

Andrea Pagni

MACEDONIO FERNANDEZ O LA ESCRITURA DEL LECTOR

En el prólogo a la segunda edición de *Papeles de Recienvenido* de Macedonio Fernández, Ramón Gómez de la Serna cita el siguiente texto autobiográfico de Macedonio:

Nací porteño y en un año muy 1874. Todavía no, pero muy poco después empecé a ser citado por Jorge Luis Borges, con tan poca timidez de encomios que por el terrible riesgo a que se expuso con esta vehemencia, comencé a ser yo el autor de lo mejor que él había producido. Fui un talento de facto, por arrollamiento, por usurpación de la obra de él. (1944: 14)

A su vez, Jorge Luis Borges dice en el discurso pronunciado en 1952, con motivo de la muerte de Macedonio Fernández:

Yo por aquellos años lo imité, hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio. Yo sentía: Macedonio *es* la metafísica, *es* la literatura. Quienes lo precedieron pueden resplandecer en la historia, pero eran borradores de Macedonio, versiones imperfectas y previas. No imitar ese canon hubiera sido una negligencia increíble. (1952: 146)

La imitación, la cita, el plagio, la transcripción – la técnica de Pierre Menard; la idea de que toda escritura es producto de lecturas previas – "Pierre Menard, autor del Quijote", uno de los textos fundadores de Borges, quizás también vinculado con las lecturas de Macedonio Fernández.

Pero mi intención no es hacer un rastreo de fuentes o proponer un catálogo de influencias; prefiero abandonar explícitamente ese modo de leer filiaciones, y recurrir a un paradigma que me parece más productivo: el de la competencia intertextual, el de los sistemas de lectura¹.

1 Para una discusión acerca del reemplazo de los conceptos de 'influencias' y 'fuentes' por el de 'intertextualidad' en relación con el estudio de la literatura latinoamericana, cf. Ette 1985.

Los que leen y los que escriben

Empiezo dando un rodeo para acercarme a los textos de Macedonio Fernández, preguntándome por los diferentes modos de leer la relación entre vanguardia europea y vanguardia latinoamericana. Una posibilidad consiste en ver a las literaturas latinoamericanas de los años '20 y '30 como manifestaciones marginales de un fenómeno por definición europeo. Este tipo de interpretación tiende a privilegiar justamente los valores de 'fuentes', 'influencias', y propone una lectura ideológicamente peligrosa, en que la 'influencia' tiene un cierto sabor a deuda externa.

Otra posibilidad consiste en partir de la constatación de que el marco social, político y cultural en el que se inscribe la literatura de los años '20 y '30 en América Latina difiere considerablemente del que condiciona el surgimiento de las vanguardias europeas en el período de entreguerras. Esto conduce en América Latina a un procesamiento específico del fenómeno vanguardista surgido en Europa. Las vanguardias latinoamericanas se constituyen "a partir de un condicionamiento histórico de dependencia cultural y asumen [...] en su carácter reivindicativo, las coordenadas de su momento histórico y político." (Pizarro, 87) Esta lectura parte de las peculiaridades del campo sociopolítico y literario en América Latina y define por relación con ellas las modalidades típicas de la literatura de vanguardia latinoamericana frente a la europea, exigiendo que deje de considerarse a aquélla "como un simple epifenómeno de las vanguardias europeas para tratar de comprenderlo como respuesta a condiciones históricas concretas." (Osorio, 253)

En lo que se refiere a la vanguardia argentina, aparecieron en los últimos años dos libros fundamentales: *Lenguaje e Ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, de Francine Masiello (1986) y *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, de Beatriz Sarlo (1988). Partiendo del análisis de los discursos de la vanguardia, Masiello propone una teoría del sujeto vanguardista y de los modos cómo éste se articula en el campo literario con sus diversas instancias de consagración. Sarlo por su parte hace una lectura caleidoscópica del modo cómo los intelectuales argentinos participaron en la peculiar modernización del espacio urbano porteño como un espacio periférico frente a los centros de la modernidad, en las décadas del '20 y del '30. Ni Masiello ni Sarlo necesitan ya legitimar su discurso

estableciendo relaciones y marcando diferencias respecto de las vanguardias europeas, que son solamente un dato más.

Mi propuesta consiste en partir de la pregunta acerca de la competencia intertextual, observando que en el período vanguardista el sistema de lecturas de los escritores latinoamericanos abarca los textos fundamentales de la literatura europea, incluida la vanguardia, mientras que el sistema de lecturas de los escritores europeos de esa época no incluye prácticamente ningún texto latinoamericano. Esto evidencia, para el período en cuestión, una notable falta de interés en Europa por lo que se escribe en América Latina.

En el sistema de complementariedad que estoy tratando de formular, los europeos aparecerían como ‘los que escriben’ frente a los latinoamericanos en este caso, que serían ‘los que leen’ (lo que los europeos escriben). Europa: el lugar de la originalidad, de lo nuevo – un valor muy importante para las vanguardias europeas –, de la *producción* de sentido; América Latina: el lugar del *consumo*. Los europeos, maestros; los latinoamericanos, buenos o menos buenos alumnos.

La certeza de ser ‘los que leen’ está presente, pero con otra valoración, ya en autores latinoamericanos del siglo XIX. Sarmiento, por ejemplo, cuya escritura está basada en un complejo sistema de citas, señala en defensa del historiador Gregorio Funes – y en defensa propia:

Sobre el Deán Funes ha pesado el cargo de plajiaro, que para nosotros se convierte, mas bien que en reproche, en muestra clara de mérito. Todavía tenemos en nuestra literatura americana autores distinguidos que prefieren vaciar un buen concepto suyo, en el molde que a la idea imprimió el decir clásico de un autor esclarecido. García del Río es el más brillante modelo de aquella escuela erudita que lleva en sus obras, incrustados como joyas, trozos de amena literatura i pensamientos escojidos. Una capa anterior a este bello aluvión de los sedimentos de la buena lectura dejó la compilación, la apropiación de los productos del ingenio de los buenos autores a las manifestaciones del pensamiento nuevo [...] Aquello pues que llamamos hoi plajio era entónces erudición i riqueza; i yo prefiriera oír segunda vez a un autor digno de ser leído cien veces, a los ensayos incompletos de la razón i del estilo que aun están en embrión, porque nuestra intelijencia nacional no se ha desenvuelto lo bastante para rivalizar con los autores que el concepto del mundo reputa dignos de ser escuchados. (1909: 94s.)

La connotación negativa de ‘plagio’ como ‘robo’, a la que Sarmiento se opone, implica una concepción de la obra de arte como propiedad, respecto de la cual el lector sólo puede ser un consumidor

– o un ladrón. Los que escriben serían, pues, los propietarios de la literatura.

Esta reflexión acerca de la práctica de la escritura fundada sobre previas lecturas es un dato esencial de la producción literaria latinoamericana en tanto manifestación cultural de un sistema organizado sobre la base de relaciones de dependencia. Sin duda el camino que va de Sarmiento a Macedonio Fernández y a Borges, es el que pasa de esta valoración algo darwinista – desde nuestra perspectiva – acerca de la ‘inferioridad’ americana como la ve Sarmiento, como fundamentación para una literatura hecha de citas, a la concepción de que la cita, la transcripción, la imitación, son modalidades de la semiosis literaria, y no sólo características de la literatura latinoamericana vista como imitación de los originales europeos.

El lector en los textos de Macedonio

Uno de los primeros en elaborar teóricamente esta cuestión y en organizar su narrativa sobre la base de una estética de la lectura en América Latina, es Macedonio Fernández. En una carta a Alberto Hidalgo, el editor de la *Revista Oral*, le escribe:

En el trastorno de acomodar el nuevo cuartel se me han escondido o amotinado Quevedo, Mark Twain y demás colaboradores de mis colaboraciones a la *Revista Oral*; no encuentro ninguno de los libros y autores que yo más escribo, y hasta que no ordene toda la biblioteca no recobraré mi inventiva. (1976: 84)

La lectura aparece aquí como condición necesaria de la escritura; el escritor es, antes que nada, lector. Las constantes referencias a autores y obras por parte de Macedonio permiten reconstruir su biblioteca, el sistema de sus lecturas: Admira a Kafka, Gómez de la Serna, Supervielle (1976: 189), Sterne (1982: 57), a Estanislao del Campo (1982: 14), Poe, el *Quijote*, *Madame Bovary* (1975: 46), y más aún, dice, "a los que resisten bien la lectura de Homero, Virgilio, Dante, Milton." (1976: 89)

¿Qué quiere decir ‘resistir bien la lectura de Homero’? Para Macedonio, la literatura se divide en buena y mala literatura; esta última es la que intenta hacerle creer al lector lo que narra:

cuando en la juventud crédula me asomaba por allí, por la Odisea, o la Ilíada, a las pocas páginas ya estaba tan atemorizado por la furia de golpes y ferreterías que en cada capítulo ocurre y que hace temblar los montes vecinos, que me agachaba con tan invencible miedo como el valor de Ulises [...] No he vuelto a leer una palabra de aquellas magníficas pócimas, para no desmejorar el encanto de la primera impresión, y aun entonces fuí tan prudente que no pasé del primer capítulo. (1944 169s.)

El lector que resiste es el que no se deja atrapar, el que no cree, el que no practica la lectura como un "acto de consumir renglones." (1944: 70)

Los autores que Macedonio denomina sus colaboradores, son justamente aquellos que evitan crear en el lector una "alucinación de realidad del suceso" (1975: 42), porque conciben la escritura como un "trabajo *a la vista*" del lector (1982: 146) y promueven así una "lectura de ver hacer" (1982: 147). Buena literatura es para Macedonio Fernández la que pone en evidencia su proceso de producción oponiéndose así a la estética de lo verosímil que es – en una definición de Kristeva que Macedonio compartiría – estética no de la productividad textual, sino del producto que olvida u oculta el artificio de su producción, haciendo así de la literatura un objeto de consumo (Kristeva, 1969).

El lector que los textos de Macedonio proyectan, es un lector que "sabe que lee y admira sin creer" (1982: 425), que no está pendiente del asunto ni lee para conocer el desenlace (1975: 77, 253), sino que lee el proceso mismo de producción textual y colabora así en generar significaciones – como Pierre Menard, cuya reescritura del *Quijote* sólo es posible porque resulta de una lectura que a comienzos del siglo XVII habría sido imposible. Macedonio Fernández escribe para el "lector saltado" (1975: 29, 57, 129 etc.), el que lee el texto desarticulándolo, desarmando la continuidad del relato, transformando lo que lee. La consecuencia última de la exigencia de un tal lector, es que escriba:

He aquí un prólogo cuya continuación depende del lector; se lo abandono. (1944: 68)

Hacia el final de *Museo de la novela de la Eterna*, el narrador le dice al lector:

Por último, reconócame este mérito (me ahoga pensar en ningún mérito), reconócame que esta novela por la multitud de sus inconclusiones es la que ha creído más en tu fantasía, en tu capacidad y necesidad de completar y sustituir finales. Exceptuado yo, ningún novelista existió que creyera en tu fantasía. La novela completa, que es la más fácil, la única usada en el pasado, aquélla toda del autor, nos tuvo a todos como infantes de darles de comer en la boca. De esta omisión irritante y de pésimo gusto, tomaos libre resarcimiento en la mía. (1975: 262)

La "novela completa", cuya producción sólo el autor controla y de la que es propietario exclusivo, novela que el lector sólo puede leer como consumidor, coincide con lo que la teoría literaria de los últimos decenios ha dado en llamar 'obra' u 'obra cerrada', por oposición a 'texto', 'obra abierta'². "Libro abierto", llama Macedonio a su novela en el "Prólogo final":

será acaso el primer "libro abierto" de la historia literaria, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprima, enmiende, cambie, pero, si acaso, que algo quede. (1975: 265)

Macedonio Fernández pone radicalmente en cuestión las concepciones de 'autor' y 'obra', proponiendo una redefinición de la función y actividad del 'lector'.

"Casi siempre lo que se llama innovación consiste en ponerse todos de acuerdo para imitar a uno solo" (1974a: 237). La originalidad absoluta no existe; todo autor es un lector que escribe y la literatura un texto que las múltiples y sucesivas lecturas van transformando y prolongando. La originalidad consiste, como diría Borges parafraseando a Macedonio, en crear precursores: "La idea que voy a exponer es absolutamente mía: nadie la encontró antes que yo en otro autor." (1974a: 254)

2 Acerca de la relación de la teoría artística macedoniana con el estructuralismo y postestructuralismo cf. Lindstrom 1981.

El lector de los textos de Macedonio

Aunque nació el mismo año que Lugones y podría por tanto haber pertenecido a la generación modernista, Macedonio Fernández nunca adhirió a esa estética, y comenzó a ser conocido como escritor solamente hacia 1922, por sus colaboraciones a la revista *Proa* y por el entusiasmo de Borges, del que son testimonio las citas iniciales de este texto. Marechal, Scalabrini Ortiz se cuentan entre sus primeros lectores. Los jóvenes martinfierristas ven en Macedonio, que tiene a la sazón cincuenta años y se define como un recién venido a la literatura, a un precursor y un maestro.

Pero la parte más importante de su producción queda inédita hasta quince años después de su muerte. En 1966 y 1967 el Centro Editor de América Latina reedita con algunos agregados *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, de 1928, y *Papeles de Recienvenido* de 1929 y 1944. También en 1967 aparece la primera edición de *Museo de la novela de la Eterna*, el texto clave de Macedonio, que se convierte repentinamente en un bestseller. En 1974 se inicia la publicación de las obras completas, de cuyos diez volúmenes han aparecido hasta el momento seis, entre ellos la primera edición de *Adriana Buenos Aires*.

Hay todo un mito, originado posiblemente en declaraciones de Borges, según el cual a Macedonio Fernández no le interesaba escribir ni publicar (Borges 1967). Pero teniendo en cuenta el papel que le asigna al lector en su estética, y conociendo su correspondencia de la que se desprende que Macedonio tenía una afinada percepción del funcionamiento del campo literario porteño, esa explicación resulta poco satisfactoria. Probablemente sea más acertado decir que en el momento de escribir Macedonio, no existían aún los hábitos de lectura que sus textos exigían. No había lectores para la que Noé Jitrik llama "novela futura" de Macedonio Fernández (Jitrik 1971).

Anderson Imbert, por ejemplo, califica de "ilegible digresión" la prosa de Macedonio, quien "por sus pocos aciertos literarios – aunque los tuvo en su genial verborrea de 'escritor oral' – no pertenece a ningún capítulo de nuestra historia." (Anderson Imbert 1967: 415.) Para Henríquez Ureña fue un "hombre inteligente, pero loco", para Guillermo de Torre un escritor "semigenial y frustrado" (cf. Flamersfeld 1976: 229ss.).

Recién los textos de Borges, los de Cortázar crean a los lectores de Macedonio Fernández, en la medida en que generan nuevos

hábitos, instauran nuevos espacios de lectura. Quienes leen a Macedonio hacia fines de la década del '60 ya han leído a Borges, *Rayuela*, las novelas de Marechal.

Una parte considerable, quizás la mejor, de la narrativa argentina de hoy, está escrita por esos lectores: Ricardo Piglia, Juan José Saer, Juan Carlos Martini por ejemplo. Lectores que hacen de la cita, de la glosa – tal el título de una novela de Saer – de la parodia, que es otra modalidad de la cita, un centro productor de su escritura. "Su ilusión – le hace decir el narrador en *Respiración Artificial* a un personaje respecto de otro – es escribir un libro enteramente hecho de citas." (Piglia 1980, 19s.) Así también puede leerse toda la novela: *Respiración Artificial* – respirar con aire ajeno, de artificio: escribir en citas.

Lectura y productividad textual

Volviendo ahora a la relación complementaria entre vanguardia europea y vanguardia latinoamericana en cuanto a la competencia intertextual, puede decirse que en Europa empieza a leerse lo que se escribe en América Latina bastante tarde, después de la segunda guerra mundial. Borges es, si no el primero, uno de los primeros en ser leído productivamente en Europa. *Ficciones* aparece en traducción francesa en 1951; algunos cuentos habían sido publicados ya entre 1939 y 1946 en revistas (cf. Rodríguez Monegal 1972). Lectores de Borges son los autores del *nouveau roman*, el grupo *Tel Quel*; pienso en el artículo de Genette, "L'utopie littéraire" (1966), en Michel Foucault, que inicia *Les mots et les choses* diciendo que su libro se origina en un texto borgiano, pienso también en Maurice Blanchot, Michel de Certeau, Umberto Eco ...

¿Qué es lo que les interesa a estos lectores? Uno de los aspectos más importantes es, sin lugar a dudas, cierto modo de lectura que está inscripto en los textos borgianos: leer la *Eneida* como si fuera anterior a Homero, crear precursores, reescribir el *Quijote* desde otro lugar histórico, citar con acribia filológica textos ficticios. Les interesa, me parece, una teoría de la lectura que se articula como teoría de la productividad textual, y que aparece procesada en los textos de Borges y – agrego ahora – expuesta en los escritos de Macedonio Fernández.

La formulación de esta teoría tiene que ver, como lo propuse al principio, con un modo de concebir la producción literaria en el lugar de 'los que leen', a partir de lo que se escribe en otra parte y contra una concepción de la literatura como propiedad que en el mejor de los casos se presta, bajo la forma de influencias y fuentes, pero que no circula como patrimonio común. Esa teoría de la lectura supera naturalmente el marco de la cultura latinoamericana en el que adquiere una formulación tan precisa, para articularse como una teoría de la productividad textual, a la que no se le puede negar cierto carácter subversivo³.

Frente a la vanguardia europea, que privilegia lo nuevo, la originalidad en busca del shock, de la ruptura (Bürger 1981), la narrativa argentina de los años '20 y '30 no se adscribe a la estética de lo nuevo con el mismo énfasis, sino que mantiene una relación fecunda con la tradición; no es casual que la revista de la vanguardia argentina se llame *Martín Fierro*⁴. A diferencia de la vanguardia europea según la teoría de Bürger, los escritores argentinos no cuestionan la institución artística como tal, porque esa institución sigue siendo necesaria para ellos como forma de legitimación una vez separados el campo político y el campo literario. No la cuestionan pero se inscriben en ella de otro modo: Al privilegiar la tradición sobre lo nuevo, están proponiendo un cambio de paradigmas de mayor alcance y no limitado al ámbito de la literatura latinoamericana, que recién en los años '60 y '70 se hará evidente.

Pienso aquí en las reflexiones sobre el estilo y la autorreferencialidad en el arte, de Niklas Luhmann (1986), quien señala que frente a la estética de la imitación, en la que el concepto de 'copia' había tenido una connotación positiva hasta fines de la edad media, surge en los comienzos de la modernidad y con la invención de la imprenta

3 Michel de Certeau, citando a Borges ("Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída", en *Otras Inquisiciones*) señala la necesidad de cuestionar la identificación de lectura y pasividad en una sociedad como la actual, en la que "la construcción del texto social por parte de la elite intelectual parece corresponderse todavía con la 'recepción' de dicho texto por parte de los creyentes, que deben limitarse a reproducir los modelos elaborados por los manipuladores del lenguaje." De Certeau ve una analogía entre la 'lectura' que proponen los medios masivos y la que exigen o exigían los textos sagrados, inviolables. (de Certeau 1988: 299s.) Cito en traducción de la versión alemana.

4 Debo esta observación a Susana Zanetti.

un nuevo paradigma que privilegia la originalidad, la novedad, lo que sorprende lo nunca visto. Para Luhmann ese paradigma todavía sigue vigente, y el ritmo del cambio de estilos se ha intensificado a tal punto, que Luhmann se pregunta si acaso el arte no acabará por transformarse hasta su aniquilación.

En una sociedad tan marcada por la originalidad de las prácticas productoras que al decir lo nuevo marcan también un espacio de propiedad, una pertenencia, la lectura queda relegada a y definida como una forma de consumo; el plagio es robo, la cita, en el mejor de los casos, un préstamo que dice: 'esto no es original, es deuda'. Pero quizás lo nuevo, criterio que la práctica de la vanguardia europea ha llevado hasta la exasperación, esté dejando de ser el principio de legitimación de la producción artística. La narrativa latinoamericana de Macedonio Fernández y de Borges, narrativa de la modernidad periférica, estaría anticipando con su recurso a la biblioteca, al conjunto de la tradición literaria, un cambio de paradigmas en el que la originalidad pierde sus privilegios. A esta altura no sólo la nueva novela latinoamericana puede ser leída sobre ese trasfondo.

BIBLIOGRAFIA

Anderson Imbert, Enrique

1967 *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. I: La Colonia. Cien años de república. México: Fondo de Cultura Económica (¹1954).

Blanchot, Maurice

1959 "L'infini littéraire: l'Aleph". En *Le livre à venir*. Paris: Editions Gallimard, pp. 116-119.

Borges, Jorge Luis

1952 "Macedonio Fernández". En *Sur*, 209-210: 145-147.

1967 "Harto de los laberintos". Entrevista con César Fernández Moreno. En *Mundo Nuevo*, 18: 5-29.

Bürger, Peter

1981 *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (¹1974).

Certeau, Michel de

- 1988 *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag (¹1980, *L'invention du quotidien, 1: Arts de faire*, Paris: Union Générale d'Éditions).

Ette, Ottmar

- 1985 "Internacionalización e intertextualidad". En Thomas Bremer y Alejandro Losada (eds.): *Hacia una historia social de la literatura latinoamericana*. Giessen: AELSAL, pp. 85-97.

Fernández, Macedonio

- 1944 *Papeles de Recienvenido*. Buenos Aires: Losada.
 1974a *Obras completas. Tomo III: Teorías*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
 1974b *Obras completas. Tomo V: Adriana Buenos Aires (Última novela mala)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
 1975 *Obras completas. Tomo VI: Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
 1976 *Obras completas. Tomo II: Epistolario*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
 1982 *Museo de la novela de la Eterna*. Selección, Prólogo y Cronología César Fernández Moreno. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Flammersfeld, Waltraud

- 1976 *Macedonio Fernández (1874-1952). Reflexion und Negation als Bestimmungen der Modernität*. Frankfurt/M.: Peter Lang.

Foucault, Michel

- 1966 *Les mots et les choses*. Paris: Editions Gallimard.

Genette, Gérard

- 1964 "La littérature selon Borges". En *L. Herne*, Paris, pp. 323-327.
 1966 "L'utopie littéraire". En *Figures*: Paris: Editions du Seuil, pp. 123-132.

Jitrik, Noé

- 1971 "La 'novela futura' de Macedonio Fernández". En *El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos*. Buenos Aires: siglo veintiuno editores.

Kristeva, Julia

- 1969 "La productivité dite texte". En *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse (Extraits)*. Paris: Editions du Seuil, pp. 147-184.

Lindstrom, Naomi

- 1981 *Macedonio Fernández*. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

Luhmann, Niklas

- 1986 "Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst". En Hans Ulrich Gumbrecht y K. Ludwig Pfeiffer (eds.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 620-672.

Masiello, Francine

- 1986 *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette.

Osorio, Nelson

1981 "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano". En *Revista Iberoamericana*, 47, 114/115: 227-254.

Piglia, Ricardo

1980 *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire.

Pizarro, Ana

1981 "Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina". En *Araucaria de Chile*, 13: 81-96.

Rodríguez Monegal, Emir

1972 "Borges y la 'nouvelle critique'". En *Revista Iberoamericana*, 38: 367-390.

Saer, Juan José

1986 *Glosa*. Buenos Aires: Alianza Editorial.

Sarlo, Beatriz

1988 *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Sarmiento, Domingo F.

1909 *Obras. Tomo III: Recuerdos de provincia. Biografías*. Paris: Belin Hermanos Editores.