajo el título de “Hombres pelearon”, en “Dos esquinas”, *El idioma de los Argentinos* (1928), Buenos Aires, Gleizer.
- BORGES, Jorge Luis (1935). “Hombre de la esquina rosada”, *Historia Universal de la Infamia*. Buenos Aires, [Tor].
- BORGES, Jorge Luis (1942). “Sobre una alegoría china”, *La Nación*, 25/10/1942, p. 1.
- BORGES, Jorge Luis (1944). *Ficciones*, Buenos Aires, Sur.
- BORGES, Jorge Luis Borges y Hugo Santiago (1969). *Invasión*, manuscrito del guión, inédito.
- BRONTË, Charlotte (1984). *Villette*, London/New York/Delhi, Oxford University Press.
- CHRISTIE, Agatha (2006). *The Murder of Roger Ackroyd*, New York, Black Dog & Leventhal, Distributed by Workman Pub. Co.
- COHN, Dorrit (1999). *The Distinction of Fiction*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- COLLINS, Wilkie (1982). *The Moonstone*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- CURRIE, Gregory (2004). *Arts and Minds*, Clarendon Press, Oxford, New York.
- De CERTEAU, Michel (1990) [1980]. *L’Invention du quotidien. I, Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. Folio-essais.
- LOUIS, Annick (1997). *Borges. Œuvre et manoeuvres*, Paris, L’Harmattan.
- LOUIS, Annick (2004). “Metáfora y vanguardia en la poesía temprana de Borges: de la imagen al relato”, *La poética de la mirada*, Sánchez, Yvette y Spiller, Roland (dir.), Madrid, Visor libros, col. Biblioteca filológica hispana, 45-57.
- LOUIS, Annick (2007). *Borges ante el fascismo*, Oxford, Peter Lang.
- MASIELLO, Francine (1986). *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, coll. Lengua-Lingüística-Comunicación.
- OESTERHELD, Héctor Germán (1957). *El eternauta*, primera edición en la revista *Hora Cero*, ediciones Frontera. Primer Lanzamiento, revista *Skorpio*, ilustraciones de Solano López, Ediciones Record, 1976.
- OESTERHELD, Héctor Germán (1969). *El Eternauta*, Revista *Gente*, dibujos de Alberto Breccia.
- PEZZONI, Enrique (1999). *Enrique Pezzoni, lector de Borges*, Annick Louis (ed.), Buenos Aires: Sudamericana.