

## **Aquí tampoco, allá también. Mapa roto de la novela latinoamericana<sup>1</sup>**

LEONARDO VALENCIA

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

leonardo.valencia@uasb.edu.ec

1. ¿Qué ocurre cuando se busca la presencia de América Latina en las novelas latinoamericanas y estas no la entregan? Es decir, cuando no hablan de Latinoamérica. Cuando esto ocurre, ¿cómo se afronta esa ausencia? ¿Es un sabotaje de la representación del origen del escritor? ¿Para salvar esas novelas se las considera metáforas, aberraciones, excentricidad?
2. En una de las primeras críticas sobre *La Cartuja de Parma* (1839) de Stendhal, el crítico Arnould Frémy tuvo problemas con el escenario y los personajes italianos de la novela. Como recordarán, Stendhal ambientó su novela en Italia. Esto inquietó a Frémy, que concluyó su artículo sugiriéndole que volviera al escenario francés:

Puisse-il [sic] nous être bientôt rendu avec un nouveau livre écrit, composé sous le ciel de la France, d'après nos mœurs et nos pensées, car rien ne remplace pour nous les fictions et les contes empruntés au ciel de nos passions ou même au berceau de nos ridicules. Nous sommes intraitables sur ce point-là, et nous voulons, par suite d'une vanité nationale qui n'est peut-être pas absolument extravagante, que l'imagination elle-même ait quelquefois du patriotisme (Frémy, 1839 ; 63).
3. Veintitrés años después, Flaubert publicó *Salambó* (1862) y la acogida tampoco fue entusiasta por parte de Sainte-Beuve. Concluyó con un tercer caso: Raymond Roussel y su *Impresiones de África* (1909). Por su título parece ambientarse en el continente africano. En realidad, está ubicada en la imaginación más desbocada por su escritura combinatoria. Roussel recordaría que la primera edición de su novela tardó veinte años en agotarse.

1 Conferencia plenaria de inauguración del Coloquio “Territorios en movimiento en los mundos hispánicos desde la Edad Media a la época contemporánea”, organizado por el Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines de la Universidad París-Nanterre, 11 de enero de 2024.

4. En América Latina el proceso de novelas desterritorializadas está en curso desde hace tiempo, pero se sigue esperando más del lado adjetivo “latinoamericana” que del sustantivo “novela”. No se trata de defender la libertad temática o geográfica, sino de comprender lo que significa ese desplazamiento de territorios, en qué argumentos y necesidades se fundamenta, y qué posibilidades tiene. Para esto me acercaré a la obra de dos escritores decisivos para esta reflexión: César Aira y Jorge Luis Borges. El paso de uno al otro permitirá tocar el mapa roto de la correspondencia entre literatura y país.
5. Una primera época de Aira viene de la década del ochenta, con tres títulos: *Canto castrato*, de 1984, ambientada en Nápoles, Viena y San Petersburgo en el siglo XVIII; *Una novela china*, de 1987, ambientada en China en la primera mitad del siglo XX, y *La liebre*, de 1991, ambientada en la región mapuche argentina en el siglo XIX. La segunda época –empieza en el 2002, con *Varamo* ambientada en Panamá en 1923; *Parménides*, del 2005, ambientada en una colonia griega del sur de Italia en el siglo V antes de Cristo; *El santo*, del 2015, ambientada en Cataluña y el antiguo reino de Abisinia, es decir, la actual Etiopía, en la Edad Media; y *Fulgentius*, del 2020, ubicada en la frontera norte del imperio romano en el siglo I de nuestra era, en la región antes llamada Panonia, entre el sur de Alemania y Serbia. De manera que estas siete novelas transcurren en Italia, Alemania, Austria, Rusia, Cataluña, Etiopía, Croacia, Serbia, Panamá y Argentina. Al menos hay dos países latinoamericanos. Siete novelas parecen pocas para un autor que ha publicado muchas más. Me concentraré en dos o tres, sin una pretensión de exhaustividad, para delimitar ciertas preocupaciones referidas al desplazamiento y la noción de exotismo que desarrollará César Aira.
6. *Canto castrato* cuenta la historia de un gran cantante castrado, el Micchino, que se toma un descanso de sus exitosas giras musicales y de su representante, el austríaco August von Klette, para lo que vuelve a su originaria Nápoles. El Micchino es un personaje etéreo. Alto, melancólico y enigmático, flota entre aristócratas y los músicos. Retoma sus conciertos y viaja a Viena, donde se conoce el conflicto de la hija de Klette, Amanda, afectada por la paranoia de la persecución de su marido. La historia termina en San Petersburgo, donde Amanda descubre a su marido encubierto en la corte rusa. Finalmente, el Micchino mata al marido cortándole la cabeza. Curioso paralelismo: el castrato decapita. Historia rocambolésca, *Canto*

*castrato* está narrada con solvencia y elegancia narrativa, convencional para lo que luego será la prosa de Aira, pero permite atisbar su poética. Cuando el Micchino escucha los lamentos sentimentales de Amanda hay una observación: “El discurso de la muchacha –dice el narrador– era el reverso exacto del canto, que solo insiste para huir del sentido; aquí estaba en el reino de la *voz del corazón*” (Aira, 2018; 173). Con la ‘voz del corazón’ el autor se refiere al discurso sentimental de Amanda, es decir, a la identificación o correspondencia emotiva entre las palabras y la persona que las dice. En cambio, el canto o la música quiere huir del sentido y para eso se sirve de lo que en la misma novela se denomina “el parloteo tenue del continuo” (Aira, 2018; 172). Aquí se menciona un concepto central en Aira, similar al del posterior concepto de la “huida hacia adelante”. El *continuo* no significa una hilación narrativa que obedece a un sentido previo o que tiene una finalidad. Más bien es una suma de historias y personajes reunidos mediante diferentes procedimientos que no responden a un sentido o intención previos, aunque están enmarcados en la historia detonante. Este concepto cobrará relevancia en las conferencias de Aira sobre el dibujante y novelista Copi, cuatro años después, en 1988.

7. Se trata de una concepción del arte que quiere huir del sentido previo así como de la idea de destino o fatalidad artística. *Canto castrato* se resuelve en la tierra de Dostoievski y de los atormentados escritores rusos. Uno de los protagonistas, el compositor Lionello Venutti, escribe una carta desde Rusia, en la que dice:

el Micchino representa una ortodoxia, el punto más alto de una ortodoxia, la de la música, de la que aquí nos hallamos sumamente apartados. Rusia, que no sabe, ni sospecha, qué es la música, es la tierra de todas las ortodoxias. Esta atmósfera es la prueba de autenticidad de cualquier ortodoxia. De modo que debemos medirnos sobre este paisaje (Aira, 2018; 210).

8. La ortodoxia de la música es la ausencia de un sentido explícito o unívoco. En su ensayo *Edward Lear*, donde trata sobre la traducción de los *limericks*, Aira señala que la rima forzada por lograr el ritmo con el esquema *aabba*, genera sentidos imprevisibles donde “el sonido se adelanta al sentido” y “el sentido de todos modos no se hace esperar, pero se presenta, aun en la simultaneidad, como un resultado, a veces sorprendente” (Aira, 2004; 9).

9. Lo castrado también es una idea metonímica de la novela. Aira recurre a la parte por el todo, a la posibilidad de potenciar lo parcial. El castrato no tendrá hijos, se agota en sí mismo, toca el límite. El deseo de la vanguardia –interés específico en Aira– es la castración de la novela para llevarla al extremo de su voz. Pero eso no significa la imposibilidad del goce sexual. Hay que distinguir entre la emasculación, que compromete todos los órganos sexuales, de la castración, que solamente se refiere a los testículos. Por caer en la obviedad, un castrato sí puede tener relaciones sexuales, aunque no busca la reproducción, se limita al goce en sí mismo. Por decirlo de una manera narrativa: el castrato no quiere competir con el registro civil como quería Balzac. En la concepción de novela de Aira, esta no sirve para una identidad o una nación.
10. Esto de la poca importancia del final conviene revisarlo. En *Varamo* se narra el proceso de los momentos previos a la escritura del gran poema de la literatura panameña, *El Canto del Niño Virgen*, título que parece una reelaboración de *Canto castrato*. Nunca leeremos nada de ese famoso poema apócrifo, solo sabremos de los elementos previos que se presentaron para que Varamo escribiera su gran poema, su único poema, porque no escribió antes y no volvió a escribir después. Esto también ocurre en *Fulgentius*. El legionario romano Fulgentius escribió de niño una única obra de teatro y no escribirá más. Y ocurre en *Parménides*, en la que el personaje homónimo contrata a un joven poeta porque quiere escribir un libro, no sabe de qué, pero quiere escribirlo. Parménides, junto con *Varamo*, son dos novelas decisivas de la segunda etapa de Aira donde más se reflexiona sobre la escritura. Dice en *Parménides*: “La ‘superficie vacía’ que quedó en el comienzo (o sea, en el centro) de su borrador, estalló en evocaciones y fantaseos, como una llanura del país de los sueños, por donde corrían las bestias invisibles de las formas” (Aira, 2006; 97-98).
11. En un artículo titulado “Exotismo”, de 1993, Aira hizo algunas observaciones sobre los desplazamientos. Le interesó el procedimiento de las Cartas persas de Montesquieu, novela epistolar satírica en la que se inventa la mirada extranjera de los musulmanes Usbek y Rica que viajan a Francia y observan con extrañamiento el reinado de Luis XIV. También se refiere a Borges por el conocido comentario de “El escritor argentino y la tradición” de que en el Corán no se mencionan camellos porque Mahoma era un árabe auténtico y, por lo tanto, no le llamaban la atención. Aira encuentra en este comentario una preocupación por la autenticidad del escritor, pero no la

considera suficiente para garantizar el talento del artista: “Si en el fondo – escribe Aira– debemos confesarnos que la literatura es una especie de perversión, de juego loco, nuestros mejores silogismos se tuercen siempre. Esta historia misma del exotismo parte de una trampa, de una ruptura de las reglas del juego limpio. ¿Quién les mandó a los escritores usar los países lejanos como un *ready-made* de la literatura? Nadie, obviamente. Es el vanguardismo como la tentación, como juego peligroso, que atenta contra la persistencia del juego mismo. Pero también es lo que hace interesante seguir jugándolo” (Aira, 1993; 76).

12. En 1993, Aira hace un primer balance de la noción de exotismo teniendo en cuenta que él mismo se había aplicado a ejercerlo. Realizó el juego peligroso del exotismo también en *Una novela china*. Relatada en tercera persona del plural, con un narrador que se declara parte de la cultura china, es la historia de Lu Hsien, un hombre discreto que se preocupa por cuestiones prácticas sobre asuntos de riegos agrícolas pero con inquietudes intelectuales y artísticas. Terminará creando un periódico. Ambientada en la época de Mao, con el telón de fondo de la Revolución Cultural, es una deriva con un hilo narrativo muy breve: el deseo de Lu Hsien de casarse con una mujer montañesa, para lo cual adopta una niña con la que, cuando ella crezca, se casará. Hay una deriva de personajes y acontecimientos que se suceden sin mayor conexión, aparecen y desaparecen. Ocasionalmente sirven para la trama principal con momentos de delicada poesía, donde tampoco faltan los tópicos chinos del dragón, del té, de la brumosa pintura de los paisajes, entre otros, como si operara una especie de acumulación arbitraria que disuelve un sentido final evidente.
13. En la siguiente novela de esta primera época de Aira, *La liebre*, hay un exotismo a la inversa, aplicado al propio país, a la manera del “telescopio invertido” del que se habla en el ensayo sobre Copi. Transcurre en el interior de Argentina en el siglo XIX, incluye a indios mapuches y gauchos, y también, como personaje destacado, un naturalista y geógrafo inglés, Clarke, ambientación similar a la de *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000). Estos elementos corresponden a lo que Silvana Mandolessi llama los “clásicos ideologemas de los sistemas discursivos argentinos” (Mandolessi, 2008; 39). La novela está narrada en tercera persona y el punto de vista centrado en la visión de Clarke, que observa con perplejidad ese mundo del interior pampeano. No es menor este tema de perspectiva. Al

final se revela que Clarke no era inglés, sino el hijo de un jefe mapuche que fue dado en adopción a un inglés. Los mapuches entregaron a un indio de su etnia que fue criado como inglés, y lo asombroso es que volvió a la tierra de sus padres, sin saberlo. Se cumple el procedimiento de Montesquieu, por no decir nada del de *Emilia la cautiva* (1981). De esta manera, debemos replantearnos lo que habíamos observado con la perspectiva de un inglés, o de lo que se supone de un inglés.

14. Aira recurrió al comentario más conocido de Borges, la necesaria ausencia de camellos en un relato árabe como garantía de su autenticidad. Pero el argumento de Borges más importante es otro. En “El escritor argentino y la tradición”, comparó el *Martín Fierro*, una obra con evidencias argentinas o gauchas, con un poema como *La urna* de Enrique Banchs. Banchs habla de tejados y ruiseñores, que no los hay en Buenos Aires, dice Borges, pero eso precisamente pone de manifiesto que sí está “el pudor argentino, la reticencia argentina” (Borges, 1974; 269). Recurrir a “imágenes extranjeras y convencionales como los tejados y los ruiseñores” es significativo, escribe Borges, “del pudor, de la desconfianza, de las reticencias argentinas; de la dificultad que tenemos (que tienen los argentinos) para las confidencias, para la intimidad” (Borges, 1974; 270). Los escritores latinoamericanos que recurren a imágenes extranjeras tienen ese pudor. En general, todos los escritores. El ejercicio del pudor es un procedimiento de la imaginación. La necesidad de ocultar, propia del pudor, permite también el erotismo. Exotismo es erotismo. Y seducción. Copi, por ejemplo, es para Aira un autor exótico y seductor. Pero le hace un reparo. Al analizar la novela *La internacional Argentina*, Aira dice que Copi hace un último y definitivo homenaje a su país escribiendo una novela mala. Y es “mala”, argumenta Aira, porque “es una renuncia a su estilo en favor de un ‘estilo nacional’. El continuo se marchita, o se traba en un nudo, al aplicarse a una temática deliberada (como aquí lo argentino, o el Sida en su última obra teatral, que tampoco es buena)” (Aira, 2003; 89-90).

15. El ensayo de Borges “El escritor argentino y la tradición” está al final de *Discusión*, de 1932. Es de sobra conocido que no pudo ser incluido en 1932 porque fue una conferencia dictada en 1951, y que incluyó en la reedición de *Discusión* de 1957 (Balderston, 2013). *Discusión*, por lo tanto, es un libro gradualmente reconstruido. El de 1932 era una propuesta de visión universal un poco abstracta y general, que se habría diluido sin los refuerzos argumentativos que le añadió Borges veinticinco años después. La edi-

ción príncipe incluyó 16 textos. La que manejamos ahora tiene 20. En 1932 iniciaba con un artículo titulado “Nuestras imposibilidades” que eliminó en las siguientes ediciones. Dos de los textos de 1932, “El coronel Ascasubí” y “El *Martín Fierro*” se integraron en el ensayo “La poesía gauchesca”, que será el inicio del libro. Allí se niega que el *Martín Fierro* sea considerado una obra épica nacional sino más bien una novela. Al terminar *Discusión* con “El escritor argentino y la tradición” se pone en evidencia que todo el libro está atravesado por el interés en defender la libertad temática de la ficción contemporánea ante las circunscripciones de los nacionalismos y las identidades.

16. También se añadieron otros textos. En “Vindicación de *Bouvard y Pécuchet*”, Borges dice que Flaubert fue uno de los forjadores de la novela realista y con su última novela es el primero en romperla. Creo que ya lo había intentado en *Salambó* con el mundo antiguo de Cartago, o el mundo inmóvil de La tentación de *San Antonio*. Borges también advierte que Flaubert, en el quinto capítulo de *Bouvard y Pécuchet*, “condenó las novelas ‘estadísticas o etnográficas’ de Balzac y, por extensión, las de Zola” (Borges, 1974; 262). Según Borges, Flaubert tuvo la capacidad instintiva de presentir la muerte de la novela. Por supuesto, cuando se habla de la muerte de la novela, de lo que se trata es de la muerte de un tipo de novela, en este caso la novela realista. Y el registro civil es decisivo para reafirmar la existencia de una ciudad y una nación. En el caso de “Flaubert y su destino ejemplar”, Borges señala algo más sutil: el deseo de desvanecerse del escritor, que ya no pretende ponerse en primer plano en sus novelas, lo que se percibe en la dificultad de “adivinar” que una misma pluma escribió *Salambó* y *Madame Bovary*. Sugiere que no debe buscarse enfáticamente al autor en su libro, que es como decir que no hay que buscar al país del autor en su libro. Mejor dicho: no hay que buscar el sentido, sino aceptar el que ofrece.

17. Pero el argumento decisivo de Borges es el texto “Una vindicación de la Cábala”, que sí formó parte de la edición de 1932 de *Discusión* y que adquiere un realce con los añadidos posteriores. De entrada, advierte que no quiere defender la doctrina sobre la que trabaja la Cábala, sino su procedimiento hermenéutico. Uno de ellos es la lectura vertical alternada de la forma bustrofedón, en la que primero se lee un renglón de izquierda a derecha, y el siguiente de derecha a izquierda. Si no se lee el texto en ese orden no se lo comprende. Esta es una forma de desautomatizar la lectura convencional que va de izquierda a derecha. Borges encuentra que esta forma es

una respuesta crítica a una idea de la inspiración divina, según la cual los evangelistas o profetas que escribieron la Biblia eran una especie de, dice Borges, “secretarios impersonales de Dios que escriben al dictado” y que la escritura es “como una encarnación del Espíritu” (Borges, 1974; 209). Borges, entonces, pasa a hablar del misterio de la Trinidad, entre Dios padre, Hijo y Espíritu Santo. La solución de continuidad es un poco abrupta y arbitraria, en cualquier caso le permite a Borges, a partir de esta tríada, forzar una analogía y sugerir que hay tres formas de escritura. La primera es la de los textos corrientes, como el de una noticia efímera en los periódicos, que “tolera una cantidad sensible de azar” y que sus formas son eminentemente casuales. Es decir, no hay un razonamiento ni intencionalidad mayor. Se puede leer una vez y basta. La segunda forma de escritura es la de los versos o poemas, de los que dice Borges que su “ordinaria ley es la sujeción del sentido a las necesidades (o supersticiones) eufónicas” (Borges, 1974; 211). Esto se aproxima al interés de Aira por un continuo de la progresión asociativa de la que nace el sentido. La tercera forma de escritura es la del escritor intelectual. Borges cita a Valéry y a De Quincey como ejemplos. En este caso el azar queda reducido porque se evita el exceso de asociaciones arbitrarias. Supuestamente, el Dios de la Cábala se manifestaría en esta forma de escritura. Esa búsqueda de sentidos recónditos o escondidos requiere de la escritura del comentario y de la glosa, algo que Borges ha ejercido en casi toda su obra narrativa y ensayística. Finalmente, para la Cábala la palabra que importa es la palabra de Dios.

18. Borges no creía en Dios. Sí le interesaba, aunque no creía en él. Lo que nos coloca en la paradoja de creer en la posibilidad de escribir comentarios sobre escritos dictados por una entidad inexistente. Esto indica que lo que en realidad le interesa es la escritura en potencia, como posibilidad, aunque haya un vacío en el centro. Nos remite, por supuesto, a Dostoievski, cuando Iván Karamazov afirmó que si Dios no existe, entonces todo está permitido. Un agnóstico que vindica la Cábala no es más que un escritor que defiende su libertad como creador. Si Dios no existe, toda escritura está permitida. Someterse a un esencialismo, del tipo que sea, incluido el de las naciones o países, es el inicio de la copia o la duplicación. Es posible adoptar, si no otras identidades, otros temas. Borges defendía esa libertad. Aira va más allá: dice que ni siquiera importa el tema, sino el acto de escritura por sí mismo, como *performance*, a la espera de un sentido. Dirá Aira en “Exotismo”: “Hacerse chino es hacerse escritor” (Aira, 1993; 77).



19. El trasfondo de estas aproximaciones es que hay un lenguaje que quiere escapar del lenguaje. Es la literatura. Cada género, cada escritura, tiene su particular procedimiento de evasión o de pudor. La poesía se fuga por la puerta grande. Si no me creen, vuelvan a *Trilce* de César Vallejo. Las novelas y los cuentos son velados y pudorosos a su manera. ¿Qué mayor pudor que hacernos creer que no estamos leyendo una novela cuando leemos una novela? El pudoroso no declara su intento de seducción, probablemente ni siquiera es consciente de su seducción, inocencia que le da más encanto. La novela, con las excepciones antiverosímiles modernas, da la ilusión de que el lenguaje sigue sirviendo a la realidad, que la traslada, que está sometido a ella, y se reserva el giro sorprendente para el final, cuando llegan la boda, la destrucción, la muerte, la revelación o la comprensión, esa vuelta de tuerca que desarma la relación con lo real. La escritura profana – la novela lo es – se opone a un texto absoluto de referencia, como la Biblia, un libro impenetrable a la contingencia. Exotismo, erotismo, errancia, son contingentes. La literatura errante apuesta por la colaboración del azar aunque aplique, a fin de cuentas, todo su cuidado, lo que implica que el texto no puede considerarse un absoluto, absoluto que no existe ni en Borges ni en Aira. No es posible un texto central, el mapa definitivo. Estamos obligados a una lectura errante sin dios de referencia. El escritor de novelas desacraliza el libro y el texto absoluto. La muerte de la novela es la metáfora de esa mutación. Por eso se desplaza y no pretende cerrarse de manera concluyente. Borges consideró que era adecuado remitir al lector a países y tiempos remotos para que el lector no cuestione exactitudes o referentes locales y contemporáneos. Aira se detiene en esos países y tiempos remotos. Pero no se trata de sumar identidades como quien colecciona máscaras: se trata de dejar abierto el continuo narrativo hacia lo imprevisto.
20. La novela realista hace visible la realidad de un país o de una ciudad, casi siempre aquella a la que pertenece o dice pertenecer el escritor. Pero el precio de lo visible es volver invisible a la novela misma. Hacer visible la novela requiere romper el mapa de la representación realista. Las novelas extranjeras de los latinoamericanos ponen en evidencia que el mapa también se rompió en el continente, y recuerdan que lo que siempre se lee es una novela, no un documento, no una foto, no una memoria o la metáfora de una explicación, no un país. Las supuestas realidades de las que hablan las novelas son construcciones imaginarias, tan imaginarias como la China, Rusia, Italia o África que se lleva en la mente. No son países, son paisajes.

Paisajes de la mente, del pudor. La realidad hay que buscarla en los procedimientos narrativos y verbales de cada novela. El continuo activo y el sentido abierto son caminos del extrañamiento.

21. Vuelvo a mi pregunta inicial: ¿Qué ocurre cuando se busca la presencia de América Latina en las novelas latinoamericanas y estas no la entregan? Se produce lo de aquí tampoco y allá también. Quiero decir que lo de *aquí, tampoco* es la realidad, y que lo de *allá, también* le pertenece a escritores y lectores. Lo de allá está aquí. Nunca estuvo lejos. Es tan real como lo que llamamos propio. La imaginación siempre es otro país, aunque lleve el mismo nombre de aquel en el que nacimos o vivimos. Es el desafío de las novelas: no leer solamente ciudades, países, naciones, identidades. Que no sea invisible la novela misma. Lo que se lee son mentes, visiones, fantasías, pudores del extrañamiento literario, procedimientos narrativos, formas.
22. En resumen, escrituras.

## Bibliografía

---

AIRA César, «Exotismo», *Boletín/3 del Grupo de Estudios de Teoría Literaria*, Universidad Nacional de Rosario, no 3, septiembre 1993, p. 73-79, reproducido en *La ola que lee*, Buenos Aires, Penguin Random House Mondadori, 2021.

\_\_\_\_\_, *Varamo*, Barcelona, Anagrama, 2002.

\_\_\_\_\_, *Copi* [1991], Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.

\_\_\_\_\_, *Edward Lear*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004.

\_\_\_\_\_, *Parménides*, Barcelona, Random House Mondadori, 2006.

\_\_\_\_\_, *El santo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2015.

\_\_\_\_\_, *Canto castrato* [1984], Barcelona, Random House Mondadori, 2018.

\_\_\_\_\_, *Fulgentius*, Barcelona, Random House Mondadori, 2020.

L. VALENCIA, «Aquí tampoco, allá también...»

BALDERSTON Daniel, «Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de "El escritor argentino y la tradición"», *Cuadernos LIRICO*, 9, 2013, <http://journals.openedition.org/lirico/1111>. Acceso 18/12/2023.

BORGES Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.

FRÉMY Arnould, « *La Chartreuse de Parme*, par l'auteur de *Rouge et Noir* », *Revue de Paris*, Tome V, 1839, p. 63.

MANDOLESSI Silvana, «*La liebre*, de César Aira, o una sesgada sátira de la nación», *La satire en Amérique latine, V. 2 : la satire contemporaine*, 2008, p. 35-42. <https://tinyurl.com/4kfbuka3>