

Borges parodiado: Help a él de Enrique Fogwill.

Crespo, Natalia y Borges, Jorge Luis.

Cita:

Crespo, Natalia y Borges, Jorge Luis (2012). *Borges parodiado: Help a él de Enrique Fogwill*. *Cincinnati Romance Review*, 34, 158-175.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/natalia.crespo/64>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p89S/sCN>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Borges parodiado: *Help a él* de Enrique Fogwill

Natalia Crespo

Universidad del Salvador

Resumen: *Help a él* (1985), del escritor argentino Enrique Fogwill, parodia el célebre texto de Borges, *El Aleph*. A través de temas típicos en Fogwill –la droga, el sexo, la dictadura militar y la violencia social– el cuento permite releer *El Aleph* desde una nueva perspectiva, ofrece una sátira a la figura de Borges como intelectual e, indirectamente, una reconsideración de los procesos de canonización.

Palabras clave: Parodia – canon – post-dictadura – aleph – droga.

Borges se nos impone no sólo como el *Orbis Tertius* o el imperio que él mismo imaginó, sino como el canon mismo. (¿Cómo salir de Borges?).

Josefina Ludmer

Las imágenes culturales de Borges se parecen a las de un aleph: múltiples, heterogéneas, irrefrenables, conviven en un mismo espacio sin superposición ni transparencia. Leído desde perspectivas muy diversas (algunos lo consideran un escritor intrínsecamente filosófico, otros lo ven como el gran parodista del siglo XX, antifilosófico por excelencia), el tiempo, la tradición y el propio Borges han ido cristalizando representaciones de lo más contradictorias¹. A las lecturas que elogiaban la erudición borgiana, sus argumentos

¹ En cuanto a la concepción de Borges como un escritor eminentemente filosófico, pueden consultarse los siguientes trabajos: Emir Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo* y *Borges: una biografía literaria*; la entrevista de Michael Palencia-Roth “... Merely a Man of Letters. An Interview with Jorge Luis Borges”, Enrique Pezzoni, *lector de Borges: Lecciones de literatura 1984-1988*, compilado por Annick Louis; *Las letras de Borges*, de Sylvia Molloy; *Borges, un escritor en las orillas*, de Beatriz Sarlo, *El orden y la paradoja*, Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad, de Víctor Bravo; “Jorge Luis Borges”, de Jorge Calvetti; “Discurso poético y discurso filosófico en Borges” de Leo Pollmann; *La Kabbala y Jorge Luis Borges*, de Carmen Balzer; *Relatos, filosofía y Borges*, de Mario Blacutt Mendoza; *Borges: una estética del silencio*, de Gabriela Massuh.

como ficcionalizaciones de conceptos metafísicos, el carácter visionario y la raigambre fantástica de sus cuentos se suceden otras que, con mayor o menor poder de convicción, relativizan los postulados anteriores. Daniel Scarfó, por ejemplo, afirma que “hay un antintelectualismo muy firme en Borges”:

en la tensión que aquel [el antintelectualismo] genera se juega a menudo toda la construcción de sus relatos, en los que prevalece la idea de que la biblioteca y los libros empobrecen, y que las vidas simples constituyen la verdad. Lo vivido, la oralidad, las pasiones elementales: habría una poética allí, que Borges divisa en Almafuerte. (90)

José Eduardo González, por su parte, considera que Borges era un artista individualista, liberal y eminentemente antifascista². A diferencia de González, Juan José Saer opina que “como intelectual Jorge Luis Borges, por varias razones, genera nuestro escepticismo y aún nuestra reprobación” (31). Escribe Saer:

Pretenderse clásico fue para él una manera más de declararse conservador, no porque el clasicismo le pareciera un ideal artístico más noble, sino porque el desorden lo aterraba y el presente, con sus matices infinitos, semejante al núcleo llameante de *El Aleph*, le parecía ingobernable. Pero el análisis que aplicó a Hitler, a Chesterton, y un poco a todos sus personajes, reales e imaginarios, también era válido para él: demasiado a menudo, somos lo opuesto de lo que creemos o de lo que declaramos ser. (30)

Esta caracterización ideológica está a tono con la condena que recibiera por parte de los intelectuales de los años sesenta. Se origina, tal vez, en ciertas declaraciones de, propio Borges –antidemocráticas y discriminadoras– sobre temas políticos³. Otro origen posible de esta condena ideológica es la discordancia que existía entre el *ars poética* de Borges (quien concebía la literatura en su faz netamente estética) y la convicción sesentista de la literatura como un arma social. Josefina Ludmer explica esta discordancia:

² En “The Other Face of Modernity”, González propone que Borges tuvo un período especialmente “antifascista” motivado por su oposición al régimen nazi. Dicho periodo puede situarse a grandes rasgos –según González-- entre 1937 y 1944 y continuaría hasta 1955 si agrupamos bajo el rótulo de “antifascismo” los textos antiperonistas.

³ María Esther Vázquez recopila una serie de entrevistas en las que puede verse lo que Saer llamó su “agresividad estructural (19)” (sobre todo en las entrevistas ocurridas entre 1970 y 1975, y apuntadas en el libro de Vázquez en las páginas 247-48, 254-55, 271-73, 280).

Borges siguió en la Argentina un proceso típico de canonización . . . fue discutido desde el nacionalismo y la izquierda por su estética cosmopolita, gratuita, puro juego, artificio y ficción. Se le dijo paradójico, mordaz, inhumano. No era un escritor nacional ni popular, era un escritor de torre de marfil, como se decía entonces. Y no sólo por su lengua y su voz sino también por su cultura (por sus culturas en plural), por su imaginario, por su clase social y su ideología. (292)

La crítica sobre Borges pasó, *grosso modo*, de ofrecer análisis estrictamente literarios (la mayoría, de corte estructuralista y sin tener en cuenta aspectos socio-culturales) hacia análisis interdisciplinarios. Como fenómeno paralelo, la obra de Borges –y, sobre todo, su figura pública– generaron primero un rechazo virulento, luego una admiración desprejuiciada y, finalmente, una mirada descreída. Así, la generación literaria del ochenta ironiza en torno a la figura de Borges y a la supuesta efectividad de magisterio tan absolutista. Escribe Sergio Chejfec:

Hasta nuestro escritor ejemplar por excelencia, cuyas letras del apellido son ya las únicas seis que se utilizan para hacer los fideos de letras para la sopa, no se conformó con reflexionar: quiso enseñar las dudas con todo su penoso cursillo metafísico plagado de espejitos, citas y simetrías. (En Avellaneda 166)

Según Andrés Avellaneda, los escritores argentinos de la década del ochenta son “herederos del sistema Borges-Saer” y sostuvieron con el primero “una actitud irónica, considerándolo un punto de referencia lejano sino desdeñable” (166):

Sobre Borges, por ejemplo, no se ahorró pólvora parricida. Se afirmaba, en 1983, bajo el seudónimo Horacio Balcarce: “[Es posible imaginar] para la generación del 80, para los escritores inéditos, la tranquila superación de la molestia de padecer la época que contempla la luminosidad de cierto anciano genio no vidente; no hay, para ellos, la incómoda cercanía de su eclosión; Borges es, ya, un clásico; se hace posible digerir apaciblemente sus virtudes. (166)

A pesar de estas declaraciones del ficticio Horacio Balcarce en la parodia que hace Fogwill de *El Aleph* la relación que se establece con la literatura de Borges no es precisamente la de una digestión apacible, sino más bien la de pólvora parricida.

Para entender la parodia a *El Aleph* que leemos en *Help a él*, será necesario tener en cuenta la “pólvora parricida” tan propia de la generación del ochenta (a la que pertenece Fogwill), el rechazo ideológico de Borges en tanto figura pública y, como ineludible presencia ausente, la dictadura militar de 1976-1983. Estas tres instancias

resultan indisociables en el cuento de Fogwill: *Help a él* se construye sobre la necesidad de distanciarse de Borges en tanto escritor, en tanto intelectual y en tanto ideólogo.

En el capítulo “Decostructing the Nation”, del libro *Borges, a Life*, la biografía más reciente sobre Borges, Edwin Williamson indaga en torno al posicionamiento ideológico del escritor durante la dictadura militar del General Videla. Según este biógrafo, los gestos y actitudes de Borges en pro de los derechos humanos y de las “Madres de Plaza de Mayo” son hoy en día tan desconocidos como irrefutables, si se los estudia con exacta documentación. Lo cierto es que el comentario de Williamson, lejos de estar aislado, se inserta dentro de una larga discusión en torno a las intervenciones públicas de Borges, y en torno a su colocación ideológica discutiblemente conservadora. Así, a la defensa que hace Williamson del perfil político del escritor, podríamos contraponer las declaraciones que recopila María Esther Vázquez en *Borges, sus días y su tiempo*, o bien las que pueden leerse en las entrevistas del escritor con Enrique Pezzoni. En una de ellas, que tuvo lugar en 1984 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en donde Borges fue profesor y Fogwill alumno, leemos:

Alumno: Borges, ¿qué opina de que hayamos vuelto a la democracia?

Borges: La democracia es un abuso de la estadística. A mí nunca me interesó la estadística, felizmente para mí o para la estadística. (Louis 194)

La oración “La democracia es un abuso de la estadística” se tornó célebre en la cultura argentina de los años ochenta. Podemos entenderla de dos maneras: como un gesto pro-golpista, es decir, como un rechazo de la democracia como forma de gobierno, o bien como paradigma del ostracismo intelectual de Borges, de su poética anti-sentimental y, como veremos más adelante, un tanto “cursifóbica”, si se acepta el neologismo. Así, mientras la Argentina por entero festejaba el retorno a la democracia, Borges parecía sólo interesado en formular juegos metafísicos. Si se la analiza detenidamente, la frase no es falsa en términos lógicos, pero sí es rotundamente irónica. A esta ironía ingeniosa, podemos añadir otra intervención de Borges, por demás ambivalente, pues parece defender tanto la libertad de expresión como el cumplimiento de la censura:

La censura depende, según se sabe, de los Estados o de la Iglesia, no hay ninguna razón para suponer que esas instituciones sean invariablemente imparciales. El individuo tiene el derecho de elegir el espectáculo o el libro que le place, no debe delegar esa elección a personas desconocidas o anónimas. Por lo demás, un censor tiene la obligación de prohibir, ya que si no lo hace, pierde su puesto. (Avellaneda 49)

Ahora bien, más que un juicio de valor en torno a esta indefinición, me interesa interpretar la tibieza borgiana en cuanto a las opiniones políticas como parte del peso de

ser un escritor canónico. Mientras quienes se consideraban al margen del canon y excluidos de la literatura nacional gozaban, aunque relegados a la oscuridad, de cierta libertad, los que estaban en el epicentro de las instituciones y del prestigio, no podían tomar ninguna postura definitiva sin con ello arriesgarse a perder el lugar de *el gran* escritor nacional. Estar en los márgenes, como Fogwill al escribir *Help a él*, y como los jóvenes de la generación del '80, tiene sus modestas ventajas. Francine Masiello explica (refiriéndose a Macedonio Fernández y a Roberto Arlt, pero aplicable a nuestro caso) la libertad propia del lugar periférico:

Al buscar la posición marginal, estas figuras excéntricas hablaron en un lenguaje que coincidía con el discurso anarquista: un vuelco contra el orden, un rechazo de los sistemas cerrados de significación y la busca de una voz colectiva que desafiara el lenguaje autoritario. (19)

A su modo, como Macedonio y Arlt, Fogwill también era ya por esos años un anarquista de la literatura. El refugio en lo experimental, la exacerbación de lo sensorial en desmedro de lo mental, el rechazo de toda univocidad, ley o lógica preestablecida son elementos cruciales en la obra del entonces joven escritor. Pero para entender por qué surgió en Fogwill tan exasperado rechazo de la voz oficial y de lo que podía interpretarse –por algunos– como postura conservadora y pro-militar de Borges, es necesario tener en cuenta el grado extremo de coerción que se vivía en el período. Masiello sintetiza así los daños y los abusos de los militares, “la “guerra sucia” librada contra el pueblo” (11) entre 1976 y 1983: “la eliminación de toda oposición, la coerción de los inocentes mediante el secuestro y la tortura, las intervenciones paramilitares en fábricas, universidades y domicilios privados; y el exilio masivo que tuvo por resultado una nación separada de sí misma.” (11).

También sobre el clima de la última dictadura militar, explica la escritora Vlady Kociancich que “la censura política ha tenido mucho que ver en esta distancia desesperada que significa la risa y la sátira” (202). La sátira y la parodia permitían escabullirse de la represión y, al mismo tiempo, burlarse del autoritarismo, dejar sentado el malestar sin explicitarlo:

Para los jóvenes que empiezan a escribir hacia los años setenta y que publican ya durante la dictadura, la estética del realismo, productora del testimonio o de la crónica, es un proyecto autoritario que reprime los desarrollos imaginativos. Algunos fieles a Borges, otros sin haberlo leído, inician lo que entienden por vanguardia, la escritura de la parodia. [. . .] La represión impuesta por la dictadura abre a la parodia las puertas que en muchos textos ni siquiera es acentuadamente ideológica, pero que es el único discurso literario que permite la burla, la crítica y la reflexión travestidas. (Ulla 191)

Pieza fundamental de la narrativa argentina de los años ochenta, la obra de Fogwill⁴ posee además muchos de los rasgos característicos de la literatura de la post-dictadura⁵. El cuestionamiento de lo real y la desconfianza en la capacidad mimética del lenguaje, la exacerbación de lo sensorial, la mezcla de registros lingüísticos⁶ son rasgos típicos de esta generación y resultan claves en Fogwill.

La escritura de Fogwill (en mayor medida que las de sus contemporáneos, Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán, Griselda Gambaro) inyecta en el sistema literario de los ochenta el mundo lumpen post-dictatorial del que tanto rehúyen los textos de Borges: la droga, las perversiones sexuales, el incesto, las transgresiones morales y el relajamiento ético de todo tipo. En una entrevista ya célebre, al ser interrogado acerca de cómo decidió dedicarse por entero a la literatura, Fogwill planteó algo que, a la luz de sus libros posteriores, es casi su *ars poética*:

Escribo para no ser escrito. Viví escrito muchos años, representaba un relato. Supongo que escribo para escribir a otros, para operar sobre el comportamiento, la imaginación, la revelación, el conocimiento de los otros. Quizá sobre el comportamiento literario de los otros. Escribo para conservar el arte de contar sin sacrificar el ejercicio de pensar, un pensar que tiene que ver con la moral. (Forn 45).

La respuesta que da Fogwill para no ser escrito –por Borges, por el peso agobiante de su literatura y por la Argentina de la dictadura– tiene ya la semilla de la parodia.

***El Aleph* y sus posibles interpretaciones**

El Aleph se publicó en la revista *Sur* en 1945, cuarenta años antes que *Help a él*. Son varios los elementos que hacen de *Help a él* (*Pájaros de la cabeza* 1985) una reescritura paródica de su predecesor, *El Aleph*: el comienzo (una verdadera paráfrasis del texto borgeano); el argumento; el título y los nombres de los personajes; la representación satírica del mal escritor; las metáforas de la totalidad (ya sea cognitiva o sensorial); y la burla hacia la literatura y el lenguaje. A través de estas cuestiones, Fogwill entabla un diálogo paródico con el célebre cuento de Borges. Como toda parodia a un texto en

⁴ Su obra –atravesada por “la burla, la crítica y la reflexión travestidas”– es hoy en día prolífica. Entre sus libros de cuentos, poemas y novelas, hallamos hasta el momento: *El efecto de realidad* (1979), *Las horas de citas* (1980), *Mis muertos punk* (1980), *Música japonesa* (1982), *Los Pichy-ciegos* (1983), *Ejércitos imaginarios* (1983), *Partes del todo* (1990), *La buena nueva* (1990), *Una pálida historia de amor* (1991), *Muchacha punk* (1992), *Restos diurnos* (1993), *Cantos de marineros en las pampas* (1998) y *Vivir afuera* (1998).

⁵ Los nombres más representativos de esta generación son: César Aira (1949), Arturo Carrera (1948), Tamara Kameszain (1947), Héctor Libertella (1945), Néstor Perlonguer (1949), Luis Gusmán (1944), Alberto Laiseca (1940).

⁶ Por ejemplo, el habla de los jóvenes y del mundo de las drogas mezcladas con la jerga de la alta cultura y con retazos de frases mediáticas.

particular, *Help a él* es una creación literaria y, a la vez, un trabajo de hermenéusis. Para entender qué interpretación de *El Aleph* se elige en *Help a él* repasemos algunos de los sentidos posibles del cuento borgiano.

El cuento de Borges puede leerse al menos de dos maneras: 1) una lectura realista, según la cual la visión del aleph fue una alucinación causada por el narcótico que Daneri le hizo beber a Borges, 2) una lectura fantástica: existe un objeto llamado “Aleph” que condensa el infinito y permite ver todos los puntos del universo en un instante.

Repasemos brevemente el argumento. *El Aleph* se abre con la muerte de Beatriz, en 1929. A raíz de esta muerte, Borges decide visitar todos los 30 de abril, día en que cumplía años Beatriz, a la familia (padre y primo) de la difunta. En cada una de estas veladas, Carlos Argentino Daneri, primo de Beatriz, le lee a Borges fragmentos de su gran poema sobre la totalidad de las cosas, un texto que “se proponía versificar toda la redondez del planeta” (156). Un día, Daneri llama a Borges para contarle, muy acongojado, que los dueños de la casa que él alquila y habita hace años, Zunino y Zungri, han decidido demolerla para ampliar la confitería que han instalado en la esquina. Daneri se muestra angustiado y confiesa a Borges que él reclamará, a través de su abogado Zunni, el aleph, el objeto que se encuentra en el sótano de su casa y a través del cual pueden verse todos los puntos del universo. “Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos” (156). Ante esta confesión, Borges va de inmediato a la casa de la calle Garay. Allí, Daneri le convida “una copita de pseudo coñac” (167). Borges entra en el sótano y, una vez allí, nos refiere: “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor” (163). Deviene una enumeración heteróclita de todas las cosas que vio a través del Aleph. Al hacerlo, pretende estar redactando un “informe”, que no está “contaminado de literatura, de falsedad” (164). Borges, que confiesa haber sentido por Daneri “infinita veneración, infinita lástima” (166) se va de la casa recomendándole que vaya al campo a relajarse, es decir, tratándolo como a un loco. Luego de este episodio, Daneri gana el segundo premio de literatura nacional con su poema y Borges no gana nada. Hacia el final del cuento, se aclaran las fuentes del aleph, de dónde sale el nombre, en dónde aparece mencionado y la sospecha del narrador de que el aleph de Daneri era falso, que el verdadero aleph quizás pueda verse entre las muchas cosas que se ven en el de la calle Garay.

En pro de la lectura realista (el aleph fue alucinado por “Borges” bajo los efectos del narcótico) tenemos, por ejemplo, la siguiente cita: “Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco luego de tomar un veneno (. . .). Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico” (163). Para apoyar la lectura fantástica, hace falta aceptar como literales las explicaciones en torno al objeto aleph y desoír las opiniones del narrador sobre la literatura. Si hiciéramos caso de estas opiniones (según las cuales la literatura está hecha de falsedades) caeríamos nuevamente en la trampa lógica, en la paradoja: si la literatura

no es materia confiable, ¿por qué habríamos de confiar en lo que nos narra este cuento? Ahora bien, si hacemos caso de los juicios sobre la literatura, ¿por qué habríamos de desoír las frases que explican qué es un aleph? Las paradojas, ya se sabe, son típicas en Borges y dan cuenta de su concepto de la razón como herramienta insuficiente para conocer el mundo.

Historias narcóticas: la parodia de *El Aleph*

Fogwill, creemos, elige leer *El Aleph* de manera realista, es decir, entendiendo la experiencia aléfica como el relato de lo que alucinó el protagonista luego de tomar una droga. La parodia se instala en *Help a él* desde la primera línea. Veamos los comienzos:

El cuento de Borges se abre así:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó ni un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios...(151).

Escribe Fogwill:

La pesada mañana de febrero en que Vera Ortiz Beti tuvo esa muerte espectacular que ella misma hubiese elegido, al salir de la torre de Madero, mirando hacia la Plaza San Martín vi que peones de mameluco blanco trabajaban sobre las carteleras que afean la estación Retiro. A la distancia parecían animalitos adiestrados sólo para arrancar los viejos carteles de L & M y reemplazarlos por no sé cuál otra marca extranjera de cigarrillos. (63).

Como puede verse, ambas escenas transcurren en el caluroso febrero porteño. Ambos textos están narrados en primera persona y los dos narradores son, respectivamente, los protagonistas de los cuentos. Los dos textos se abren en el momento en que cada narrador camina por Buenos Aires. Durante sus caminatas, tanto “Borges” como el narrador-protagonista anónimo de *Help a él* observan cambios en los carteles publicitarios y las dos publicidades muestran cigarrillos. Se menciona en ambos cuentos la muerte de la amada, y en los dos casos, se trata de mujeres que han muerto honorablemente: Beatriz murió “después de una imperiosa agonía que no se rebajó ni un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo” (Borges 151), Vera falleció con “esa muerte espectacular que ella misma hubiese elegido” (Fogwill 63). Aparte de estas similitudes argumentales (veremos que hay todavía más), las frases elegidas por Fogwill

se hacen eco semántico y fonético con las de Borges: “la candente mañana” se reemplaza en *Help a él* por “la pesada mañana”.

Pero la similitud más ingeniosa es la reescritura de los nombres. Las letras de las palabras “Beatriz Viterbo” son casi las mismas (reordenadas) que las que componen el nombre “Vera Ortiz Beti”. Estamos ante *casi* los mismos caracteres excepto por una sugestiva omisión: a “Vera Ortiz Beti” le falta una “B” (¿“B” de Borges, “b” de burla?) que sí está en “Beatriz Viterbo”.

Junto con el título y con los nombres de los personajes femeninos, hay en *Help a él* un tercer elemento lúdico nominal: el apellido “Laiseca” para denominar al primo, aquel mal escritor a quien el narrador aborrece. Este apellido existe en la vida real: hay un escritor argentino actual, contemporáneo de Fogwill, llamado Alberto Laiseca.

El título también es paródico: la frase *Help a él* es un anagrama de *El Aleph*, pues contiene (reordenadas) todas y cada una de sus letras. ¿A quién nombra el pronombre personal “él” de *Help a él*? Puede referirse al protagonista, según la trágica historia que vive en casa de Vera Ortiz Beti, o bien puede aludir a Borges, a través de sugerir que, de tan parodiado, es “él” quien necesita ayuda (“help”) por parte del lector.

Otra distancia (estilística o, si se quiere, ideológica): al narrar la misma escena del protagonista observando el cartel, Fogwill reemplaza el borgeano “noté que las carteleras de fierro habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos” (151) por una descripción más detallada de los hombres que cambiaban el cartel:

vi que peones de mameluco blanco trabajaban sobre las carteleras que afean la estación Retiro. A la distancia parecían animalitos adiestrados sólo para arrancar los viejos carteles de L & M y reemplazarlos por no sé cuál otra marca extranjera de cigarrillos. (63).

Esta distancia entre un texto y otro resalta lo impersonal de la frase de Borges “las carteleras de fierro habían renovado no sé qué aviso” (151), pues en sentido estricto, no son las carteleras las que renuevan los avisos sino los hombres que las construyen. Al mismo tiempo, al hacer notar lo mecánico de sus movimientos (“parecían animalitos adiestrados”) Fogwill trae al cuento elementos ajenos en Borges y que tienen que ver, no ya con las proposiciones filosóficas o universalizantes, sino con lo más cotidiano y vivencial.

Planteada la reescritura paródica desde el primer párrafo, Fogwill continúa con el tironeo de similitudes y diferencias. Leemos en *El Aleph* de Borges:

..el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta, yo podía

consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación.
(151)

Escribe (o re-escribe) Fogwill:

La idea de cambio me evocó las observaciones que solía hacer *el otro* y, como él, yo también pensé que esa periódica sustitución inauguraba una serie infinita de cambios *que volverían a esta ciudad, a este país y al universo entero*, una cosa distinta que ya nada tendría que ver con *ella*⁷. (63)

La expresión “el otro” y la idea de “volver” son otras claves del diálogo paródico: se refieren sin duda a *El Aleph*. Semánticamente, en la acción de “volver” queda implicada la idea de una segunda vez⁸, es decir que estos “cambios” ya han aparecido antes. Por otro lado, la frase “una cosa distinta que ya nada tendría que ver con ella” ¿se refiere sólo a “una serie infinita de cambios?”. ¿O, acaso, “una cosa distinta” remite también a esta nueva literatura, la literatura de Fogwill, que ya nada tendría que ver con esa literatura de “el otro”, de Borges?

Volviendo a la cuestión de la línea argumental, es notable el parentesco: los dos textos narran historias similares; las situaciones, los personajes y varios de los temas se hacen eco permanentemente. En los dos cuentos estamos ante un narrador en primera persona (de nombre “Borges” en el caso de *El Aleph* y anónimo en *Help a él*) que vive una experiencia reveladora a raíz de la muerte de la mujer a la que ama (Beatriz Viterbo / Vera Ortiz Beti). En ambos textos se relata que, hasta antes de su muerte, cada una de estas mujeres vivía con su padre y su primo (el viejo Viterbo y Argentino Daneri en el cuento de 1945, el viejo Ortiz y Adolfo B. Laiseca Ortiz en el texto de 1985). A raíz del fallecimiento de la mujer amada, cada narrador decide visitar la casa familiar (los Viterbo, en un caso; los Ortiz, en el otro). En los dos cuentos, el primo de la difunta es un hombre de letras y, según cada narrador, un pésimo escritor.

Sobre la base de estas presentaciones tan similares, se inicia el conflicto. Ocurre un día que, estando el narrador de visita en casa de su difunta amada, el primo le ofrece (tanto a “Borges” como al narrador anónimo de Fogwill) una bebida narcótica. En ambos casos, es a raíz de ingerir este líquido que el narrador tiene vivencias totalizantes, experimenta una revelación que cambia el sentido de su vida. Esta experiencia límite, junto con la labor de narrarla, llevan a cada protagonista a una reflexión sobre los alcances de la palabra como herramienta para dar cuenta de lo vivido. Ambos cuentos indagan, de maneras diversas, en torno a la literatura y sus posibilidades, ambos desconfían del poder del lenguaje como modo de representar el mundo.

⁷ La itálica es mía.

⁸ Según María Moliner, cuando “volver” está seguido de la preposición “a”, significa “andar en sentido inverso por un camino que se acaba de recorrer [. . .], ir de nuevo a un lugar en donde ya se ha estado o de donde uno se ha marchado” (1549).

Si bien los argumentos son muy similares, hay una diferencia: el éxtasis en *Help a él* es mucho más prolongado e importante narrativamente que en *El Aleph*. En el cuento de Fogwill, la experiencia reveladora dura aproximadamente doce horas (desde la cena hasta el mediodía del día siguiente) y el cuento termina poco después de dicha vivencia. Así, una vez que el narrador ha ingerido el licor que lo lleva a vivir el éxtasis sensorial (experiencia análoga a la visión del aleph en Borges), la acción de *Help a él* se ralentiza. El narrador, en lo que resta del cuento, se expande y regodea en los alcances de su desquicio sensorial, en la descripción de los cambios corporales que padece, en la escritura minuciosa del estallido infinito (a su modo, un aleph) de sensaciones, placeres y sufrimientos que ha desatado la droga en su cuerpo. Es decir que el cuento de Fogwill se ocupa de reescribir paródicamente la mitad del argumento de *El Aleph*, no el cuento borgeano entero.

Dentro de esta mitad actancial reescrita en *Help a él*, la experiencia reveladora es crucial, no sólo porque se extiende durante cincuenta páginas sino también porque, al estar plagada de alucinaciones y de momentos extremos, se coloca en las antípodas de la prosa borgeana, narra anécdotas y sensaciones que jamás encontraríamos en Borges y que, muy probablemente, provocarían cierto escozor en el autor canónico. Allí radica la burla irreverente, la cepa del humor de Fogwill: en crear, tras la inmersión inicial del texto en los temas, preocupaciones y modos de *El Aleph*, tras el cúmulo de similitudes, una estética anti-Borges.

La escritura drogada de Fogwill

La droga, el incesto y la última dictadura militar son tres elementos fundamentales en la obra de Fogwill. Aparecen en su literatura anterior, en las novelas posteriores a 1985 y en los tres cuentos que componen *Pájaros de la cabeza*, el libro en el cual se incluye el cuento *Help a él*.

Algo que nos deja impávidos de Fogwill (pensemos en textos como “Luz mala”, “Restos diurnos”, “Muchacha punk” o *Help a él*) es la narración de situaciones extremas (escenas de incesto, drogas, perversiones sexuales) desde una completa ausencia de juicio moral o ético. La inmutabilidad o no registro de los sentimientos, la enunciación que rehúye de la emoción, el sentimentalismo, la cursilería o la lágrima torna a estos textos en relatos aún más descarnados de lo que ya son por su sola temática. Nada de esto es casual si pensamos que la literatura de Fogwill, esta suerte de beat-nick criollo característico de la narrativa de la post-dictadura, surge en la atmósfera de terror y opresión del período 1976-1983. Los temas de la droga, el incesto, las perversiones sexuales parecen, no ya simples obsesiones personales de este autor, sino la versión doméstica y privada del horror. El correlato literario de la atrocidad y la transgresión en el plano público es la violación de los tabúes esenciales de una sociedad en el plano privado (en este caso, hecho literatura), el desquicio completo de sus normas y valores.

La droga no es en la literatura de Fogwill simplemente un tema importante sino una matriz constructiva del relato, la principal y más recurrente metáfora. *Help a él*, para el caso, está repleto de droga. A partir de haber ingerido el narcótico, todo lo que nos refiere el protagonista —única fuente de enunciación del texto— es narrado desde el punto de vista de un sujeto drogado. Y este es quizás el mayor logro de Fogwill: narrar desde la confusión sensorial y cognitiva, no simplemente hablar de la droga o de los efectos devastadores del proceso militar sino crear un texto que en su propia urdimbre está drogado, resquebrajado, construido a partir del desquicio de una realidad externa y del consecuente desquicio de la representación realista. En este sentido, en cuanto a la desconfianza en el realismo y en el lenguaje como herramientas para dar cuenta del mundo, Fogwill se parece al Borges de *El Aleph*: la diferencia radica en que los caminos alternativos al lenguaje confiable y transparente son en Borges la literatura fantástica y la metáfora del aleph y en Fogwill la escritura drogada y el apogeo de los sentidos.

La sátira de los malos escritores: una anti-poética

Otro de los rasgos compartidos por *Help a él* y *El Aleph* es el uso de un género colindante con la parodia, la sátira. Se trata aquí de sátiras de los malos escritores, un recurso de Borges y Fogwill para esbozar, cada uno a su modo, una antipoética. Sobre la sátira como rasgo recurrente en la literatura argentina, reflexiona la escritora Vlady Kociancich:

Me pregunto por qué esa tendencia satírica tan constante, casi irremediable de los escritores argentinos. Se me ocurren, entre otras, dos [razones]. Una es el sentimentalismo, otra el horror al sentimentalismo. Ambos inseparables y en continuo choque. [...] Es el sentimentalismo lo que agobia y el horror de agobiar con sentimentalismo. A veces pienso que es una condición heredada y que se ha levantado una literatura sólo para librarse de ella. (202).

Dentro de esta tendencia satírica de la literatura argentina, Borges se destaca una vez más:

Para dar un ejemplo inmediatamente comprensible, piensen en Borges, en su aparentemente fría arquitectura metafísica y en cómo esa misma arquitectura revela a un incorregible sentimental, a veces, hasta a un sensiblero. (Kociancich 202).

Podríamos afirmar sin temor al error que el miedo al sentimentalismo es otro estigma compartido por ambos escritores: como es propio en la obra de Borges, el narrador de *El Aleph* llama la atención por su recato, por un lado, y por cierta escondida sensibilidad

(lo que Kociancich llama “sensiblería”) por otro. En *Help a él*, por su parte, omitir las referencias a las emociones de los personajes y todo juicio de valor sobre lo narrado supone cierto rechazo del (o temor al) sentimentalismo. Como forma, tal vez, de rehuir del psicologismo y/o de la sensiblería, recordemos el énfasis de esta prosa en lo sensorial y en lo corporal. El universo fogwilliano de los sentidos y de los cuerpos se va tornando, por su propia reiteración y regodeo, en una descripción de lo orgánico y lo fisiológico.

Ahora bien, si cabe plantear que tanto Borges como Fogwill usan la sátira para esquivar el sentimentalismo y la prosa psicologista, no por ello hay que olvidar la estrecha relación entre esta tendencia satírica y cada contexto de producción. En el caso de Borges, la sátira y el humor son rasgos característicos de su literatura. Escribe Graciela Montaldo: “Daneri es una caricatura de poeta, de intelectual, de argentino, de amante, de sabio e, incluso, de inquilino” (151). Y agrega, “pero también Daneri es el lugar de confluencia de los deseos y aspiraciones de Borges (de su amor por Beatriz, de sus expectativas literarias) y es también la confluencia de los públicos de la literatura nacional” (151).

Laiseca es el personaje a través del cual Fogwill, retomando el gesto de Borges, nos presenta satíricamente al prototipo del intelectual más risible: el escritor vacío de talento y lleno de soberbia. Así, Adolfo B. Laiseca Ortiz comparte con Carlos Argentino Daneri no sólo el hecho de ser un mal escritor sino también dos costumbres despreciables: la de leer o de dar a leer sus diletantes manuscritos a los conocidos y la costumbre, aún peor, de elogiar la propia escritura con desenfado. Ante estos intelectuales, ambos narradores se sienten indignados: Carlos Argentino Daneri y Adolfo Laiseca hacen y dicen todo aquello que, según criterio de los narradores, no debe hacerse. Tras la máscara de la negatividad, en estas figuras satíricas pueden leerse dos poéticas, dos sutiles prescripciones acerca de cómo debe ser un escritor, sugeridas a través de ridiculizar lo que hacen los típicos “malos poetas”.

En *El Aleph* la sátira a Daneri es constante. Con la típica ironía borgeana, lo primero que leemos de él es que “es rosado, considerable, canoso, de rasgos finos” (151). Agrega el narrador, aludiendo de reojo al Borges de la vida real, “ejerce no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur” (151). Luego, remata la descripción diciendo: “es autoritario, pero también es ineficaz” (151). En esta última frase, como en otras del cuento, Borges echa mano de una estrategia bastante frecuente en su literatura: crear ironía a través del uso inesperado (casi se diría, inapropiado) de los nexos oracionales. El nexa adversativo “pero” se usa comúnmente para conectar dos elementos de valor opuesto (en este caso, lo lógico sería leer “es autoritario pero eficaz”). Al yuxtaponer dos elementos negativos conectados por el “pero”, Borges exagera lo peyorativo de Argentino Daneri⁹.

⁹ Esta misma estrategia reaparece unas páginas más adelante, luego de que el narrador ha escuchado, indignado y aburrido, las parrafadas de Daneri sobre su propia obra: “Otras muchas estrofas obtuvieron

El efecto humorístico es progresivo en *El Aleph*, a medida que avanzamos en el cuento la ironía sobrepasa lo sintáctico. Opina “Borges” de la escritura de Daneri, calificada de “pedantesco fárrago” (158):

Me releí, después, cuatro o cinco páginas del poema. Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribió *azulado*, ahora abundaba en *azulino*, *azulenco* y hasta *azulillo*. La palabra *lechoso* no era bastante fea para él; en la impetuosa descripción de un lavadero de lanas, prefería *lactario*, *lacticinoso*, *lactescente*, *lechal* ... (158).

Tras escuchar las largas estrofas y los soporíferos comentarios de Daneri sobre ellas, Borges concluye: “Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable; naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otros” (155). Más adelante, en la misma línea peyorativa a través de la cual se va deslizándose una sutil anti-poética, el narrador “Borges” agrega: “había elaborado un poema que parecía dilatar hasta lo infinito las posibilidades de la cacofonía y del caos” (159).

Adolfo Laiseca Ortiz es, al igual que Daneri, quien le convidará al narrador la pócima necesaria para vivir la experiencia que le cambiará la vida, ese aleph de totalidad sensorial en cuya narración se centra el cuento. Como es de esperarse Laiseca, al igual que Daneri, disfruta la vanagloria de la propia obra. Le dice al narrador, sobre uno de sus cuentos:

-Además es un texto modular: si lo lees saltando dos renglones por vez, se forma un cuento sobre otra pelea de borrachos. Si lees el segundo renglón y todos los renglones múltiplos de cinco, verás que es la visión de una corrida de toros narrada por un hombre que nunca antes había visto un toro, por ejemplo, un esquimal o un nativo de Ghana. Si lees los últimos renglones de cada página de atrás hacia adelante, vas a descubrir una crítica a la obra de Jünger... (84).

Al igual que Daneri, Laiseca es pedante, rebuscado y, ante todo, ridículo. Pero las ironías corrosivas de Borges y de Fogwill no se agotan en la descripción satírica de los malos poetas, sino que involucran a la literatura y a su afán por escribir lo innombrable. Se diría que la literatura y su lucha imposible por nombrar una totalidad son en ambos cuentos los focos privilegiados de la burla, y también de la reflexión. Arguye el narrador “Borges”, luego de escuchar a Daneri: “Tan ineptas me parecieron estas ideas, tan

su aprobación y su comentario profuso. Nada memorable había en ellas; *ni siquiera* las juzgué mucho peores que la anterior” (155). Aquí, el nexa “ni siquiera” es vaciado de su función original.

pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía. Previsiblemente, respondió que ya lo había hecho” (153-4). Considerada la literatura una actividad falsa, el narrador de *El Aleph* opta por referirse al propio texto como a un “informe”, género al parecer más objetivo. A través de este informe, el narrador pretende dar cuenta de la totalidad vista en el sótano de la calle Garay: el aleph: “Quizás los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito” (164).

Fogwill también se burla de la literatura. Como el personaje de Borges, el narrador de *Help a él* cena en la casa de la difunta. Allí también se conversa sobre literatura y el viejo Ortiz dice que su sobrino, Adolfo, es “un gran escritor” (81) y aclara, oximorónico: “Lo que quiere decir (...) que será un perfecto fracasado. ¡Lástima que la prima no viva para apreciar el éxito de su fracaso...!” (81).

El aleph sensorial o la estética del desquicio

Quizás sea justamente por su recato que el narrador de *El Aleph* se horroriza al ver que en el sótano de la calle Garay, “tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos” (165), junto con “todas las hormigas que hay en la tierra” y con “un astrolabio persa” (165), están “las cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino” (166). Según Beatriz Sarlo, es el horror del recatado narrador ante la visión de las cartas obscenas lo que hace derrumbar su ilusión de infinito¹⁰.

En las antípodas del pudor y del recato, el narrador-protagonista de *Help a él* también siente un infinito que es, en realidad, una caída. Los sentidos son los medios para crear el aleph de *Help a él*, pero en vez de condensar visiones, este aleph es una batahola de sufrimientos y sensaciones convergentes, alucinaciones, experiencias psíquicas y físicas de todo tipo.

La dimensión universalizante, la narración del infinito no se alcanza, como en Borges, por la yuxtaposición de elementos dispares, sino por la exacerbación de elementos homólogos: el estallido de lo sensorial. No sólo eso: hay además una diferencia crucial entre ambos cuentos en cuanto a las experiencias totalizantes o aléfhicas. Mientras que el cuento de Borges coloca la perspectiva narratorial luego del acontecimiento vivido, *Help a él* narra esta experiencia extrema a medida que la va viviendo. Este presente de la enunciación, esta coincidencia entre acto y narración (el tiempo predominante del relato es el presente) genera un efecto de inclusión del lector

¹⁰ Escribe Sarlo: “Frente a ese infinito, la percepción se detiene en las cartas obscenas escritas por Beatriz Viterbo, la mujer muerta que el narrador había amado. En ese momento, el infinito es percibido como caída (26).”

en aquello que se narra mayor que en el caso de Borges, en donde leemos el relato posterior y meditado de la epifanía aléfica.

Los sentidos en Fogwill se vacían de su significado original y cobran paulatinamente el espesor de lo metafórico. De tan enfatizado y reiterado, lo sensorial va condensando, como un aleph, múltiples significados:

El mundo empezaba a moverse. Necesité cerrar los ojos y encoger las piernas. Sentí que caía. Sentí un cuerpo cerca de mí y sentí que caíamos juntos. La tierra giraba de oeste a este con ritmo de reloj alrededor de un punto cercano situado debajo de nosotros (...). Y además caíamos: el mundo, ella y yo, la tierra y hasta el sol lejano, todos caíamos atraídos hacia un pozo que quizás no tendría fondo (...) ¿Duraría el jarabe hasta que el sol estuviese sobre nosotros y nosotros dos, la casa, Buenos Aires, el mundo y el mismo sol, siguiésemos cayendo hacia ese punto situado en una altura muy lejana? (Fogwill 110)

La caída, el mundo, la noción de una totalidad generada por la droga nos rememoran *El Aleph*. Pero la alucinación de *Help a él* crea un ambiente menos cognitivo y más carnal que el de Borges. A lo largo de casi toda la experiencia “aléfica”, el narrador está acompañado de Vera, su amada, y vive con ella los momentos más extremos de su relación.

Sin embargo, en algo se parecen las experiencias alélicas de ambos narradores: tanto la visión borgeana del aleph como la relación sexual alucinada en *Help a él* son momentos de superposición y exceso, de desquicio y desmesura. Una epifanía cognitiva frente a una epifanía sensorial.

Conclusiones

Lo central de esta parodia es la construcción de un aleph sensorial, el reemplazo de lo intelectual cognitivo por lo corporal y empírico. Según la lectura de Borges que hace Fogwill en *Help a él*, existe una verdad —aquella que nos ofrece el aleph— que sólo se alcanza a través de la experiencia excesiva de la droga, a través de la estética del desquicio. Esta lectura des-solemniza o, más bien, subvierte el cuento de Borges, acartonado no sólo por el recato de su narrador sino por cómo ha sido ubicado el célebre escritor en la historia del canon literario argentino.

“La culminación del siglo veinte literario rioplatense a inicios de los años ochenta”, escribe Claudio Canaparo, “no produjo síntesis, resúmenes o simplificaciones sino que dejó abierto un melodramático interrogante local: ¿cómo hacer literatura después de Borges?” (199). A través de la parodia, Fogwill da una respuesta —entre varias posibles—: a través de la parodia, Fogwill evita ser escrito por otros (por los múltiples Borges que habitan omnipresentes en la literatura y la cultura argentina de los

años '80), escabulle el peso aplastante de la tradición y cuestiona el valor supuestamente a-histórico del canon. A través de la parodia, Fogwill da una respuesta a uno de los grandes interrogantes del campo literario argentino de la postdictadura: ¿cómo salir de Borges con Borges? Pues el canon, como explica Ludmer, "contiene también, como el imperio, un principio de dominación, porque es la cima de una escala lineal y jerárquica, una lista de cumbres, en relación con la que se miden todos los otros productos de su misma especie" (289). Para salir de Borges hay que parodiarlo. Hay que homenajearlo y burlarlo simultáneamente, para recordarlo y relativizarlo en un mismo gesto.

OBRAS CITADAS

- Avellaneda, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina, 1960-1983*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986. Impreso.
- . "Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta." *Memoria colectiva y política de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Comps. Adriana Bergero y Fernando Reati. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997. 141-83. Impreso.
- Balzer, Carmen. *La Kabbala y Jorge Luis Borges*. San Juan: Universidad Nacional de San Juan, 1989. Impreso.
- Blacutt Mendoza, Mario. *Relatos, filosofía y Borges*. La Paz: s/n, 1989. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. "El Aleph." *El Aleph*. Emecé: Buenos Aires, 1987. Impreso.
- . "El fin." *Ficciones*. Alianza: Madrid, 1997. Impreso.
- Bravo, Víctor. *El orden y la paradoja, Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*. Mérida: Universidad de los Andes. Impreso.
- Calvetti, Jorge. "Jorge Luis Borges". *Fuego del aire: Homenaje a Jorge Luis Borges*. Comp. María Victoria Suárez. Buenos Aires: Fundación Internacional Jorge Luis Borges: 2001. 58-72. Impreso.
- Canaparo, Claudio. "De bibliographica ratio." Rowe 199-247.
- Fogwill, Rodolfo Enrique. *Pájaros de la cabeza*. Buenos Aires: Catálogos, 1985. Impreso.
- Forn, Juan. *Buenos Aires, una antología de la nueva ficción argentina*. Buenos Aires: Anagrama, 1992. Impreso.
- González, José Eduardo. "The Other Face of Modernity: Borges as an Antifascist." *Borges and the Politics of Form*. New York: Garland, 1998. 169-99. Print.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfred Laurier UP, 1980. Print.
- Kociancich, Vlady. "Humor y literatura fantástica, una tradición argentina." *Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia*. Eds. Karl Kohut y Andrea Pagni. Frankfurt: Vervuert-Iberoamericana: 1993. 199-204. Impreso.
- Louis, Annick (comp.) *Enrique Pezzoni, lector de Borges: Lecciones de literatura, 1984-1988*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999. Print.

- Ludmer, Josefina. "¿Cómo salir de Borges?" Rowe 289-300.
- Masiello, Francine. "La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura." *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires and Minneapolis: Alianza Editorial and The Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1987. 11-29. Impreso.
- Massuh, Gabriela. *Borges: una estética del silencio*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1980.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Gredos: Madrid, 1994. Impreso.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Sudamericana: Buenos Aires, 1979. Impreso.
- Montaldo, Graciela. "Borges y las fábulas de lealtades de clase." Rowe 145-54.
- Palencia-Roth, Michael. "...Merely a man of Letters. An Interview with Jorge Luis Borges". *Philosophy and Literature* 1.3 (Otoño 1977): 337-41.
- Pollmann, Leo. Discurso poético y discurso filosófico en Borges. *Primeras Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/Comparatística: Actas*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1996. Print.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Borges por él mismo*. Editorial Laia: Barcelona, 1984. Print.
- . *Borges: una biografía literaria*. FCE: México, 1987. Print.
- Rowe, William et al, eds. *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Saer, Juan José. "Borges como problema." Rowe 19-31.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Ariel: Buenos Aires, 1995. Print.
- . "Una poética de la ficción." *Historia crítica de la literatura argentina*. Ed. Sylvia Saítta. Emecé: Buenos Aires, 2004. 14-29. Print.
- Scarfó, Daniel. "Borges y las literaturas imposibles." Rowe 83-91.
- Vázquez, María Esther. *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1984.