

José Amícola
“La canonización literaria”¹

La teoría literaria presenta en la última década una serie de reflexiones enteramente nuevas acerca de cómo se produce la canonización de un escritor en una literatura dada y, asimismo, cómo afectan al conjunto del sistema las determinaciones y los procesos de legitimación de un autor dentro un campo literario específico. Lo cierto es que el término “canonización”, venido de la teología, es ya de por sí peculiar en el uso figurado con el que ha pasado a los estudios literarios. Así a partir de la temprana Edad Media, los textos del Antiguo Testamento no originalmente escritos en hebreo, sino mayormente en griego, pasaron a ser considerados extra-oficiales y ajenos a la palabra divina, especialmente después de la censura de San Jerónimo en el siglo IV. Todos los concilios de la Iglesia Católica reunidos a partir de entonces discutieron, por lo tanto, el derecho de figurar en las Escrituras de textos muy populares, como la historia de Judith y Holofernes, a los que se le negaba autenticidad y que pasaron a denominarse “deuterocanónicos” o “apócrifos”. Esos textos en circulación pero considerados espurios no fueron admitidos, sin embargo, en la compilación de las biblias vernáculas a causa de una desautorización venida de una de las figuras claves de la Iglesia. Lo interesante de los textos que se hallan fuera del canon radica en el hecho de que ellos ponían y siguen poniendo en evidencia la fragilidad del sistema de exclusión durante la época escolástica y la arbitrariedad del mismo principio autoritario que la Iglesia ejercía. No es por azar, que, al mismo tiempo, el Vaticano desplegara a partir de la tardía Edad Media el aparato policíaco de la Inquisición, especialmente

¹ Este texto fue leído en su traducción al alemán como conferencia en la Universidad de Gotinga (Alemania) el 4 de febrero de 2003, respondiendo a una invitación del Prof. Manfred Engelbert, Decano del área de Filologías Románicas.

entre el siglo XI y el XVII, en su obsesión por sostener la unidad contra las herejías, las sectas y las divisiones, aunque para imponer ese sistema la represión se apoyara en contradicciones que ponían en duda el mismo sistema que hacía aparecer como dentro del canon a los textos aceptados como divinos.

Volviendo a la literatura, es importante señalar aquí que a partir de los estudios de los formalistas rusos en la década del 20, cada campo literario ha revelado ser un “campo minado”, en el que los intentos conscientes de los autores por imponer su propio proyecto literario ha venido a aparecer como una estrategia de escritura y como una batalla sin cuartel por el destronamiento de figuras anteriores de la tradición que pudieran entorpecer la recepción de las obras de nuevas.

Dentro de este marco de pensamiento teórico acerca de la llegada al canon y de cómo legitimizan las sociedades a sus escritores representativos, la situación de la obra de Jorge Luis Borges en su relación con la reflexión teórica extranjera y con la colocación de predominio dentro de la propia literatura argentina a partir de la década del 60 es un caso paradigmático. La ubicación de la obra borgeana ha producido en la Argentina, efectivamente, una nueva reflexión sobre la red de operaciones de este autor con el intento de al destronamiento de su antecesor, Leopoldo Lugones, y por la imposición de una recepción que favoreciera la lectura de sus obras, fomentando, por ejemplo, la difusión de la literatura detectivesca en traducción (que habría de propiciar la refinada parodia de este género trivial en los textos de Borges). Pero este autor también ejerció una sutil presión sobre su campo respaldando a los delfines literarios que podían aparecer como continuadores de su propia obra (Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar). Al mismo tiempo, Borges no habría alcanzado la posición de excelencia indiscutida de que goza hoy dentro

de su propio campo sin el espaldarazo europeo.

Ahora bien, la apertura suscitada en el terreno de los estudios literarios a nivel internacional por la Teoría de la Recepción, una concepción que estuvo apoyada en ideas originadas no sólo en los formalistas, sino especialmente en el Círculo de Praga en torno a los trabajos de Jan Mukarovsky sobre norma y valor estéticos, vino a abonar la discusión acerca de las lecturas sucesivas de una obra dada, pero también a provocar el sentimiento de que no hay lecturas inocentes. La contribución desde la sociología de Pierre Bourdieu resultó complementaria a la visión de Iuri Tyniánov de la literatura como un campo de lucha, una arena donde se juega la vida de los proyectos artísticos. Los formalistas rusos, primeramente, los estructuralistas checos, como sus herederos después, pero también el postestructuralismo francés (entre 1965 y 1990) allanaron el camino para lo que sucedería a finales del siglo XX en la teoría literaria como centro de la reflexión sobre los estudios de la cultura, según se percibe en la inmensa caja de resonancia que representa el territorio de lo que conocemos como la Academia estadounidense. Ello llevó consigo a una explosión inesperada del tema del canon y de la legitimación literarias en los 90. Me interesa, por ello, mencionar aquí dos libros característicos de esta nueva dirección en el enfoque de la literatura como un coto privado nada pacífico y, al mismo tiempo, íntimamente ligado a determinaciones venidas no sólo de otras series paralelas saturadas de justificaciones ideológicas, sino también de territorios que se hallan más allá de las fronteras nacionales. Me refiero aquí a los libros, para mí complementarios entre sí, de John Guillory (1993) y de Pascale Casanova (1998), que me gustaría relacionar en esta exposición, como parámetros de una discusión internacional y dialógica entre las Américas y Europa.

Tanto Guillory como Casanova ponen el acento en la paradójica

concepción de “lo nacional”, como piedra de toque para la conformación de lo que ahora se reconoce como un proceso de “globalización”. Si el siglo XIX ha sido el usufructuario máximo de la categoría de “nación”, esta idea clave (redefinida como propia durante los procesos revolucionarios de 1789), no ha dejado de resultar un problema de cierta complejidad en el siglo XX, pero lo que es más: se ha cargado de una ambivalencia tan ominosa como la que Freud detectaba en su concepto de “Das Unheimliche”. Inmensamente local pero marca indeleble de lo que se torna internacional, como en el caso de la obra de Kafka o de Joyce, “lo nacional” es en el siglo XXI dificultosamente definible en términos decimonónicos, en tanto los sucesos de la centuria pasada han demostrado que lo nacional en una cultura es determinado por la mirada extrañada propiciada desde lo que se considera extranjero, como lo evidencia la gestación de la obra “guatemalteca” de Miguel Ángel Asturias o la “argentina” de Ricardo Güiraldes, mediante la ironía de que *Hombres de maíz* y *Don Segundo Sombra* fueron ambas escritas en París.

Resulta ahora evidente, según lo afirman Guillory y Casanova, que las fronteras nacionales en el ámbito de la cultura son balizas ideológicas erigidas por las instituciones nacionales; es decir: la escuela, la universidad o los museos. Dichas instituciones, con sus implementos de difusión, ejercen una influencia determinante gracias a las mediaciones de que disponen. En efecto, sus mediadores son los intelectuales orgánicos, en sentido gramsciano, que propician la implantación de una visión del mundo compartimentalizada, a través de las esclusas que solicitan el consenso de la hegemonía de las élites que estos mismos intelectuales se encargan de catapultar y con las que se sienten identificados. Para John Guillory, la escuela y la universidad producen una verdad indiscutible dentro de la conciencia individual de alumnos y estudiantes, creando en ellos no sólo una conciencia literaria y genérica de lo

que debe ser leído, sino propiciando una estructura mental quasi inamovible dentro de las futuras experiencias de lectura y usufructo de la cultura. Pero, además, los “curricula” o el *Pensum* de lo que debe ser leído en las instituciones educativas de cada nación no aparece como una decisión individual de algunos maestros y profesores determinados, sino como una dura batalla a nivel de tomas de partido más explícitamente ideológicas que atañen a la constitución política de cada país. En el mismo sentido, para Pascale Casanova, las decisiones que llevan a terminar de apropiarse de autores fronterizos a los límites nacionales, tampoco son operativos inocentes. Las fronteras nacionales aparecen en el terreno de la literatura como muros de defensa políticos tan arbitrarias como el propio sistema de canonización que pretende garantizar la difusión de la palabra divina. Todo ello responde, en el fondo, a una serie de componendas y compromisos que revelan en qué medida las historias de la literatura están hechas de aviesas inclusiones e exclusiones que benefician a grupos que pretenden la hegemonía cultural dentro de una formación social determinada. En el caso de la Argentina, es importante hacer notar que la Universidad de Buenos Aires ocupa un lugar destacado frente a las otras instituciones educativas del país, debido a la magnitud y concentración de la vida metropolitana. De ese modo, es evidente que lo que la Universidad de Buenos Aires sanciona tiene validez nacional y no admite discusión. Es por ello interesante hacer notar que los programas de literatura argentina dentro de la UBA serán piedras de toque para la canonización de escritores. En este sentido, la tarea de divulgación de la obra de Julio Cortázar llevada a cabo desde la cátedra a cargo de la profesora Ana María Barrenechea a fines de los años 50 fue definitoria de la lectura que se haría en Latinoamérica de su obra en la década del boom latinoamericano. Por ello la anécdota que ubica a la afamada agente literaria Carmen Balcells bailando un

tango con Cortázar en casa de los Goytisolo en Barcelona, delante de todos los escritores del boom, no es más que el sello de una legitimación a nivel internacional que había empezado bastante antes en el seno de un organismo educativo. De un modo paralelo, puede decirse que los autores propiciados por la cátedra de la profesora Beatriz Sarlo desde los años 80, apoyados por el órgano de difusión de la revista que ella dirige (*Punto de Vista*) ha significado un trampolín a la notoriedad para novelistas de la última generación como Marcelo Cohen o Rodolfo Fogwill.

Otro ejemplo clave de este operativo de justificación del posicionamiento predominante de una *élite* de intelectuales en función de mediadores lo representó en la Argentina el núcleo en torno a la revista *Sur* (1931-1979), del que Jorge Luis Borges fue un elemento significativo. Estos escritores resultarían sostenedores de la labor consensuadora del aparato educativo rioplatense que sellaba la convicción de una ubicación geográfica que daba la espalda a América Latina en favor de la marca distintiva del europeísmo como característica propia del Río de la Plata. En el seno de *Sur*, lo nacional era así definido a partir de la mirada europea, desde el propio nombre de la revista, bautizada por Ortega y Gasset como contrapunto de su propia *Revista de Occidente*. Sin pretender definir lo nacional, pero oponiéndose marcadamente a lo regional o pintoresco del color local que podía provenir de las provincias interiores del Río de la Plata, la revista *Sur* sostuvo un proyecto que hoy en día revela haber sido el más coherente, largo y fructífero de América Latina, en tanto coincidió con la idea de una literatura argentina capaz de digerir y reciclar lo mejor de la literatura del mundo, según se percibe en la propia labor creativa de Jorge Luis Borges. El éxito de este proyecto está a la vista. Si *Sur* no catapultó a la fama internacional a la directora de la revista, Victoria Ocampo, en cambio, sirvió de extraordinaria plataforma europea a Borges,

gracias a los servicios de difusión en París de Roger Caillois, un excepcional emisario francés emigrado al Río de la Plata durante la guerra, quien regresó a Francia en la década del 50, después de haber estado muy vinculado a ese núcleo. A pesar de las diferencias con *Sur* de Borges, tanto la revista como este “maître à penser” estaban de acuerdo en la vocación europeísta de las *élites* argentinas que debían coincidir con los proyectos de escritura de sus miembros, según venía sucediendo también en otros países latinoamericanos, pero que en la Argentina no encontraba ningún obstáculo frente a la carencia de cualquier otro proyecto vernáculo. Es por ello que la aparición de la revista *Contorno* en 1953 dotó a Buenos Aires de un terreno apto para la polémica acerca de la función monopolizante de Borges, pero, sin embargo, no pudo dejar de lado la ambición europeizante, como vocación compartida con *Sur*, dado que tanto *Sur* como *Contorno* no podían dejar de mirar a París como cabeza de puente de cualquier proyecto colonizador de la cultura latinoamericana y, especialmente, ninguno de los dos órganos podía sentirse ajeno a la erupción del existencialismo sartriano como marca distintiva de la época que se vivía en el mundo.

Es interesante notar aquí que en los últimos años también la narrativa borgeana ha venido siendo incluida dentro de categorías del pensamiento europeo. Especialmente atractivo ha resultado así el trabajo de Thomas Richards, quien ha insertado el mundo cuentístico de Borges dentro de las perspectivas de lo que este investigador ha llamado el “archivo imperial”. La idea borgeana de un mundo completamente supervisado, donde, sin embargo, entra un elemento de entropía que pone en duda todo el sistema (como en el cuento “La biblioteca de Babel”) es deudora de una corriente de pensamiento que cundió hacia fines del siglo XIX en el momento de crisis del colonialismo inglés. En la obra de Borges existe, entonces, una mirada totalizante del

mundo que, sin embargo, siente la gran ironía de sus limitaciones. Esta concepción globalizada y total del conocimiento coincide en Borges con la idea maestra en su narrativa acerca del derecho al abordaje rioplatense de las inquietudes del mundo. No es de extrañar que estas ideas hayan sido recibidas con tal beneplácito en los centros académicos occidentales y que ello haya favorecido la recepción de la obra borgeana, dadas sus implicaciones con las ideas actuales acerca de totalidad y archivo. En este marco de pensamiento, no es tampoco casual que la mirada de Foucault se haya centrado en la irónica “enciclopedia china” de Borges y en su dudosa capacidad para la catalogación, que según Edward Said es la versión que Europa se había hecho de Oriente a partir de la invasión napoleónica en Egipto destacando en ese archivo de lo oriental la “inability to be accurate” (Said 1978: 47). Así a la admiración de Foucault por Borges en el comienzo de su *Les mots et les choses*, como la de Harold Bloom, que coloca a Borges en el centro del canon occidental, se han sucedido las menciones durante los 70 de todos y cada uno de los libros de teoría literaria de relieve internacional, como las de Julia Kristeva y de Fredric Jameson, donde el autor argentino aparece citado como agudo pensador y pionero de muchos de los temas que preocupan a los estudios teóricos actuales. La internacionalización de Borges ha llevado, por una parte, a ver al escritor argentino como figura mundial fuera de su posición de combate dentro de un contexto de lucha por la primacía de su escritura dentro del Río de la Plata (según lo apuntado Beatriz Sarlo en su agudo ensayo titulado *Borges, un escritor en las orillas*). Sin embargo, el costado positivo de esta situación de ubicación mundial de la obra de Borges, que el propio autor hubiera querido para sí, según los gestos de universalidad de su obra, así como el haber diseñado el lugar donde debían residir sus restos en el Cementerio de Plainpalais en Genève), reside en que su recepción es tal que se inserta en una

Weltliteratur sin más. Por otro lado, mientras que en el territorio de la música nadie discutiría que la aparición de Berlioz o Wagner cambiaron el modo de componer en Occidente y no sólo en Francia o en Alemania, ha parecido hasta hace poco tiempo que las literaturas nacionales tenían derecho a cierto nacionalismo. De hecho en Alemania existe un “pope” canonizador de los nuevos autores con presencia mediática en la televisión alemana, que es completamente desconocido en los otros países europeos, para no decir en las Américas.

Pero lo interesante en la figura de Borges y, en parte también en la de Cortázar, es que ambos escritores argentinos se hallan todavía en el lado de la divisoria de aguas que tenía a París como el eje dador de legitimación internacional. El cambio de la geopolítica literaria a nivel mundial con el nuevo centro que inaugura Nueva York va a estar dado en el Río de la Plata por la presencia de un autor revolucionario como Manuel Puig. En efecto, sus novelas no sólo se hacen eco del mundo de lo popular según los patrones hollywoodenses, desde su primera novela *La traición de Rita Hayworth* de 1968, sino que Puig revela ser el primer latinoamericano en hacer suyo el mensaje crítico del pop art norteamericano, nacido en la década de los 50, como respuesta a las vanguardias europeas o como su continuación enriquecida por la frescura de los que toman los elementos de la tradición sin idolatría. En otras palabras, Manuel Puig introduce en Latinoamérica una postura postmoderna que se había venido anunciando en la obra de Borges (especialmente en la inversión borgeana de las condiciones narrativas como sucede en “Pierre Menard, autor del Quijote”).

Permítaseme ahora una digresión bien postmoderna, al hacer una mención que viene de un territorio aparentemente tan frívolo como la moda. A veces, algunas prácticas de la vida vivida sirven para comprender todo el conjunto de

una postura analítica a nivel académico. Sucede que durante el pasado mes de enero de 2003, en el Victoria and Albert Museum de Londres se organizó una exposición fundamental y exhaustiva acerca de la labor del diseñador de origen italiano Gianni Versace. Ahora bien, lo que llama la atención en esta vida dedicada al diseño fastuoso conectado con la teatralidad pero también con nuevas concepciones de la sexualidad y las separaciones de lo que llamaremos “gender”, en el sentido del plus que la sociedad adjudica a ciertas conexiones del sexo biológico sancionadas como inmutables, pero completamente mudables e ideologizadas, en la propia vida cotidiana, es que Gianni Versace haya proclamado que no creía en el buen gusto. Una declaración de principios tan postmoderna parece una pista riquísima para una teoría también postmoderna del arte, en tanto esa afirmación se parece mucho con las propias declaraciones de Manuel Puig en el terreno de la literatura, es decir ambos creadores, el italiano y el argentino, apostaron toda su artillería no a darle la espalda a la tradición y quemar el Museo (al estilo de los futuristas italianos de la Primera Guerra), sino a poner en duda los mismos cimientos de la historia del arte, haciendo uso ilimitado y consciente de sus hallazgos. No es por azar así que Gianni Versace se declara un admirador del pop art norteamericano y que uno de sus modelos más “flamboyantes” reproduce al infinito, en la propia tela del vestido, el famoso cuadro de Andy Warhol con la figura icónica de Marilyn Monroe, dotando a aquello que ya era símbolo de repetición en el pop art de un nuevo soporte de mercado, como es el Westampado reproducido de modo ilimitado, para gozo de cualquier seguidor de los atisbos pioneros de Walter Benjamin en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

Si Gianni Versace rinde homenaje a Christian Dior y Schiaparelli, a Chanel y Worth, es decir a toda la historia de la *haute couture* (que en nuestra mirada

puede funcionar como emblema de lo que en el dominio del arte sería la Alta Literatura), al mismo tiempo su estilo revolucionario se caracteriza por el uso de los materiales más refinados desde la Edad Media (como las telas tejidas en malla de oro), con los gestos desmitificadores de jeans en el mismo sintagma. Así, si Versace da por tierra con los dogmas más sólidos de la alta costura al declarar la guerra a las simetrías del Boulevard Saint Honoré, prefiriendo la teatralidad del camp norteamericano, la exposición de su labor creativa en el conjunto de varias décadas de labor muestra, al mismo tiempo, que el eje de sus decisiones no concierne ya solo a Europa (Italia, Francia), sino, al mismo tiempo a los medios masivos (las figuras del cine, los diseños para las puestas de ópera), que trasuntan las fronteras, pero que tienen su punto nodal de difusión en la industria del espectáculo dirigida desde Nueva York.

Volviendo al aspecto literario de nuestra exposición, recordemos que una revista tan importante como *The Paris Review*, mostraba la originalidad de mencionar en su título el prestigio de un eje literario europeo, pero, en rigor, era editada en Estados Unidos para expresar así la voluntad del Nuevo Mundo de anexionar el lugar que había sido el ombligo cultural, por lo menos desde el siglo XVII, como cuando Edgar Allan Poe ubicaba sus relatos policiales fundacionales en París, como “The Mystery of Marie Rogêt” o de “The Murders of the Rue Morgue”, y, sin saberlo, sentaba las bases del género detectivesco de Inglaterra. Estas torsiones culturales, sin embargo, pueden leerse hoy en día como cargadas de sentido, cuando lo que se busca es algo que trasciende la idea de las literaturas nacionales. En el mismo sentido, puede decirse que Manuel Puig lanza su más cabal lectura del cese del imperio parisiense a partir de su abandono de *Cinecittà* en Roma, por el atalaya cultural que le significa Nueva York en los 60, confluencia de todas las corrientes de pensamiento que han sido significativas en la segunda mitad del

siglo XX, empezando por la lucha emancipatoria del feminismo. No es de extrañar, entonces, que este mismo autor solicite al estilo *pop art* el préstamo irónico para el título de su novela de 1973 que habría de llamarse *The Buenos Aires Affair*. En este texto la metáfora del poder dentro del campo de la pintura moderna en la ciudad que aparece en el título se vincula con el mundo de la cultura hollywoodense en los epígrafes para cada capítulo, tomado de las películas más significativas de la ideología norteamericana en la época de su expansión. Así el título y parte de la ubicación de la trama relacionada con su temática neoyorkina marcan la independización del tema europeo, que había sido el patrón hasta por lo menos *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar. En este sentido, las novelas de la argentina Luisa Valenzuela, publicadas en las dos últimas décadas, llevan la marca de este giro de los intereses como lo que podríamos llamar la “detección del efecto Nueva York”.

La idea de un campo de fuerzas en la literatura argentina permite suponer, entonces, una especie de figura romboidal con Borges como maestro indicutido en su parte superior, mientras en los dos ángulos cercanos estarían, a la izquierda (leyendo la figura geométrica cronológicamente en el sentido de las agujas del reloj), su contendiente más inmediato - Roberto Arlt - y, a la derecha, sus delfines - Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar: formando una serie del tipo A/B/BC. Este triángulo primero aparecería completado por las fracturas de las décadas del 70, donde aparecen visibles otras plumas no previstas por Borges y que escapan a su control, aunque no dejan de representar una lucha por la autonomía del universo borgeano: Silvina Ocampo y Manuel Puig. La secuencia formaría una figura del tipo A/B/BC/OP. Es cierto, por otra parte, que este rombo tiene que hacer explícito el sujeto de la enunciación: nosotros en el año del 2003. Esto significa que dentro de dos décadas la figura puede aparecer diferente si se hicieran visibles escritores que

ahora nos parecen no haber cuestionado el canon hasta el punto de torcer el timón de la literatura argentina, como en algún momento parecieron hacerlo narradores (ahora vistos como menores), como Leopoldo Marechal o Ernesto Sábato.

La presencia de la obra de Manuel Puig en el número 42 de la Colección Archivos muestra que ese impulso que lleva a colocar a Manuel Puig en el canon de la literatura latinoamericana parece haber logrado su objetivo. Esta misma presencia (y la ausencia de Borges en la colección) parece permitir la lectura posible de una tendencia hacia la superación de la omnímoda ubicuidad del maestro.

José Amícola

Universidad Nacional de La Plata

BIBLIOGRAFÍA:

BENJAMIN, WALTER

(1936) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Francfort, Suhrkamp, 1977.(Ed.castell.: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en idem: *Discursos interrumpidos I.*)

BLOOM, HAROLD

(1973) *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Avila, 1991.

(1994) *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, London, Macmillan, 1995.

BOURDIEU, PIERRE

(1966) *Campo de poder y campo intelectual*, B.Aires, Folios, 1983.[Primera edición francesa aparecida en *Les Temps Modernes*].

(1979) *La distinction. Critique sociale du jugement*, París, Minuit.

(1992) *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, du Seuil.

(1997) *Capital cultural, escuela y espacio social* (compilación y trad. de Isabel Jiménez), México, Siglo XXI.

BURKE, SEÁN

(1992) *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh Univ. Press.

CASANOVA, PASCALE

(1999) *La république mondiale des lettres*, París, du Seuil. [edición castellana: *La República mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama, 2001].

FOUCAULT, MICHEL

(1966) *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1984.

GUILLORY, JOHN

(1993) *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, The University of Chicago Press, 1994.

JAMESON, FREDRIC

(1988) *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986; Volume 2 (Syntax of History)*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press 1989.

KRISTEVA, JULIA

1980 *Pouvoirs de l'horreur. Essais sur l'abjection*, París, du Seuil.

RICHARDS, THOMAS

(1993) *The Imperial Archive. Knowledge and the Fantasy of Empire*, Londres/N.York, Verso.

SAID, EDWARD

(1978) *Orientalism*, Londres/Henley, Routledge/Kegan Paul.

SARLO, BEATRIZ

(1993) *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.

