

**“Suenan campanas”: Macedonio Fernández y la literatura
(contra el canon)**

POR MÓNICA BUENO

Resumen: El canon tiene algo de imposición, algo de moda, algo de exhumación. Hay textos y autores tan eficaces, (podríamos decir por miedo a los esencialismos) que parecen sortear sin dificultad los oscuros senderos de la ausencia y el olvido; hay otros que forman parte del panteón que su época les marca y luego desaparecen de la escena y finalmente, hay algunos que tienen cierta carga de futuridad pues parecen haber sido escritos para un lector que está por venir. Este es el caso de Macedonio Fernández.

Palabras clave: Canon, autor, lector, Macedonio Fernández.

Abstract: *The canon has some imposition, some fashion, some exhumation. There are texts and authors so effective (we might say out of fear of essentialisms) that they seem to be able to navigate without difficulty the dark paths of absence and oblivion; There are others who are part of the pantheon that their time marks them and then disappear from the scene and finally, there are some who have a certain load of futurity because they seem to have been written for a reader who is to come. This is the case of Macedonio Fernández.*

Keywords: *canon, author, reader, Macedonio Fernández.*

Repensar el canon escolar: obras imprescindibles, lecturas obligatorias y otros textos sugeridos en la enseñanza literaria actual

Dir. Marinela Pionetti

ENFOQUES: DOSSIER N° 4

“Suenan campanas”: Macedonio Fernández y la literatura (contra el canon)¹

Mónica Bueno ²

El autor señala el punto en el cual una vida
se juega en la obra.

Giorgio Agamben

El canon y el lugar de la literatura

Gracias a Harold Bloom y su polémico libro la cuestión del canon ha sido revisitada por teóricos y críticos. La figura de una Ley general que rige un periodo histórico y que sucumbe o se rebela frente a la fuerza de la tradición es el sustento del canon.

¹ Este artículo reúne lecturas y análisis de trabajos precedentes míos que cito en la bibliografía. Estos trabajos se refieren tanto a la figura de Macedonio cuanto a la pregunta acerca de por qué enseñar literatura que, como docente en la universidad y en la escuela secundaria, siempre he tratado de responder(me). El punto de reunión de este texto es la figura de Macedonio Fernández en relación con el canon escolar y la literatura argentina.

² Doctora en Letras. Es docente e investigadora en la UNMdP. Titular del área de Literatura Argentina, integrante activa en el CELEHIS y directora del grupo “Cultura y política en Argentina”, todos ellos pertenecientes a dicha universidad. Profesora titular de Literatura en nivel medio, y autora de numerosos estudios críticos sobre literatura argentina de siglo XIX y XX, entre los que sobresalen sus escritos producto de una intensa investigación sobre Macedonio Fernández, que ha dado lugar a títulos como: Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández; Macedonio Fernández: la vida y la literatura. Itinerarios y escorzos de una poética de la inexistencia. Contacto: mbuenoli@yahoo.com.ar

Canonizar autores y libros suele ser un gesto social en el que participan agentes e instituciones. Los premios, las reseñas, las historias de la literatura, las ediciones y reediciones son algunos de los dispositivos de la arquitectura canónica. Se trata de un corpus que se define como los “textos maestros” y corresponde siempre a una evaluación de lectura, a una forma histórica de leer.

El canon tiene algo de imposición, algo de moda, algo de exhumación. Hay textos y autores tan eficaces, (podríamos decir por miedo a los esencialismos) que parecen sortear sin dificultad los oscuros senderos de la ausencia y el olvido; hay otros que forman parte del panteón que su época les marca y luego desaparecen de la escena y finalmente, hay algunos que tienen cierta carga de futuridad pues parecen haber sido escritos para un lector que está por venir. Este es el caso de Macedonio Fernández.

Habría, al menos, en relación con la idea de canon, ciertos aspectos a considerar: quién o quiénes definen el canon o cuál es en cierto momento el protocolo de un canon; cómo se aplica o quiénes responden a los atributos de ese protocolo y, complementariamente, qué implica seguir o no seguir esas características; cuál es la forma de subsistencia de los cánones o su caducidad y, por fin, qué relación se puede establecer entre la obediencia a sus mandatos y la plena realización literaria en un lugar determinado (Jitrik, 1998, p.25)

“Tradición”, “originalidad”, “centro”, “márgenes” son algunas de las categorías que todo autor pone en juego en relación con las formulaciones canónicas. Nicolás Rosa (1998) reconoce los artilugios elusivos del canon que define simultáneamente como una *meta-antología* (“caracterización de la alteración de los procedimientos retóricos”) y una *mega-antología* (“una reunión universal de los Grandes Escritores sin tener apoyo en ninguna fundamentación teórica ni estética”). A partir de esta definición lee lúcidamente nuestra literatura escindida en dos lugares ideológicos: “la literatura nacional”, entendida como una política de acuerdos literarios y “la literatura argentina” como fundación, como ampliación sistemática de espacios posibles.

Ricardo Piglia (1997), siguiendo la conjetura bajtiniana de que los novelistas son los que mejor definen el género, propone una historia de la literatura desde la óptica de los escritores.³

Una poética se construye siempre sobre un canon. Un escritor acepta el canon que su época le propone o dispone uno propio que lo pone fuera del tiempo y de las modas. La imagen de la biblioteca es una buena metáfora para pensar el orden de los libros que un escritor le impone o no a su época. Borges nos lo enseñó; descolocó y colocó en los anaqueles toda la literatura.

El canon y la escuela

La relación del canon con la escuela tiene una marca propia, una singularidad donde el peso de lo literario queda, muchas veces, socavado por lo didáctico y tiene, por detrás, una pregunta: ¿por qué enseñar literatura?

La respuesta requiere entonces de un trabajo de análisis en donde las conjeturales respuestas dependerán de las reflexiones sobre qué es enseñar y qué es literatura.

El sentido lato del verbo “enseñar” nos permite poner en lo obvio la huella de lo no visible. Enseñar es mostrar, exhibir a otro una cosa del mundo. Al mostrar ese objeto a otro, ese otro descubre algo que no ha visto hasta ese momento. Entonces, aprende –aprehende- algo del mundo. Conoce, construye experiencia gracias a la exhibición más o menos eficaz que el que enseña hace. Es evidente que se establece en ese acto una relación solidaria entre los sujetos, el objeto enseñado y el mundo. El sujeto que enseña algo y el sujeto que aprende algo definen un espacio en donde

³ Señala Bajtin (1989) al respecto: “Mucho más interesantes y consecuentes son las definiciones de la novela aportadas por los novelistas mismos, que presentan una cierta variante novelesca, declarándola única forma correcta, necesaria y actual de la novela. Así es, por ejemplo, el prefacio de Rousseau la Nueva Eloisa” (p.455)

Ricardo Piglia (1997) sostiene también que “Los escritos de los novelistas sobre la novela suponen una serie de definiciones y de construcciones teóricas que permiten identificar una tradición específica en la historia del género. Esto significa considerar los problemas metodológicos de la periodización, la definición del canon o la construcción de una tradición como un efecto de la lucha de las poéticas” (p. 21)

tanto uno como otro se modifican indefectiblemente en esa relación. Eso bien lo sabía Sócrates cuando, mientras caminaba con sus discípulos, preguntaba e ironizaba, para desafiar a los jóvenes y revelar el mundo.⁴

“¿Qué es la literatura?” una pregunta tan amplia que las respuestas, diferentes y heterogéneas, apelan, algunas, a un concepto de mundo, a subrayar una mirada sobre la condición humana, otras a referir, representar una ideología y, por supuesto, a un modo del lenguaje, a un estado de la lengua. Las definiciones varían en el tiempo y exhiben la dimensión histórica del objeto. Nos quedamos con una, no sólo porque nos resulta operativa para nuestra respuesta sino también porque es un homenaje a quien nos ha hecho pensar:

Pero a nosotros, que no somos ni caballeros de la fe ni superhombres, sólo nos resta, si puedo así decirlo, hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua. A esta fullería saludable, a esta esquiva y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo: literatura. (Barthes, 2007, p.14)

Esta definición de Roland Barthes, resulta en principio fuertemente política, ya que saca a la literatura de todo esencialismo y sacude la naturalización reductiva acerca del lenguaje (sirve para comunicarnos). De esta manera, muestra la epifanía del habla. La gratificante inestabilidad de la literatura sobre la vida le da un sentido particular a la experiencia: es posible conjeturar que la literatura es un lugar donde la experiencia adquiere, sobre la marca de época, la forma de un exceso, una posibilidad, un experimento. La literatura es entonces una práctica que se funda en el acto de libertad, desplazamiento y transgresión dentro de la lengua.⁵

⁴ El método socrático fue el del diálogo, la conversación. Pero con una característica: es un método muy íntimo y muy personal que lleva a la comunicación entre personas. Aparece como un método cortante, ya que no permite largas disertaciones. A través del diálogo recurre mucho a las preguntas y en ese preguntar lleva a su interlocutor a reconocer que no sabe nada de lo que se está tratando, para luego moverlo a reflexionar por sí mismo, a que descubra por su propio medio la respuesta auténtica. Al método socrático se le ha llamado “Mayéutica”, por cuanto pretende hacer que no se sabe nada. Comprende dos partes: comienza por colocarse en la conciencia y afirmación de ignorancia. Es lo que se ha denominado “ironía socrática”, la cual abre camino al paso del terreno empírico al de la esencia. Termina el método con la “Mayéutica”, término que designa el arte de ayudar a dar a luz a la verdad.

⁵ Entiendo por literatura –señala Barthes– no un cuerpo o una serie de obras, ni siquiera un sector de comercio o de enseñanza, sino la grafía compleja de las marcas de una práctica, la práctica de escribir.

El profesor de literatura cuenta su experiencia, muestra la vieja relación de la literatura con la vida, narra el relato literario que recorre la humanidad desde que era pura experiencia oral, alrededor del fuego explicando con la imaginación las formas del mundo. Esa experiencia literaria se hace decisión a la hora de armar el corpus de textos y autores que se presentarán en el aula.

Tal vez lo que debemos enseñar es la experiencia de leer literatura como una experiencia singular, específica. Una experiencia que requiere de un trabajo, un esfuerzo peculiar y también, de un tiempo puro donde el presente es una franja que se ensancha y ralentiza la marcha del mundo. Ese fenómeno, que es una epifanía decíamos, resulta el desafío docente. Debemos ensayar cantos seductores (como Circes momentáneas) que hagan entrar a Teseo a buscar el Minotauro. Y de golpe, el espacio existe, "el como si" de la suspensión está dado. Como profesores tenemos las herramientas: sabemos de las vinculaciones específicas entre la ficción y la realidad, la representación literaria de lo real, la relación del discurso literario con los otros discursos sociales, la compleja trama que une la historia y la literatura, el particular diseño de cada figura de autor que el hombre que decide escribir literatura dibuja, la vida que se filtra en las decisiones literarias (sin la Campaña al desierto, tal vez, no hubiera habido segunda parte de *Martín Fierro*, sin Avellaneda, Cervantes no hubiese escrito la segunda parte del *Quijote*). Sabemos, también que la lectura es un lugar creativo, singular y absolutamente personal. Una pequeña anécdota nos muestra esa singularidad: el episodio del unitario en el Matadero es un acto de violencia. ¿Hasta dónde llega la violencia sobre el cuerpo del unitario? Un estudiante de secundario leyó

Veo entonces en ella esencialmente al texto, es decir, al tejido de significantes que constituye la obra, puesto que el texto es el afloramiento mismo de la lengua, y que es dentro de la lengua donde la lengua debe ser combatida, descarriada: no por el mensaje del cual es instrumento, sino por el juego de las palabras cuyo teatro constituye. Puedo entonces decir indiferentemente: literatura, escritura o texto. Las fuerzas de libertad que se hallan en la literatura no dependen de la persona civil, del compromiso político del escritor, que después de todo no es más que un "señor" entre otros, ni inclusive del contenido doctrinario de su obra, sino del trabajo de desplazamiento que ejerce sobre la lengua: desde este punto de vista, Céline es tan importante como Hugo, Chateaubriand o Zola. Lo que aquí trato de señalar es una responsabilidad de la forma; pero esta responsabilidad no puede evaluarse en términos ideológicos; por ello las ciencias de la ideología siempre han gravitado tan escasamente sobre ella. Ver: Barthes, Roland (2007) Lección Inaugural. En *El placer del texto y Lección Inaugural*. México D.F: Siglo XXI Editores.

el límite hasta la violación, un escritor consagrado compartió la misma lectura. Echeverría no escribe ese límite (no puede escribirlo, me aclara Ricardo Piglia, cuando le cuento el relato del estudiante en una mesa de examen), sin embargo, en el exceso de la violencia que el romántico escritor quiere mostrar está presupuesto, entre los pliegues y los hiatos ese plus que un lector de otra época dice, donde es posible nombrar lo innombrable en el pasado (como los puntos suspensivos en las malas palabras de los federales del matadero). Borges tiene plena conciencia de esa relación extraña entre el acto de escribir y el de leer: "*The reader recreates Shakespeare's lines; he is, therefore, Shakespeare*". En su ensayo: "Nota sobre (hacia) Bernhard Shaw", Borges (1974) dice al respecto textualmente:

Quienes practican ese juego olvidan que un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla el autor con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito (p.747).

En nuestro caso, nos referiremos a la enseñanza de la literatura argentina que, creemos, debe mostrar una forma particular de nuestro relato de identidad, una manera del uso particular de la lengua, una marca histórica y social de la experiencia de la vida. "Los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera" nos dice Proust. La extranjería de la literatura es nuestro desafío y nuestro consuelo.⁶ Elegimos a Macedonio Fernández porque su literatura se ubicó durante mucho tiempo en un "entrelugar" que él mismo diseña, donde marginalidades y centros desaparecen de su cartografía, donde la figura de autor pierde la hegemonía del espacio literario.

El canon, el autor y la obra

"El escritor pertenece a la obra" declara Barthes y pone en la figura, el acto de escribir. El escritor es la subjetividad definida en la experiencia de escribir, en el acto decisivo, apremiante de hacer escritura de la experiencia del sujeto. La figura del escritor, entonces, marca el carácter de la acción. Escribir es un verbo que impugna, al

⁶ "La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta" señala Deleuze. Se trata de lo que no es, lo posible. La frase de Proust que citáramos arriba es epígrafe del ensayo que Deleuze escribe sobre la peculiar relación de la literatura con la vida. Deleuze, Gilles, 2006,4

mismo tiempo, la transitividad de su acción -esto es el objeto sobre el que se escribe- y su intransitividad, es decir, el propio escritor. ¿Dónde está entonces la voz de la acción de escribir? Es esa voz media por la que la acción del verbo denota al sujeto como una entidad afectada por el proceso marcado por el verbo (Barthes, 1987).⁷ La diferencia entre autor y escritor puede residir en la acción del verbo sustentada por el nombre propio en oposición al dueño del libro. La cesura entre una figura y otra se sustenta en el espacio de la escritura.

El autor es la primera concesión que un hombre debe permitirse para hacer de la experiencia, lenguaje y encontrar (inventar) el estado de la lengua que dé cuenta del movimiento entre la vida y la escritura, entre la *Erfahrung* y la *Erlebnis*. La figura de autor no es un previo, una marca anterior de la obra sino una forma que se desliza por los surcos de la escritura. El autor se constituye en ese hombre que escribe y convoca - en un rito que no cesa nunca de actualizarse en la escritura- a la última figura del caleidoscopio que define la experiencia literaria: el lector.⁸

“El autor señala el punto en el cual una vida se juega en la obra por eso el autor no puede sino permanecer en la obra, incumplido y no dicho” declara Agamben (2005) y define una ética particular que es, como toda ética, una decisión. Una vida ética es aquella que acepta ponerse en juego en la obra. De este modo, creemos que la experiencia de esa vida –el sentido de la vida que encuentra en los acontecimientos que vive- se pone en juego en la obra y es, desde ese momento, una vida literaria.

⁷ Barthes (1987) señala al respecto: “Una vez así definida, la voz media se corresponde por completo con el acto del moderno escribir: escribir, hoy en día, es constituirse en el centro del proceso de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí mismo, es hacer coincidir acción y afección, es dejar al que escribe dentro de la escritura. Más adelante Barthes concluye: “escribir se convierte en un verbo medio, cuyo pasado es integrante, en la misma medida en que el escribir se convierte en un entero semántico indivisible; de manera que el auténtico pasado, el pasado correcto de este nuevo verbo (...) Así pues, en este *écrire* medio, la distancia entre el que escribe y el lenguaje disminuye asintóticamente” (p.31-32).

⁸ A diferencia de Foucault, Barthes (1991) reconoce el distanciamiento (al modo brechtiano) de la figura de Autor (“se empequeñece como una estatuilla al fondo de una escena literaria”, declara). Para él, su sucesor es el escritor puesto en la escritura. “Como sucesor del Autor, el escritor ya no tiene pasiones humanas, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás” (p.70).

“Vida literaria” es, para nosotros, la expresión de un sentido de la experiencia que trasmuta -como una alquimia- en literatura.⁹

Los marcos conceptuales que los profesores en el aula desarrollamos (géneros literarios, narrador, yo lírico, cronotopos y otras técnicas afines) resultan tecnicismos vacuos si no podemos mostrarlos como artificios técnicos por los cuales el escritor toma decisiones y diseña su vida literaria. En cada decisión está la postulación de la literatura como una actividad de la vida de un hombre. Intentaremos mostrar algunas de las decisiones peculiares que Macedonio Fernández toma y que siempre implican al lector.

Macedonio Fernández: una vida literaria

A mí me gusta muchísimo el refrán: ha oído campanas y no sabe dónde, que es figurativamente lo que quizá me ocurre pues sé que hay Literatura pero no sé si es “de lo mismo que yo me he puesto a hacer”.

Macedonio Fernández

Nos interesa en este trabajo mostrar la “vida literaria” de Macedonio Fernández, señalar los atributos de una obra que fundamenta nuestra decisión de colocarlo en el canon escolar.

Macedonio Fernández es el punto más extremo del arco programático de la vanguardia argentina y su novela *Museo de la Novela de la Eterna*, indudablemente, revoluciona el género. El nombre de Macedonio Fernández remite, sin duda, a los años veinte, al contexto de la vanguardia argentina. La foto de Macedonio, con el poncho al hombro y en pose de payador, parece ser el *punctum* barthesiano que muestra esta peculiar alianza donde lo nuevo opera en la construcción de un sistema de traducciones, en el que algunos significados y prácticas son incorporados y otros son rechazados. Así frente a los escritores “nacionales” Gálvez y Lugones,

⁹ “¿Pero de qué modo una pasión, un pensamiento podrían estar contruidos en una hoja de papel?” Se pregunta Agamben (2005, p.12).

Macedonio es, para los jóvenes martinfierristas, la huella utópica de lo nuevo, la marca de la irreverencia y el pensamiento. “Lo primero que debe suscitarse es la imagen” decía Macedonio y así lo hicimos. La figura se delinea paulatinamente: un hombre que decide vivir en pensiones, para quien escribir es el resultado de pensar y no la antesala de publicar, y que además se aleja, con un gesto a la vez arcaico y utópico, de la profesionalización del escritor, un hombre que puede desembarazarse del éxito o del prestigio propio y ajeno -pensemos en su actitud ante la llegada de Marinetti a la Argentina y las anécdotas varias que rozan siempre el humor, el desparpajo y la inteligencia-; un hombre escondido detrás de una cortina que juega con su anunciada presencia, la foto con la guitarra y el poncho al hombro, los papelitos desperdigados en las mesas de café y en los libros de la Biblioteca Nacional anunciando su candidatura a Presidente, un hombre que apuesta a la epifanía de la inexistencia...

Sus gestos se repiten como los círculos en el agua pues encierran la misteriosa coherencia de una lógica interna basada en el acto fundante y subversivo del género humano: pensar. Es por eso que los signos transgresores están en su escritura y su escritura aparece en las decisiones más extremas de su vida, en sus actos de absoluta libertad.

Si el detalle hace excepción, la producción de Macedonio puede leerse de esa manera en un doble movimiento interno y externo que elucida vinculaciones imprevistas. Macedonio se constituye como una desviación significativa ya que permite exasperar el límite de lo pensable en función de “la relación que las regularidades mantienen con las particularidades” (De Certeau, Michel, 1993, p. 99).

Macedonio hace añicos el espejo por el cual la vida puede identificarse con la literatura. Su máximo anhelo es que ningún lector encuentre, en su literatura, saberes que le sirvan para la vida sino, por el contrario, que descubra, momentáneamente, la inexistencia.

Liberados de la ficción del yo, resplandece la certeza del ser. Su antibovarismo juega con su propio lugar de escritor. Macedonio decide ser el Recienvenido, el Bobo

de Buenos Aires, el apócrifo Presidente, el inventor de imposibles, antes que ser el Autor de Literatura.

Papeles de Recienvenido: la ficción de origen

En *Papeles de Recienvenido* (1929), Macedonio declara su momento de convertirse en Autor. Construye la ficción de origen que todo escritor siempre sueña con dar a sus lectores. Los comienzos ordenan, entonces, la periodización posible de la obra de un autor. “La popularidad y la autobiografía o la confesión biográfica son las dos oportunidades más logradas de ocultarse, al par de la fiel fotografía” (p. 99) ironiza al respecto. Se trata de una ficción impertinente: la del relato de su falso comienzo de autor. Nos cuenta cómo sale de la Abogacía y entra a la Literatura. Sin embargo, escribe y publica desde los últimos años del siglo XIX. Esta ficción de autor de los años veinte es el dispositivo que define la arquitectura filosófica y literaria de su obra.

“Qué importa quién habla, dijo alguien, qué importa quién habla” parece decirnos Macedonio, al igual que Beckett, o como Foucault. Este libro, publicado casi por imposición de sus jóvenes amigos resulta ser acontecimiento. *Papeles* urde en clave ficcional, la figura de autor, en su doble naturaleza, tanto la función autor en relación con la obra cuanto el régimen y el estatuto de esa figura dentro de una sociedad dada. Si coincidimos con Foucault (“El autor no precede a la obra”) en que el nombre de autor es un nombre propio que no sólo designa sino que describe, el guiño macedoniano está en poner su nombre en clave y en él, al del autor como función. Recienvenido designa el lugar -marginal por nuevo- que se ocupa por la inmediatez del hecho. De este modo, entra a jugar todo el sistema de relaciones entre sujeto e institución y el cruce de legitimaciones que va de uno a otro. Macedonio quiebra esa suerte de prefijaciones y continuidades dentro de la institución. El libro exaspera desde el título esas determinaciones: los papeles no encuentran cabida en ningún género literario, el Recienvenido no es nombre propio de ningún autor. Macedonio muestra su entrada a la literatura como un relato de viajes, en el que el viajero que llega de lugares ignotos y diferentes (la aldea de Recienvenidez o la Abogacía) se ha despojado

de toda seguridad para explorar territorios desconocidos. Este viajero extraviado recorre todos los lugares de la literatura con la óptica del extranjero que desconoce los códigos, que está distanciado de las convenciones.¹⁰

Construye, de esta manera, la paradoja del nombre pospuesto y desrealiza la figura de autor instaurándola sólo como una móvil función compleja y variable de un sujeto inestable. El autor de una autobiografía que no es la propia, un sujeto autobiografiado que desconoce al autor, un Brindis al que no se asiste, la “Autobiografía no se sabe de quién”, el “Recienvenido de Hace rato”, son ejemplos de esa paradoja que anula el principio de identidad. La homogeneidad de la función autor se quiebra en el régimen escriturario donde más fuerte es la convención legal de su existencia: la autobiografía. Macedonio le concede a sus *Papeles...* un movimiento de desorden que trabajará en función de la entropía del sistema. Se trata de un conjunto de escritos diversos que van cercando todos los clisés del espacio literario y van desarmando esa geografía. *Papeles...* nos propone otro mapa, nos dibuja otro itinerario por los lugares no descubiertos de la literatura. El libro le propone al lector un movimiento diferente: no hay principio ni final, no hay “lectura seguida”. Cada lector decide por dónde entrar a su literatura.

Macedonio entra a la literatura y desde allí la socava. Su ataque se disfraza en la aparente ingenuidad de su apodo. Su estrategia es la parodia porque, como señala Barthes, (1987) “un código no puede ser destruido: tan sólo es posible ‘burlarlo’” (67). Sin embargo, la burla provoca el cuestionamiento de toda seguridad, de toda creencia. ¿Cuál es el texto parodiado en *Papeles...*? La literatura misma, en ella la cultura, y, en definitiva, todas las formas institucionales que cercan al sujeto.

Uno de los modos de la parodia macedoniana consiste en trabajar con los géneros “menores” pero que sustentan la ficción autoral. “Conferencia no anunciada de *Recienvenido* en el local de su accidente”, resulta un buen ejemplo de esta forma de

¹⁰ No nos referiremos en este trabajo a *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, texto publicado en 1928 ya que, si bien, muchos de los procedimientos de *Papeles...* se reconocen con algunas variables, creemos que este texto merece un análisis particular que por razones de espacio no podemos hacer. De todas formas nuestro intento genealógico se conjuga en la emergencia del *Recienvenido* y su metáfora entrada a la literatura.

transitividad que el juego paródico le permite, donde se trasladan materiales de un género a otro. Veamos la cita:

Deseosos de ser “útiles a nosotros mismos y a nuestros semejantes” para lo cual nos han educado gratuitamente, dejamos en pos de alguien, de la “bella desconocida” a Recienvenido, bregando en medio de la vía por levantarse de su accidente. Autores como somos de muchas autobiografías exactísimas, hemos experimentado que aparece de tanto en tanto en las narrativas algún momento literario en que el escritor debe dejar a su protagonista (1964, p.17).

Burla a la verificación de la autobiografía en la parodia de una conferencia inacabada, por lo tanto siempre existente, donde la ficción de traducir la oralidad a la escritura, añade nuevos cruces, otros traslados. Tensión itinerante que se soporta en ese espejo deformado que la escritura propone al lector. El mecanismo de imitación burlesca da vuelta como un guante la estructura del género, muestra “los lados de revés de las cosas”.

Contra el género: las autobiografías: las poses del yo

Adolfo Prieto (1996) en su célebre *Literatura autobiográfica argentina*, reconoce como constante del género en el siglo XIX, la actitud de aquél que necesita justificarse frente a la opinión pública. Recordemos simplemente la vehemente introducción que Sarmiento escribe para su *Recuerdos de provincia* donde perfila el modelo de la vida ejemplar contra la difamación de sus adversarios. A medida que el siglo XIX avanza, la opinión pública pierde peso determinante ya que, en la constitución del espacio autobiográfico se perfila la impronta del nombre literario antes que el nombre político.

Si todo género permite un debate social, la autobiografía parece ser el lugar de discusión acerca de la formación de una identidad que revela tres máscaras: el autor, el narrador y el personaje. Narración de un yo que se esconde y muestra al mismo tiempo, y también narración de un modelo social, que se configura tanto en los explícitos, como en los presupuestos y en los sobreentendidos. Las prescripciones del género presuponen el constructo de un yo social, es decir, se supone la identidad autor-narrador-personaje que implica contrato por el cual el lector acepta el valor

empírico de lo personal y legitima la tematización del pasado de ese yo. La “verdad” autobiográfica surge de ese pacto.

“A fotografiarse” es uno de los tramos de *Papeles* donde se juega con la pluralidad de imágenes y la idea de armado y desarmado de esa imagen según el lugar que elija el yo para mostrarse. Así, la pose Nº 1 describe irónicamente la relación epistemológica mundo/ yo: “El Universo o realidad nacimos un 1 de junio de 1874” y agrega más adelante: “Y el no nacer no tiene nada de personal, es meramente no haber mundo” (p.83). Realidad y yo se conjugan en otro par de relaciones que Macedonio socava: autor/literatura; así este Recienvenido a la literatura -hecho que constituye su segundo nacimiento según él mismo lo declara - no tiene existencia sin el nacimiento del primer lector.

Como no hallo nada sobresaliente en mi vida, no me queda más que esto de los nacimientos, pues ahora me ocurre otro: comienzo a ser autor.

De la Abogacía me he mudado; estoy recién entrado a la Literatura y como ninguno de la clientela judicial se vino conmigo, no tengo el primer lector todavía (p 84).

Macedonio reconoce la adulteración e intenta destruir el pacto del género por el cual los procedimientos textuales se apoyan en la correspondencia entre el yo que escribe y el yo que actúa. El desacuerdo está previsto ahí donde la legalidad del contrato se establece. “Supongan ustedes que yo nací, desde chiquito, en una casa de modistas”, nos pide en su pose Nº2, a la que llama irónicamente “Autobiografía por encargo”.

Las cinco poses de la fotografía del autor conforman un caleidoscopio que al girar, tambalea la perspectiva unívoca del lector y la posibilidad de subordinación a la figura de un autor omnipotente. Mientras la pose primera presenta sus dos nacimientos que configuran tanto la realidad como la literatura; la segunda trabaja dos marcas diferentes: una descripción física que bordea la caricatura y, por otro lado, la ficcionalización explícita de su infancia que lo muestra -tal lo declara en los Brindis - como un “inventor” de transgresiones. En la tercera pose, se reitera el juego de la imagen y el simulacro en la metáfora de la fotografía. (“Después de ese exitoso retrato he trabajado quince años en parecérmele” p.87). La inclusión de la carta de un

coetáneo -¿inventada?- ironiza en la pose Nº 4, acerca de la imagen pública y el prestigio del nombre. Finalmente, la quinta pose, de factura posterior ya que apareció en 1941, le sirve de excusa para reiterar sus teorizaciones acerca de la literatura y el arte, y hacer un recorrido por su producción con un fuerte sentido de totalidad de su obra.

El lector se corporiza en la escritura, que le adjudica una actividad permanente en el hecho literario. Veamos una cita: “¿De qué lado duerme usted, lector? Usted me contestará: Antes dormía de espaldas, pero ahora...- ¿Cómo “ahora”? ¿Ya se duerme usted en mi primer página? (p.85)” En ese “ahora” se centra la búsqueda de la simultaneidad ficcional escritura/ lectura, que no es otra cosa que ese intento del texto infinito que siempre se está haciendo; así Macedonio propone un solo tiempo anulando las contingencias, el presente del acontecimiento literario al que aludíamos al principio y un solo espacio de encuentro entre autor y lector: el de la escritura.

Los “brindis”: de la vida a la literatura

Una de los modos de la parodia macedoniana consiste en trabajar con los géneros “menores” que sustentan la ficción autoral. “Conferencia no anunciada de *Recienvenido* en el local de su accidente”, resulta un buen ejemplo de esta forma de transividad que el juego paródico le permite, donde se trasladan materiales de un género a otro:

Deseosos de ser “útiles a nosotros mismos y a nuestros semejantes” para lo cual nos han educado gratuitamente, dejamos en pos de alguien, de la “bella desconocida” a *Recienvenido*, bregando en medio de la vía por levantarse de su accidente. Autores como somos de muchas autobiografías exactísimas, hemos experimentado que aparece de tanto en tanto en las narrativas algún momento literario en que el escritor debe dejar a su protagonista (17).

Burla a la verificación de la autobiografía en la parodia de una conferencia inacabada, por lo tanto siempre existente, donde la ficción de traducir la oralidad a la escritura, añade nuevos cruces, otros traslados.

Los “brindis” de la época aparecían en general como esos modos simultáneos de lucimiento, tanto del propio autor del homenaje cuanto del homenajeado. Su

discurso tiene, desde un punto de vista formal, una alta carga de literariedad. Su manifestación oral, circunstancial y momentánea, le impide la fijación como un género estable dentro de la institución literaria. El “brindis” se define, en general, como una práctica cultural que pertenece a ciertas estructuras sociales y dentro de ellas a grupos que ejercen ciertos códigos donde el banquete, y en él, el brindis, marcan un alto grado de legitimación y reconocimiento. Macedonio elige el Brindis como modo paródico de ese reconocimiento. La parodia a ese código social no sólo indica que el procedimiento opera como crítica sino que intenta traducir un modo social para incluirlo dentro de la institución literaria.

Como toda la escritura macedoniana, los *brindis* son producción de *trabajo a la vista*, según creía el autor que debía ser la literatura. Ese trabajo a la vista apunta paródicamente a desenmascarar códigos y gestos, a mostrar el entramado de los discursos, su hechura falsamente espontánea, los clichés, las marcas de clase. El desenfado del desocultamiento le proporciona ese carácter político de traductor/traidor de lo establecido.

“De una improvisación (sacada del bolsillo)” ironiza frente a los convencionales argumentos, al comenzar la oratoria, que prometen brevedad y luego aturden con largas parrafadas hasta con el rito final de los aplausos “que tan espontáneos se reservan para la conclusión”, en banquetes en donde no se come. La mirada del Recienvenido recorre las convenciones del propio grupo al que pertenece y que dice cuestionar lo preexistente. Frente a estas formas fijas, Macedonio transgrede: “El principio del discurso es su parte más difícil y desconfío de los que empiezan por él”.

La novela buena: “una novela que no es una novela”

Yo todo lo voy diciendo para matar la muerte en Ella.

Macedonio Fernández

“El arte vive de la discusión, del experimentar, de la curiosidad, de la variedad de intentos, del intercambio de criterios y de la comparación de puntos de vista” dice

Henry James (1973, 25) y pone como eje de su afirmación el experimento artístico. Macedonio define la relación de su vida con la escritura a partir de esa vinculación de la experiencia como experimento. *Museo de la Novela de la Eterna* es la “novela buena” (frente a la novela mala *Adriana Buenosaires*), un *work in progress* que atraviesa toda su producción y que define, desde nuestro punto de vista, el sentido de la experiencia que Macedonio construye en su obra y su vida.¹¹

Partimos de una pregunta que cualquier lector de Macedonio puede hacerse: ¿por qué la novela es el género donde construye su propuesta más extrema? Si aceptamos la colocación tradicional de Macedonio como escritor de la vanguardia, la incongruencia resulta más evidente. Convengamos que, en general, la ecuación Vanguardia/Novela es una relación compleja. Para romper con el tradicional vínculo entre novela y burguesía que implícitamente encierra otra alianza, la de la novela con el realismo, la vanguardia hará de la forma del género un experimento.

Novela: ausencia e imaginación

Museo de la Novela de la Eterna intenta la conquista de la ciudad de Buenos Aires desde una estancia, donde se construirá el complot para lograr una ciudad sin muerte, habitada por hombres no idénticos. Macedonio parece un autor del amor cortés donde la ausencia de la amada es condición textual. La pérdida del amor convierte al presente en una alegoría de la ausente y el caballero autor se muestra vasallo fiel de la Eterna.¹² En la forma de la novela sobrevuela la alegoría del amor y en ella su mística de lo “divino entre iguales” y su metafísica.

Museo retoma la forma de la alegoría medieval de una manera singular: para Dante, Beatriz es la representación totalizadora de la Pasión, para Macedonio la

¹¹ Ana Camblong en la edición de Archivos establece que Macedonio comienza a escribir la novela en 1928. En ese año, la muerte de su mujer define el comienzo de la escritura. Sin embargo, como lo muestra la cuidadosa edición a cargo de Camblong, la proliferación de borradores, las múltiples correcciones y tachaduras de los manuscritos definen con claridad la escritura como una experiencia nunca clausurada. (Fernández,1996, p.25)

¹² Al respecto del amor cortés dice C. S. Lewis (1970): “El sentimiento que se expresa es, por supuesto, el del amor (...) El amante es siempre servil. Hay una servidumbre del amor que se modela muy ajustadamente sobre la servidumbre que debe el vasallo a su señor feudal” (p.2).

imagen de la Pasión, cuyo núcleo es la Eterna, está diseminada en todos y cada uno de los habitantes de la Estancia.

En principio, y siguiendo la conjetura bajtiniana de que los novelistas son los que mejor definen el género, buscamos una respuesta en el *Museo*. Macedonio (1995) lo dice claramente en los prólogos.

La idea de llegar a autor de una novela- que para mí significa intentar la Tragedia, sin lo cual , como aspiración al menos, no me explico el asunto y la novela y todo el arte- no recuerdo cómo empezó y se tramitó en mí; y la composición de prólogos me ha estado ocultando el arduo compromiso a que precedían estos. *Prólogo que se siente novela* (p.256).¹³

La explicación del autor nos resulta cuanto menos enigmática: ¿Escribe una novela en lugar de una tragedia? Su intento, ¿da cuenta de la imposibilidad de recuperar una forma arcaica e implica la traducción de lo antiguo a lo moderno?

Es cierto que la respuesta inmediata y evidente que surge después de la lectura de la novela es que Macedonio escribe para completar la falta en el mundo real. La experiencia de la ausencia en la vida es “traducida” al mundo ficcional –“inventado” como él define- de la novela. Este movimiento implica un deseo de restitución y, al mismo tiempo, la conciencia de incompletud. Sin embargo, en el movimiento de traslación a la esfera de la ficción, la escena de la falta en el mundo real es diseminada en escenas múltiples. La representación es, para Macedonio, el dispositivo de ese movimiento de la vida a la ficción. La experiencia en el mundo se transforma en experiencia estética pero la transformación es extrema al punto de que las figuras, los sujetos de uno y otro lado, se corresponden pero no se identifican. Se podría arriesgar que es la percepción de esa experiencia lo que se está contando no la experiencia en sí. En el relato de esa percepción se construyen los mecanismos de negación de la representación mimética y de afirmación de una representación imaginada. El efecto

¹³ Hemos utilizado tres ediciones de *Museo de la Novela de la Eterna*. El número de página de las citas corresponde a la tercera: Macedonio Fernández (1975). *Museo de la Novela de la Eterna; primera novela buena*. Ordenación y notas de Adolfo de Obieta. Buenos Aires: Corregidor (Obras completas, vol VI). Macedonio Fernández (1993). *Museo de la Novela de la Eterna*. Colección Archivos. Edición crítica de Ana Camblong y Adolfo de Obieta, Madrid: Archivos ALLCA XX University Paris X- UNESCO_FCE. Macedonio Fernández (1995) *Museo de la novela eterna*. Edición de Fernando Rodríguez Lafuente. Madrid: Cátedra.

de lo real en la novela se muestra solo en la arquitectura de ese mundo que está dado en el signo extraño, fantasmal y ambiguo de la presencia/ausencia de la Eterna.

El canon macedoniano: emancipar el pensamiento

“Pero desde el punto de vista de la verdad no existe ningún individuo sustancial y permanente por detrás del nombre” (*Milindapaño* 1940, p. 15).¹⁴ Los nombres de Macedonio buscan representar esa conjetura. Sus operaciones ficcionales le permiten explorar esa contingencia que es el yo. Es por eso que una vez desarmada la extraordinaria fortaleza que nos sostiene como individuos, solo queda lo humano y ese estado es el que le permite universalizar su sentido de experiencia.

Es éste el primer paso para convertir la experiencia individual en experiencia estética. Deja de ser un relato propio para adquirir una envergadura metafísica y comunitaria. Los acontecimientos vividos son llevados a la literatura como sucesos del “Belarte”. Despojados de la marca del yo empírico, los acontecimientos se muestran como formas de exploración de lo que no es y el relato de la experiencia personal se transfigura en obra de arte.

La ficción es, para Macedonio, el pasadizo por donde esa primera persona deja la vida (la abogacía, la casa, la clase) y, también, abandona la mirada personal sobre el mundo y las cosas para ser solamente un enunciado textual, un caleidoscopio de poses antitéticas, el absurdo de un autor que camina por la escritura como si no fuera propia, con una densidad de inexistencia provocadora.

Jean Rancière (2002) en su libro *El maestro ignorante*, nos propone un relato sobre, como reza el subtítulo, la emancipación intelectual que resulta fundamental para cuestionar nuestro lugar y hacer eficaz el espacio que inventamos en el aula. Joseph Jacotot, en 1818, elaboró una teoría extravagante, que se conoce como “educación universal” y provocó una revolución en la educación europea: “Quien

¹⁴ El “Milindapanha” (“Preguntas de Milinda”) es un texto búdico redactado por un autor anónimo que relata el encuentro y los diálogos entre el rey Milinda (Menandro), jefe de los griegos y el monje budista Nagasena. El diálogo presenta a Menandro como un personaje muy versado en el canon budista, que se interroga sobre el estado religioso, el ciclo de reencarnaciones, y concluye con la conversión del soberano al budismo. (*Milindapaño* 1940, 15)

enseña sin emancipar embrutece”, señalaba. Todo ser humano, postulaba, tiene la capacidad de instruirse solo, sin maestro. El papel del docente debe limitarse a dirigir o mantener la atención del alumno. Jacotot proscribía a los maestros “explicadores” y proclamaba como base de su doctrina ciertas máximas paradójicas con las que se ganó virulentas críticas: todas las inteligencias son iguales.¹⁵ Rancière (2002) nos cuenta:

La revelación que se apoderó de Joseph Jacotot se concentra en esto: es necesario invertir la lógica del sistema explicador. La explicación no es necesaria para remediar una incapacidad de comprensión. Todo lo contrario, esta *incapacidad* es la ficción que estructura la concepción explicadora del mundo. El explicador es el que necesita del incapaz y no al revés, es él el que constituye al incapaz como tal. Explicar alguna cosa a alguien, es primero demostrarle que no puede comprenderla por sí mismo. Antes de ser el acto del pedagogo, la explicación es el mito de la pedagogía, la parábola de un mundo dividido en espíritus sabios y espíritus ignorantes, espíritus maduros e inmaduros, capaces e incapaces, inteligentes y estúpidos. La trampa del explicador consiste en este doble gesto inaugural (p.9).

La propuesta del maestro Jacotot es desafiante, francamente subversiva, porque altera nuestro lugar de la escena de la clase. Sin poder lograr ese extremo jacobino, su teoría nos lleva a replantear la relación entre conocimiento e ignorancia, entre inteligencia e incapacidad y adjudicarle al alumno una empresa mucho más activa.¹⁶

¹⁵ Al respecto en una entrevista señala Rancière: “La osadía de Jacotot consistió en oponer la “razón de los iguales” a la “sociedad del menosprecio”. En realidad, el objetivo de ese apasionado igualitarista era la emancipación. Jacotot pretendía que todo hombre de pueblo fuese capaz de concebir su dignidad humana, medir su propia capacidad intelectual y decidir cómo utilizarla. En otras palabras, se convenció de que el acto del maestro que obliga a otra inteligencia a funcionar es independiente de la posesión del saber. Que era posible que un ignorante permitiera a otro ignorante saber lo que él mismo no sabía; es posible, por ejemplo, que un hombre de pueblo analfabeto le enseñe a otro analfabeto a leer. Y aquí llegamos al segundo sentido de la expresión “maestro ignorante”. (...) Un maestro ignorante no es un ignorante que decide hacerse el maestro. Es un maestro que enseña sin transmitir ningún conocimiento. Es un docente capaz de disociar su propio conocimiento y el ejercicio de la docencia. Es un maestro que demuestra que aquello que llamamos “transmisión del saber” comprende, en realidad, dos relaciones intrincadas que conviene disociar: una relación de voluntad a voluntad y una relación de inteligencia a inteligencia.” Ver: Luisa Corradini: Entrevista a Jacques Rancière: “El maestro ignorante”, ADN Cultura, Clarín, mayo 2008.

¹⁶ Una clasificación posible de los Objetos de Conocimientos según sus dimensiones reconoce tres modelos: Los *Objetos ideales* son unidimensionales porque consisten en una entidad de pensamiento sin sustrato real: por ej. Un concepto, un número. Los *Objetos Naturales* son *bidimensionales*, porque son realidades de experiencia que percibimos con nuestros sentidos y que entendemos a través de una estructura lógica que muestra la conexión causal en la que consisten, como son: el movimiento de los astros, la caída de los cuerpos, etc. Los *Objetos Culturales* son, en fin, *tridimensionales* porque constan

En este sentido, preguntarnos qué es el conocimiento resulta una de las derivaciones del planteo. Más allá de la visión empirista de Hume que nos dice que el conocimiento humano se compone de impresiones sensibles y de ideas, que se forman a partir de los datos de los sentidos (sólo conocemos fenómenos), el conocimiento (*cognocere*, que significa entendimiento) es en definitiva, la captación de las cosas del mundo. Se trata de la famosa triada del conocimiento (la interacción sujeto-objeto-conocimiento).

El conocimiento define además una acción contra la doxa, un cuestionamiento de los supuestos y las creencias profundamente arraigados en nosotros que determinan no solamente lo que vemos del mundo, su forma, sino también cómo diseñamos y tomamos acciones en él. “Hay Literatura pero no sé si es de lo mismo que yo me he puesto a hacer” nos dice Macedonio y enseña su “ignorancia”, su reciénvenida inaugural. Como el maestro Jacotot, nada explica a sus lectores pero nos deja toda la libertad para pensar y tomar nuestra decisión al respecto.

de un sustrato real que percibimos en la experiencia, de un valor expresado en el sustrato espiritual que constituye su sentido y de la correspondiente estructura lógica que relaciona sustrato y sentido, y representa conceptualmente al objeto: por ej. Un cuadro, una obra musical, etc.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- Barthes R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*.
Barcelona Buenos Aires- México: Paidós.
- Barthes, R. (1991). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Barthes R. (1992). Literatura/ enseñanza. En AAVV. *Literatura y educación*. (pp. 70-79).
Buenos Aires: CEAL.
- Barthes R. (2007) *Lección Inaugural*. En *El placer del texto y Lección Inaugural*. Distrito
Federal, México: Siglo XXI Editores.
- Borges, J.L. (1974). Nota sobre (hacia) Bernhard Shaw. En *Otras inquisiciones , Obras
completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Bueno, M. (1994). Macedonio Fernández: transgresión y utopía en la vanguardia del
Río de La Plata. En *Revista de Estudios Hispánicos*, Año XXI, 37-43. Puerto
Rico.
- Bueno, M. (1996). Macedonio; los gestos del Recienvenido. En *Actual* 33 mayo-agosto
de 1996, pp. 31-48. Mérida, Venezuela.
- Bueno, M. (1996). Macedonio o la paradoja del origen. En Elisa Calabrese y otros.
Supersticiones de linaje. (pp.53-95). Rosario: Viterbo.
- Bueno, M. (1996). De traducciones y géneros menores. En *Revista Celehis*, Año 5, Nº
5-6-7- 8, Vol. 2, (pp. 83-96).
- Bueno, M. (1997) Genealogía de un vanguardista. Macedonio Fernández: un escritor
de Fin de Siglo. En Juan Rigoli (ed). *Macedonio Fernández. Compar(a)ison, An
Internacional Journal of Comparative Literature N° 1*. (pp. 39-67) Berna: Peter
Lang.
- Bueno, M. (Comp) (2001). *Conversaciones im-posibles con Macedonio Fernández*. Mar
del Plata, Buenos Aires: Corregidor.
- Bueno, M. (2005). Macedonio Fernández: vanguardia y novela. En JITRIK, N. (coord)
Sesgos, cesuras y métodos. Buenos Aires: Eudeba.

- Bueno, M. (2013) ¿Por qué enseñar literatura? En *Abehache* de la ABH (asociación brasileira de Hispanistas). Nº4, pp.53-72.
- Corradini, L. (2008). Entrevista a Jacques Rancière: “El maestro ignorante”. En *ADN Cultura*, Clarín, s.n.
- De Certeau, M. (1993). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G. (1994). *La literatura y la vida*. Buenos Aires: Alción Editora.
- Fernández, M. (1964) *Papeles de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Eudeba.
- Fernández, M. (1975) *Museo de la Novela de la Eterna. Primera novela buena*. Buenos Aires: Corregidor.
- Fernández, M. (1990) *Teorías*. Buenos Aires: Corregidor.
- Fernández, M. (1996) *Museo de la novela de la Eterna*. (coord. Camblong, Ana y Obieta, Adolfo). Madrid: Archivos Allca XX.
- Fernández, M. (2004). *Papeles de Recienvenido y continuación de la nada* Buenos Aires: Corregidor.
- Fernández, M. (2005). *Adriana Buenos Aires: última novela mala*. Buenos Aires: Corregidor.
- Foucault, M. (1984). Qué es un autor. En: *Dialéctica*. Año IX. Nº 16.
- James, H. (1973). *El arte de la novela y otros ensayos*. Valparaíso: Ediciones Universitarias.
- Jitrik, Noé (1998). Canónica, regulatoria y transgresiva. En Cella, Susana (comp.) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Pp.19-45. Buenos Aires: Losada.
- Milindapañho*, (1940). Pali text. Bombay: University de Bombay.
- Piglia, Ricardo (1997) Poéticas de la novela en América Latina. En Rigoli J. (ed). *Comprar(a)ison, Macedonio Fernández*, pp. 21-27. Berlín: Meter Lang.
- Prieto, A. (1996). *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires: Jorge Alvarez Editor.
- Rancière, J. (2002) *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes, S.A. de Ediciones.
- Rosa, Nicolás (1998). Liturgias y profanaciones. En Cella, Susana (comp.) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Pp.59-83. Buenos Aires: Losada.