

## Biografías distantes: Borges y Barnes

**Leticia Moneta**  
**Universidad de Buenos Aires**  
**Argentina**

En 1971 Jorge Luis Borges se presentó en la Universidad de Oxford para ser nombrado *Doctor honoris causa*. Julian Barnes, de 25 años por ese entonces, asistió a esta ceremonia. Años más tarde habría de recordar:

En ese entonces yo tenía 25 años y escribí en mi diario en esa oportunidad que Borges tenía “la presencia más noble que alguna vez haya visto o sentido”. Ahora tengo 50 años y el eco de esa presencia sigue sobreviviendo en mi interior. También leo que escribí: “parece una veleta entrada en años que los vientos del tiempo hicieron adelgazar”. Su traductor leía prosa y poemas en voz alta, mientras Borges escuchaba, con la cabeza levemente inclinada hacia un costado, y siempre articulando los labios al son de sus propias palabras, como un monje que repite un eco silencioso. “Su obsesión calma, precisa y total con la identidad y el tiempo”, anoté, “me hizo sentir que ésta era la verdadera condición normal del hombre”. (Barnes 1996)

En efecto, no era necesario que Barnes *viera* personalmente a Borges (tampoco que lo leyera) para caer bajo el influjo de lo borgeano. La literatura de la segunda mitad del siglo XX (por no hablar de los precursores que se sigue creando) está influenciada en gran medida por el argentino. Según Harold Bloom Borges se ha vuelto parte del canon de occidente a tal punto que ni siquiera es necesario haberlo leído para estar bajo su influencia, además de ser Borges el metafísico literario de nuestro tiempo y quien inauguró la literatura latinoamericana moderna. Entendemos canon, siguiendo a Bloom, como una figura de autoridad en nuestra cultura que engendra herederos en los autores posteriores que escriben nuevos textos en los que este autor 'reencarna' (Gamerro, 37). Bloom sostiene que lo que hace que una obra devenga canónica es su extrañeza, el ser original de un modo que no pueda

ser asimilado por el lector o que, por el contrario, sea asimilado de tal manera que deje de ser percibida como extraña.

Borges explora el género biográfico y lo hace de un modo poco convencional con su *Evaristo Carriego* (1930). Medio siglo más tarde, en 1984, Julian Barnes seguirá sus pasos en su reconocida novela *Flaubert's Parrot*. Comenzaré por hacer un breve repaso del género para continuar luego con el uso del mismo que hacen estos dos autores.

El término 'biografía' proviene del griego (*bios* significa vida y *graphein*, escribir) y se refiere a la historia de la vida de una persona. Tradicionalmente, una biografía comienza con el nacimiento y termina con la muerte del biografiado o se extiende hasta el presente en que se escribe el relato. Su objetivo es hacer un recuento de los hechos significativos de la vida de una persona, presentando sus logros, fracasos, hechos relevantes, la relación que tenía con su época y sociedad, para obtener una mirada acabada sobre el sujeto. Toda esta información suele estar contenida dentro de un texto expositivo y narrativo, narrado en tercera persona, de modo de documentar el pensamiento y la figura del personaje real que se presenta. Según Romero, la biografía debe darnos una “inmediata y cordial imagen del pasado.” (Romero, 1)

Si bien el término 'biografía' data del siglo XVII, el género se cultivó desde la antigüedad cuando se escribían 'vidas' cuyo fin era moralizador y edificante, como sucede con las *Vidas paralelas* de Plutarco, quien se considera que fue, no el creador, pero sí quien dio su forma estable al género. Esta orientación ética y educativa siguió dominando durante la Edad Media, en la que se compusieron sobre todo vidas de santos y también algunas de trovadores provenzales.

En uno de sus trabajos sobre la biografía, Romero propone una historia de la biografía que se divide en tres partes. En la primera etapa, desde Homero hasta Cornelio Nepote, la biografía narra la vida de un individuo en tanto este es un arquetipo de su comunidad. En la segunda etapa, en la que escriben Plutarco, Seutonio y Tácito entre otros, se veía a la humanidad como una totalidad y al individuo como reflejo de los valores colectivos. Aquí la

existencia individual perdía peso frente a la necesidad de tener que dar cuenta de los ideales colectivos. Esto le obstruía al biógrafo la posibilidad de profundizar en la interioridad del individuo, que es lo que va a hacer la tercera etapa de la biografía.

Ahora bien, la biografía a lo largo de la historia ha oscilado entre el polo de la representación colectiva y humana y la del individuo psicológico.

En efecto, el absoluto predominio del tipo arquetípico vuelve a entrar en crisis con el Renacimiento, cuando comienza a afirmarse nuevamente la significación del individuo como tal, bajo el doble influjo de circunstancias sociales - el ascenso de la burguesía- y de doctrinas filosóficas de raíz clásica. (Romero, 17)

Es recién en el Renacimiento cuando comienza en Italia el estudio de personas ilustres en su individualidad y se sustituye la teocéntrica vida de santos por la antropocéntrica presentación de personajes destacados de la vida civil, militar o artística. Giovanni Boccaccio, Giovanni Villani, Leonardo Bruni y, bastante después, Maquiavelo, Vasari y Gédéon Tallemant des Réaux fueron algunos de los que contribuyeron a construir este nuevo perfil de la biografía, que analizaremos en detalle más adelante al detenernos en la biografía de Petrarca escrita por Bruni.

En el Romanticismo el género biográfico acompaña los cambios de la época y, o bien se vuelca a profundizar en la vida psíquica del biografiado, o deja de lado el deber de atarse a la realidad concreta y prioriza la amenidad literaria del relato, sacrificando así en parte la veracidad del mismo.

Sin embargo, con la llegada del Positivismo, creció la atención por el costado académico de la biografía y cobró mayor importancia que en épocas anteriores el trabajo de documentación de la vida del personaje por medio de la búsqueda de manuscritos, diarios, correspondencia, en el afán de situar al biografiado en su auténtico medio histórico-social. Este interés por el individuo en el medio puede estar relacionado, como señala Leonor Arfuch, con el hecho de que conocer a un sujeto también permite comprender la mundo social en el que este está inmerso y de este modo aprehender su contemporaneidad. Sin

embargo, esto no quiere decir que se dejaran de escribir biografías con un fuerte sesgo literario, tradición que se extiende hasta nuestros días.

A medida que se fue desarrollando el género también surgieron problemas inherentes a la escritura, al género específico y al desarrollo de la subjetividad tanto del biografiado como del biógrafo. Como señalamos al principio, el término 'biografía' marca que se trata de la escritura de una vida. Y si de la biografía de un escritor se trata debemos considerar que es la escritura de la vida de un hombre que cuya vida está dedicada a escribir. Esto conlleva problemas que vale la pena considerar. Una concepción temprana y simple de la biografía de un autor distinguía entre el hombre y el escritor. Más adelante la distinción entre el hombre y el escritor se mantuvo, pero se amplió para incluir la actividad de escritura y los libros que dicha actividad producía. La biografía moderna comienza cuando la totalidad de la persona está contenida en la noción de escritor. Gide propone la fórmula "vida=literatura", mientras que Proust negará cualquier interés para la crítica del hombre detrás del libro.

Ya en el siglo XX Barthes y Foucault asestan al género biográfico un revés del que no saldrá indemne. Barthes al señalar que "la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen" (Barthes, 75), "el autor nunca es nada más que el que escribe" y "el lenguaje conoce un 'sujeto', no una 'persona' y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se 'mantenga en pie', es decir, para llegar a agotarlo por completo." (Barthes, 78), obstruye el desarrollo inocente del género biográfico. A su vez, Foucault recorrerá la idea de autor hasta llegar a hacerla desaparecer y llegar a considerarlo "una función del discurso." (Foucault, 3)

¿Cómo continuar persiguiendo al sujeto detrás de un texto cuando un sujeto es un ente vacío salvo a través del acto de habla que lo define? ¿Cómo seguir escribiendo biografías cuando la historiografía insiste en la selección subjetiva y la interpretación del material como rasgos constitutivos de toda narración histórica? A finales del siglo XX, Michel de Certeau y Hayden White han profundizado en el análisis historiográfico y han señalado que la historia es una construcción, un artefacto simbólico creado por el lenguaje.

La historia de la literatura inglesa tiene entre sus monumentos una novela de Lawrence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. En esta extensa obra, como sugiere el título, el protagonista pretende contar su propia vida. Sin embargo los reiterados desvíos que el narrador va tomando para agregar detalles y color impiden que el relato avance. Recién en el tercer volumen tiene lugar el nacimiento de Tristram Shandy y así continúa la novela evitando en gran parte narrar la vida de su protagonista y presentando opiniones y divagaciones sobre la más nutrida variedad de temas. De este modo Sterne pone de manifiesto la dificultad que implica narrar una biografía e intentar homologar la escritura a la vida, con el fracaso biográfico que significa esta novela.

Y la abultada producción de biografías en la literatura inglesa nos habla del interés que acompaña al género: desde las obras históricas de Shakespeare, pasando por *The Portrait of Mr. W.H.* (1889) de Oscar Wilde, *The Life and Times of John Wilkins* (1910) de P.A. Wright Henderson, *Rossetti. His Life and Works* (1928) de Evelyn Waugh, *Rudyard Kipling: Craftsman* (1933) de Sir George MacMunn, *Samuel Taylor Coleridge: A Biographical Study* (1938) de E.K. Chambers, *The Life of S.T. Coleridge: The Early Years* (1938) de Lawrence Hanson, *Shakespeare* (1970) de Anthony Burgess, *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983) y *Chatterton* (1987), entre otras, de Peter Ackroyd<sup>1</sup>, *Thackeray* (1999) de D.J. Taylor, *Author, Author* (2004) de David Lodge, hasta las pseudo-autobiografías como *Autobiography* (1936) de Chesterton<sup>2</sup>, *The Enigma of Arrival* (1987) de V.S. Naipul, *Written on the Body* (1992) de Jeanette Winterson, *Experience* (2000) de Martin Amis, entre otras.

También Borges y Barnes se enfrentaron tempranamente en sus carreras con las aporías de la biografía: el inglés con *Flaubert's Parrot*, y Borges con su particular *Evaristo Carriego*. Queda claro que ninguno de los dos textos se somete dócilmente a la etiqueta de "biografía", sin embargo es en la tensión que se produce al contrastarlos con el criterio tradicional del género que quedan en evidencia las particularidades de estos dos autores y que podremos analizar el germen de los textos que los sucederán. Borges

“Escribe una engañosa biografía del poeta Evaristo Carriego que *retarda* la materia biográfica, la fragmenta y la astilla [...] y le da al lector lo que no espera” (Speranza 101), mientras que Barnes escribe “An upside-down, informal piece of novel-biography” / “Una novela-biografía informal e invertida.” (Guignery&Roberts, 104)<sup>3</sup>

Para la elaboración de estas 'biografías', ambos ponen como excusa el deber de hacer justicia a sus 'amigos': cuando decide escribir sobre Evaristo Carriego “Mi madre y mi padre me advirtieron que sus poemas no son buenos. 'Pero era un amigo y vecino nuestro', les dije.” (Borges 1999, 84-5) Las razones de Barnes para escribir *Flaubert's Parrot* también parecen ser pulsionales: escribe sobre Flaubert porque es su admirador y no se cansa de él. “...if you love a writer, if you depend upon the drip-feed of his intelligence, if you want to pursue him and find him -despite edicts to the contrary- then it's impossible to know too much. You seek the vice as well.” / “Si amás tanto a un escritor, si dependés de la alimentación por goteo de su inteligencia, si querés perseguirlo y encontrarlo -a pesar de declaraciones de lo contrario- entonces es imposible saber demasiado: buscás el vicio también.” (Barnes 1990, 127) Y también porque debe hacerle justicia, defenderlo de quienes producen obras irrelevantes, inexactas o injustas sobre él, como nos señala el epígrafe, compuesto por una cita del mismo Flaubert, que dice: “When you write the biography of a friend, you must do it as if you were taking *revenge* for him.” / “Cuando escribes la biografía de un amigo, debes hacerlo como si te estuvieras vengando por él.” (Barnes 1990)

Mientras que *Flaubert's Parrot* significó el (inesperado) salto de Barnes a la fama y el reconocimiento internacional<sup>4</sup>, el *Carriego* fue todo lo contrario para Borges: “Los lectores no tardaron en descubrir que el libro apenas hacía honor al título, *Evaristo Carriego*, de modo que fue un fracaso.” (Borges 1999, 86) El título *Flaubert's Parrot* apunta a la polémica sobre la tarea del escritor del siglo XX en general y del narrador Braithwaite y de Barnes, en particular. La pregunta se aproxima a la que subyace en el “Pierre Menard” de Borges y puede sintetizarse así: la tarea del escritor ¿está restringida a la mímica vacía

de las palabras ya dichas por otro o la repetición puede ser un acto creativo que otorga nuevos significados y hace del pre-texto un nuevo texto? No hace falta, por supuesto, que la repetición sea como la que realiza Menard para ser tal: toda palabra ya ha sido dicha y escrita: lo que vale es saberse a salvo de la pretensión de originalidad. Como dijo Barth sobre la literatura del agotamiento, uno de cuyo mejores exponentes es Borges, lo que importa es reconocer que no se está haciendo nada nuevo (y, paradójicamente, hacerlo al mismo tiempo): “The identifying characteristic of the literature of exhaustion is that writers of it pretend that it is next to impossible to write original -perhaps any-literature” / “El rasgo distintivo de la literatura del agotamiento es que los escritores de la misma pretenden que es casi imposible escribir algo original en literatura, quizás incluso escribir literatura.” (Barth, 7)

En cuanto a la composición, el *Carriego* es un compendio de elementos dispares, en su mayoría desligados totalmente de la figura de Carriego: dos capítulos analizan sus poesías, otro es una versión sucinta de su vida pero también es una reconstrucción mítica de un Palermo inexistente ya, otro capítulo habla sobre tango, otro sobre el truco, uno se titula “Un posible resumen”, hay un compendio de inscripciones en los carros, un prólogo, una versión de lo que será 'Hombre de la esquina rosada', dos cartas de lectores, etc. Como señala Speranza, el texto se hace “decididamente fragmentario, repetitivo y caótico, se arroja a un torbellino de desvíos, copias, versiones y perversiones.” (Speranza, 102)

Por su lado, *Flaubert's Parrot* ha sido considerada como una novela, una biografía, un texto de crítica literaria y, más atinadamente, como un compendio juguetón de géneros (Guignery, 38). También puede considerarse una 'biografía' de Gustave Flaubert inmersa en una novela ficcional dentro de la cual encontraremos elementos tan disímiles como: una guía de observadores de trenes (capítulo 8), una evaluación (capítulo 14), un bestiario (capítulo 4), tres cronologías (capítulo 2), una versión ficticia narrada por Louise Colet sobre el affaire entre Colet y Flaubert (capítulo 11), críticas a distintos críticos de Flaubert (capítulo 6) y una defensa judicial (capítulo 10), entre otros.

Ninguna de estas biografías se acerca a lo que es una biografía convencional, la cual, según Patti White

... insists that subject comprehension rises out of encyclopedic narration, that a sequential rendering of an entire data pool -or as much of it as the biographer can collect- comes nearest to replication of a subject. Braithwaite avoids this form of representation, limiting himself to narratives about his own life and to a fabulous construction of 'Louise Colet's' version.

La biografía convencional insiste con que la comprensión del sujeto surge de la narración enciclopédica, que la interpretación secuencial de todo un banco de datos -o tanto como el biógrafo pueda reunir- se acerca más a una duplicación del sujeto. (White, 114)

Por eso estos textos son un cuestionamiento ejemplar a los fundamentos del género y al lenguaje mismo como medio transparente para comunicar. Ambos textos son reinenciones de un género que pretende una transparencia insostenible ya en el siglo XX: escriben una biografía a la vez que cuestionan al género mismo. De allí el epígrafe del *Carriego*: "... a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered." (Borges 1996, 99) Borges propone "un modo de verdad", y ésta ni siquiera sería central ni coherente, sino indirecta y astillada. Su biografía será un 'resto': elementos oblicuos y fragmentados para interpretar al poeta Carriego y, de paso, asentar las bases de la propia poética.

Resulta interesante considerar lo que plantea William Bell en relación con el uso que hace Barnes del género en *Flaubert's Parrot*. Él propone que Barnes retoma los tópicos tradicionales de una biografía (cronología como principio organizativo, un gusto por el color local, una búsqueda de hechos, confianza en los documentos -cartas, diarios- que iluminan al hombre privado, uso de un método académico y la colección de erudición, para la conformación de una imagen del biografado) pero en lugar de integrarlos en una relato unificado, los aísla y atomiza, cuestionando de ese modo la relevancia o transparencia de los mismos. Esto es un atentado contra el género, ya que la biografía convencional tiene una pretensión de totalidad y unidad, mientras que *Flaubert's Parrot* resulta una colección enciclopédica de fragmentos dispares

que resisten la unidad (como sucede con el bestiario del capítulo 4). Se revaloriza de ese modo la fragmentariedad como modo de representación. (Bell, 22)

Algo similar sucede con *Evaristo Carriego*:

*Carriego* [...] es una invención formal (el libro zigzaguea entre géneros que no necesariamente le caen simpáticos: biografía fallida, ejercicio de historia o de antropología urbana, manualcito de crítica literaria, ficción que vacila, colección de cuadros de costumbres), y lo que inaugura es una manera específicamente borgeana [...] de leer, de pensar, de escribir sobre los otros. (Pauls, 19)

Esta biografía de Carriego es de una estructura y contenidos tan laxos que se le pueden ir agregando capítulos. Eso es lo que hace con ella Borges: en la edición de 1955 decide agregar capítulos nuevos, como por ejemplo la historia del tango. Porque el interés que Borges tiene por Carriego es volátil. Así lo ilustra el hecho de que solo una pequeña parte de la obra de Carriego sea retomada por Borges. De la totalidad de su obra Borges recorta, como señala Ludmer (Ludmer, 188), al Carriego lacrimógeno, al Carriego modernista y una parte del Palermo de Carriego - aquella que lo hace idéntico a cualquier otro barrio pobre- para 'inventar' el Carriego que le interesa a él: aquel que, alejado de la estética modernista, pinta al barrio, el coraje, el guapo, la pelea y el modo en que versifican en los arrabales. Además, dice Speranza, en aquellos capítulos en que Borges efectivamente habla de Carriego la materia es falaz porque opera un recorte en su figura que responde únicamente a sus propios intereses literarios. Esta operación de recorte opera una desrealización o distanciamiento que cuestiona los modos convencionales de referirse a la realidad.

Retomando *Flaubert's Parrot*, si bien originalmente los loros son dos, luego aparecen tres más y finalmente unos cincuenta. La existencia de (por lo menos) dos loros señala que no se puede sostener ese modo de acceso al pasado ya que lo único se ha vuelto plural. Si encontrar al loro original era el camino que tenía el protagonista para acceder a la verdad o al conocimiento, la existencia de tantos loros señala la multiplicidad de caminos posibles. La falta

de uno original ilustra la imposibilidad de señalar un camino verdadero hacia el pasado a la vez que nos hace considerar la posibilidad de que quizás no exista un modo auténtico de conocimiento viable. Barnes plantea que, si bien una biografía puede ser muy larga y detallada, igualmente el porcentaje de lo que queda afuera sobre la vida de esa persona siempre es mayor. Por lo tanto toda reconstrucción biográfica llevada a cabo por un sujeto, será necesariamente fragmentaria e incompleta. En esta cita que ya reproducimos parcialmente en el primer apartado de este capítulo, Braithwaite diserta sobre la biografía:

You can define a net in one of two ways, depending on your point of view. Normally, you would say that it is a meshed instrument designed to catch fish. But you could, with no great injury to logic, reverse the image and define a net as a jocular lexicographer once did: he called it a collection of holes tied together with string.

You can do the same with a biography. The trawling net fills, then the biographer hauls it in, sorts, throws back, stores, fillets and sells. Yet consider what he doesn't catch: there is always far more of that. The biography stands, fat and worthy-burgherish on the shelf, boastful and sedate: a shilling life will give you all the facts, a ten-pound one all the hypotheses as well. But think of everything that got away, that fled with the last deathbed exhalation of the biographee. What chance would the crafttiest biographer stand against the subject who saw him coming and decided to amuse himself?

Podés definir una red de dos maneras, dependiendo de tu punto de vista. Normalmente dirías que es un instrumento de malla diseñado para atrapar peces. Pero también podrías, sin faltar a la lógica, invertir la imagen y definir a una red como lo hizo una vez un lexicógrafo gracioso: la llamó una colección de agujeros atados juntos con hilo.

Podés hacer lo mismo con una biografía. La red de pesca se llena, luego el biógrafo la recoge, elige, devuelve, almacena, filetea y vende. Pero considerá lo que no atrapa: siempre hay mucho más de eso. La biografía se encuentra, gorda y valiosa para el ciudadano, en el estante, jactanciosa y reposada: por un chelín tenés una vida que te dará todos los hechos, por diez libras una también con todas las hipótesis. Pero pensá en todo lo que se escapó, que huyó con la última exhalación del biografiado en su lecho de muerte. ¿Qué posibilidad tendría el más habilidoso de los biógrafos contra el sujeto que lo vio venir y decidió divertirse? (Barnes 1990, 38)

Del mismo modo se pregunta este texto sobre la posibilidad de conocer realmente a alguien, con clara conciencia de la precariedad del intento de alcanzar la verdad última (“What happened to the truth is not recorded.” / “Lo que le sucedió a la verdad no ha sido registrado.” - Barnes 1990, 65), aunque más no sea, la verdad sobre el biografiado: “How can we know anybody?” / “¿Cómo podemos conocer a alguien?” (Barnes 1990, 155) No sólo es inasible el sujeto, sino que el pasado, la historia misma, también lo es. Barnes utiliza para componer este texto las cartas y ficciones de Flaubert, biografías escritas por otras personas (Starkie, Sartre) y libros sobre la vida en Normandía y sobre aquella época, todos elementos mediante los cuales pretende tener un acceso al pasado. Sin embargo la conclusión a la que llega Braithwaite es muy reveladora sobre la naturaleza de su trabajo: “We can study files for decades, but every so often we are tempted to throw up your hands and declare that history is merely another literary genre: the past is autobiographical fiction pretending to be a parliamentary report.” / “Podemos estudiar archivos durante décadas, pero cada tanto estamos tentados de alzar las manos y declarar que la historia es meramente otro género literario: el pasado es una ficción autobiográfica que intenta hacerse pasar por un informe parlamentario.” (Barnes 1990, 90)

Otro cuestionamiento por parte de Barnes al género biográfico puede encontrarse en el ya mencionado capítulo 2, compuesto íntegramente por tres cronologías sucesivas de Flaubert. Esta superposición de cronologías parece sugerir cierto perspectivismo y subjetividad inherentes al género mismo. Por ejemplo, las cronologías 1 y 2 a veces toman los mismos datos, pero le imprimen un tono opuesto, lo que señala la naturaleza subjetiva de la interpretación de esos datos.

En la primera de estas cronologías se encuentran datos históricos 'objetivos' de los que se presentan tradicionalmente como la biografía de un autor. El tono es positivo y se destacan triunfos y sucesos. La segunda de las cronologías ofrece también datos históricos 'objetivos' pero de aquellos que no suelen encontrarse tradicionalmente como datos biográficos de un autor. El tono en este caso es negativo, ya que mayormente se trata de tragedias y

fracasos. Finalmente, la tercera de las cronologías presenta citas de Flaubert sobre temas filosóficos y literarios tomadas de textos escritos por él mismo. Esta última cronología es la menos tradicional, pero quizás la más justa ya que da, como elementos propios de la biografía de un autor, su palabra escrita, y funciona por lo tanto como un contrapunto de las dos cronologías anteriores.

Más allá de todos estos cuestionamientos, algunos críticos como Patti White, William Bell y Vanessa Guignery sostienen que Barnes se las ingenia para utilizar el género biográfico eficazmente. Bell señala que Barnes consigue legitimar una forma posible de biografía al escribir un texto en el cual se superponen hechos reales y ficción, un 'autor' sustituto (Braithwaite) y un autor 'real' (Barnes). Tener un autor sustituto (Braithwaite) y un autor (Barnes) permite a Barnes trabajar con elementos tradicionales de la biografía y mantenerse alejado de la misma, sin responsabilizarse él por esos elementos, señalando la inadecuación de este género al negarse a combinarlos en un producto terminado y manteniéndolos como elementos rudimentarios, material en crudo para un proyecto que nunca se completa.

Después de *Evaristo Carriego*, Borges trabaja con la escritura de otras biografías, las que componen *Historia Universal de la Infamia*. Allí Borges explica que no quería hacer lo que ya había sido hecho anteriormente por Marcel Schwob, quien le inventó vidas imaginarias a personas reales de las que se sabía muy poco. En cambio, lo que Borges hace es leer sobre la vida de personas reales y después deformar, corregir, contradecir, expandir y recortar a su antojo esas vidas:

Por ejemplo, después de leer *The Gangs of New York* de Herbert Asbury, escribí mi versión libre de Monk Eastman, el pistolero judío, en flagrante contradicción con la autoridad de referencia. Hice lo mismo para Billy the Kid, para John Murrell (a quien rebauticé Lazarus Morrell), para el profeta velado del Jorasán, para el pretendiente de Tichborne y para algunos otros. (Borges 1999, 102)

Este será un modo que encuentra Borges de poner en cuestionamiento al género. Otro modo de hacerlo puede encontrarse en la bibliografía que acompaña a *Historia Universal de la Infamia*, donde se enlistan los datos

bibliográficos reales de los libros que Borges intencionalmente falsea y también un texto falso, inexistente. Con este gesto Borges deslegitima toda la construcción bibliográfica.

Barnes también lleva a cabo ciertas operaciones en el interior de su biografía que complican las jerarquías ontológicas: encontramos en ese texto referencias a una crítica literaria real de Flaubert, Enid Starkie, contra quien Braithwaite arremete por la irrelevancia de su enfoque. Tenemos entonces a un personaje ficticio discutiendo con una persona real. Y más adelante el narrador, Braithwaite, critica a Julian Barnes (aunque sin nombrarlo directamente) por un error que cometió en otro texto suyo, en *Metroland*, hablando de Flaubert:

I read the other day a well-praised first novel in which the narrator - who is both sexually inexperienced and an amateur of French literature - comically rehearses to himself the best way to kiss a girl without being rebuffed: 'With a slow, sensual, irresistible strenght, draw her gradually towards you while gazing into her eyes as if you had just been given a copy of the first, suppressed edition of *Madame Bovary*.'

I thought this was quite neatly put, indeed rather amusing. The only trouble is, there's no such thing as a 'first , suppressed edition of *Madame Bovary*'. [...] I expect the young novelist (*it seems unfair to give his name*) was thinking of the 'first, suppressed edition' of *The Fleurs du mal*. No doubt he'll get it right in time for his second edition; if there is one.

Leí el otro día una primera novela con buena crítica en la que el narrador -inexperto sexualmente así como un amateur en literatura francesa- cómicamente practica solo la mejor forma para besar a una chica sin ser rechazado: 'Con firmeza lenta, sensual e irresistible traerla gradualmente hacia ti mientras mirás fijamente sus ojos como si te acabaran de dar una copia de la primera y suprimida edición de *Madame Bovary*.' Pensé que esto estaba bastante bien dicho, incluso hasta graciosamente. El único problema es que no existe cosa tal como 'una copia de la primera y suprimida edición de *Madame Bovary*.' [...] Supongo que el joven novelista (me parece injusto decir su nombre) estaba pensando en 'la primera y suprimida edición' de *The Fleurs du mal*. No dudo que lo arreglará a tiempo para su segunda edición, si hay una. (Barnes 1990, 78)

Además, en la novela encontramos el relato de tres historias simultáneas, puestas en el mismo nivel, pero provenientes de distintos estratos ontológicos: la historia de Braithwaite y la de su mujer Ellen, ambos personajes ficticios, la de Flaubert, persona real, y la de Louise Colet, que, si bien fue un personaje real, en esta novela aparece haciendo un relato apócrifo en primera persona de su relación con Flaubert, tomando así un status mixto entre lo ficcional y lo real. Además, la pareja de Braithwaite y Ellen espeja la de Flaubert y Colet y espeja, a la vez, la de Emma y Charles Bovary. Ficción y realidad pierden su lugar como categorías estancas en *Flaubert's Parrot* pero sirven por igual a la hora de construir una imagen del biografiado. Como señala Barnes en una entrevista: "Of course fiction is untrue but it's untrue in a way that ends up telling greater truth than any other information system" / "Por supuesto que la ficción es falsa pero es falsa de una manera que termina por decir mayores verdades que ningún otro sistema de información." (Guignery&Roberts, 39)

Ambos textos buscan dar cuenta de variados elementos simultáneamente. Si bien hablar sobre el biografiado es en parte la intención de estos textos (sobre todo para Barnes), lo que construyen finalmente son modos de acercarse a la verdad e instrumentos para reflexionar sobre la naturaleza del género biográfico, del lenguaje, de las posibilidades del conocimiento y de la literatura. Además estos textos son parte de la obra mayor de estos autores y no pueden dejar de infiltrarse en los mismos rasgos típicos del pensamiento y el estilo de Borges y de Barnes. Retomo como ejemplo de esto una cita de Borges, quien reflexiona: "Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja es la inocente voluntad de todo biografía." (Borges 1996, 113) Esta es una típica paradoja borgeana a la vez que una ironía si se piensa que esta cita forma parte de una biografía. Como dijimos al principio, la biografía se inserta dentro de los géneros históricos y para Barnes "History just burps, and we taste again that raw-onion sandwich it swallowed centuries ago." / "La historia sencillamente eructa y sentimos nuevamente ese sandwich de cebolla cruda

que tragó hace siglos.” (Barnes 1990b, 291) En esta misma línea se desarrolla la última novela publicada por Barnes, *The Sense of an Ending*, en donde la vida de una persona ya muerta pasa a considerarse de modo diametralmente distinto a partir de una revelación final. A este giro inesperado debe el título el libro en una referencia explícita al famoso *The Sense of an Ending* del crítico inglés Frank Kermode, en donde éste analiza la peripeteia, un cambio inesperado en la trama.<sup>5</sup> Siguiendo la metáfora de Barnes, los elementos se van descomponiendo a través del tiempo y pierden sus cualidades individuales para volverse una especie de pastiche. Exactamente eso sucede con *Evaristo Carriego* y *Flaubert's Parrot*. La historia, ya sea de un país o de una persona, no permanece inalterable ni accesible en documentos, archivos ni en la propia memoria: todo se descompone y lo más saludable es tomar esa precariedad como punto de partida.

El 25 de diciembre de 2006 Barnes publica en *The New Yorker* un avance de las primeras dieciséis páginas de lo que sería *Nothing to be Frigthened Of*, un texto de 2008 a caballo entre el ensayo y las memorias. El título de Barnes hace referencia a la muerte (no hay *nada* que temer, es el énfasis que señala el autor) pero también puede leerse como una apertura de Barnes a la autobiografía: no es casual que aparezca su cara en la portada, el primer plano del rostro en foco, mientras que el resto del torso visible se difumina en el fuera de foco, mostrando que aun en la aparente fidelidad referencial de la fotografía siempre hay algo que queda fuera: “The better you know someone, the less well you often see them (and the less well they can be transfered into fiction). They may be so close as to be out of focus, and there is no operating novelist to dispel the blur.” / “Cuando mejor conocés a alguien, generalmente menos bien lo ves (y menos bien pueden ser transferidos a la ficción). Pueden estar tan cerca como para quedar fuera de foco y no hay ningún novelista operante que pueda disipar el desenfoque.” Barnes 2008, 155)

El novelista, en efecto, no busca esclarecer, sino que se alimenta de aquello que no está del todo claro, de lo que no puede terminar de descubrir: “We begin with a silence, a mystery, an absence, a contradiction” /

“Comenzamos con un silencio, un misterio, una ausencia, una contradicción” (Barnes 2008, 233) Allí donde el conocimiento y la memoria no alcanzan, la imaginación empieza a trabajar. Y la madurez para un escritor pasa por comprender que la memoria y la imaginación no son tan distintas después de todo:

For the older writer, memory and imagination begin to seem less and less distinguishable. This is not because the imagined world is really much closer to the writer’s life than he or she cares to admit (a common error among those who anatomize fiction) but for exactly the opposite reason: the memory itself comes to seem much closer an act of the imagination than ever before.

Para el escritor mayor, la memoria y la imaginación empiezan a ser menos y menos diferenciables. Esto no se debe a que el mundo imaginario es más cercano a la vida del escritor de lo que él o ella quieren admitir (un error común entre aquellos que anatomizan a la ficción), sino por lo exactamente opuesto: la memoria en sí misma se vuelve mucho más cercana a un acto de imaginación que nunca antes. (Barnes 1008, 238)

Una vez asumido esto, se puede hablar con franqueza y sin pretender esconderse detrás de artilugios retóricos: “... now that we are old, let us have the confidence to speak simply [...] becoming wise enough, and calm enough, not to hide.” / “... ahora que somos grandes, tengamos la confianza de hablar con sencillez [...] volvámonos lo suficientemente sabios y lo suficientemente calmos como para no esconder.” (Barnes 2008, 195), aceptando de este modo que nos enfrentamos a versiones contradictorias y no definitivas de nosotros mismos y de la realidad. Por eso Barnes se pone en la portada: ya no hay que temerle a la presencia del sujeto en la escritura, aunque se lo oculte está, y aunque se pretenda capturarlo se escapa. Conciente de esto, Barnes declara: “...the theory of the Death of the Author was inevitably pronounced by... an author.” / “... la teoría de la muerte del autor fue inevitablemente pronunciada por... un autor.” (Barnes 2008, 87)

El “Autobiographical Essay” de Borges apareció también en *The New Yorker*, en septiembre de 1970. Borges le dictó esta especie de autobiografía

de escritor a su traductor y colaborador Norman Thomas di Giovanni. El ensayo se usaría poco después como prólogo a *The Aleph and Other Stories*, en la edición norteamericana. Recién en 1999 el texto sería publicado en castellano. Allí Borges evoca los elementos que considera relevantes para su constitución como escritor. Es un texto breve y de lectura amena en el que no revela demasiado de su vida personal y en el que se hace foco en los condimentos que ayudaron a formar su literatura.

Borges tampoco alzó la bandera de la muerte del autor, pero toda su obra se empeña en probar "... que la personalidad es una transoñación, consentida por el engreimiento y el hábito, más sin estribaderos metafísicos ni realidad entrañal." (Borges "La nadería") En textos como 'La nadería de la personalidad o 'Borges y yo' ya se ve claramente que no confía en la máscara del yo. El ensayo autobiográfico será, entonces, un rastreo de las voces que confluyen en su voz, de esas voces *otras* que lo constituyeron como escritor.

Barnes se recuerda a sí mismo fascinado por el realismo, por "Anything remotely representational" / "... cualquier cosa que fuera remotamente representacional." (Barnes 2008, 14): desde los cuadritos de paisajes que uno de los asistentes de su padre les había dado, hasta Flaubert. Los recuerdos en la infancia, además, se le presentaban como exactos simulacros: "they appear to the young brain as exact simulacra, rather than processed coloured-in versions, of what has happened." / "... se le presentan al cerebro joven como exactos simulacros, más que como versiones procesadas a color, de lo que sucedió." (Barnes 2008, 38) A diferencia de lo que ocurre al crecer: "Adulthood brings approximation, fluidity, and doubt; and we keep the doubt at bay by retelling that familiar story, with pauses and periods of calculated effect, pretending that the solidity of narrative is a proof of truth." / "La adultez trae aproximación, fluidez y duda. Y mantenemos la duda a raya por medio de la repetición de esa historia familiar, con pausas y períodos de efecto calculadas, pretendiendo que la solidez de la narrativa es la prueba de su verdad." (Barnes 2008, 38)

Ser adulto implica un acercamiento indiscreto que revela el trazo y la fluidez, la duda. La fluidez implica que lo que observamos (el cuadro, el

recuerdo) no es algo 'cerrado', sino que participamos de lo que vemos, lo construimos. La narración es una forma de tranquilizarnos: la narración de algo familiar (conocido) y la narración de la familia, sanguínea y literaria. Barnes invoca esos parientes no sanguíneos (Jules Renard, Stravinsky, Flaubert) como "my true bloodline" / "mi verdadero linaje." (Barnes 2008, 39), a pesar de ser consciente de lo contradictorio e improbable de la afirmación. Lo cierto es que esas voces que lo han acompañando tanto tiempo lo componen tanto como las compone: ya no se sabe qué le pertenece a cada cual. Así lo decía Borges magistralmente en 'Borges y yo':

Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición [...] Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en laborioso rasqueo de una guitarra. (Borges 1996, 196)

Como Borges, Barnes reacciona frente a la fachada del yo. Recuerda una frase que estaba de moda en su juventud: "the integrity of personality" / "la integridad de la personalidad." (Barnes 2008, 147), una posible contracara de la "nadería" borgeana, y concluye: "To put it in a final and disheartening (if literary) way: that "I" of which we are so fond properly exists only in grammar." / "Por ponerlo de un modo (si no literario) definitivo y descorazonador: ese 'yo' con el que estamos tan encariñados solo existe en la gramática." (Barnes 2008, 148)

Barnes dice que *Nothing to be Frigthened Of* no es una novela ("If this were a novel..." / "Si esto fuera una novela..." - Barnes 2008, 34) ni una autobiografía ("This is not, by the way, 'my autobiography'" / "Esto no es, dicho sea de paso, mi autobiografía." - Barnes 2008, 35). Este largo ensayo sobre la muerte que invoca linajes literarios y sanguíneos indistintamente nos da un indicio acerca de la literatura en la actualidad: ni novela (ficción) ni autobiografía (¿realidad?): un resto que se escapa a la etiquetas habituales. Ese "musical Rest of the World" / "resto musical del mundo." (Barnes 2008, 17)

que les corresponde a la voces graves (la categoría “low voices” remite al eufemismo utilizado en los coros infantiles para no dejar afuera a los que no pueden cantar). Ser parte de ese resto es una forma de estar afuera pero estando dentro. Fuera de la propia subjetividad, fuera del Imperio, *fuera*: el territorio de lo exterior y de lo posible. Como escribir acerca de la muerte sin estar muerto. Como escribir: entregarse a la multiplicidad de voces en la propia desde el umbral de la individualidad. El resto es lo que queda cuando se avanza hacia la difusa neutralidad de la muerte. La literatura, entonces, como el resto de una voz. Ahí donde Borges y Barnes se separan (cada uno con su linaje, literario y familiar, genérico) y se unen: en esa “pobre limosna” (Borges 1996, 544) de palabras donde la biografía y la nación no son más que fábulas, donde lo humano enfrenta sus límites y su realidad. Esa realidad que ya no puede ser realismo, pero tampoco fantástico para Barnes. Será en todo caso un realismo desconfiado. Como el de quien descubre mientras escribe que aquellos cuadritos de la infancia que consideraba originales y realistas, no eran más que copias de postales fabricadas en serie:

Then I turned them over and realized that they were commercially produced art cards of typically Breton scenes: ‘Vieux Moulin à Cléden’ and ‘Le Pont fleuri.’ What I had all my life imagined to be competent originality was merely competent copying. And then there was a further twist. The cards were signed ‘Yvon’ in the bottom right-hand corner, as if by the artist. But ‘Yvon’ turned out to be the name of the card company. So the pictures had been produced in the first place solely in order to be turned into postcards –whereupon P. had turned them back into the ‘original’ paintings they had never been. A French theorist would have been delighted by all this. I hastened to tell my brother of our fifty-year error, expecting him to be equally amused. He wasn’t at all: for the simple reason that he had a clear memory of P. painting the pictures, “and of thinking how much cleverer it was to copy than to make something up out of your own head.”

Entonces las di vuelta y descubrí que eran postales artísticas de escenas bretonas producidas comercialmente: ‘Vieux Moulin à Cléden’ y ‘Le Pont fleuri’. Lo que yo había creído toda mi vida que era originalidad competente era una mera copia competente. Y además había otra vuelta de tuerca. Las postales estaban firmadas ‘Yvon’ en la esquina inferior

derecha, como si por el artista. Pero 'Yvon' resultó ser el nombre de la compañía de postales. Así que las imágenes habían sido producidas originalmente con el único fin de ser convertidas en postales, con lo cual P. las había reconvertido en las pinturas 'originales' que nunca habían sido. Un teórico francés hubiera estado fascinado con todo esto. Me apuré a contarle a mi hermano sobre nuestro error de cincuenta años esperando que estuviera tan sorprendido como yo. No lo estuvo en absoluto, todo por la simple razón de que él tenía un claro recuerdo de P. pintando las imágenes 'y de pensar cuánto más inteligente era copiar que inventar algo en la cabeza de uno.' (Barnes 2008, 206-7)

“La historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos” (Borges 1996, 543), dice Borges en un texto que invoca la muerte como pluralidad anónima de voces. Más adelante afirma: “Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve seré todos: estaré muerto.” (Borges 1996, 543) En aquel relato fantástico en el que habla un inmortal está latente el realismo desconfiado que ya no tiene refugio ni en la cerrazón de una trama ni en la solidez de lo hechos. Representar es fabular, lo propio y lo ajeno. Escribir es ser otro, ser nadie, ser todos. Eso ya no parece irreal: es la condición natural de la palabra en nuestro tiempo. La copia, como en el caso de los cuadritos de Barnes, es lo que imprime la originalidad y no al revés, al mejor estilo “Pierre Menard”.

Ahí donde Borges abrió una brecha fluye un río del que todos hemos bebido sin querer: “Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real” (Borges 1996, 539) Barnes se sabe preso de ese laberinto que no cesa de escribirse bajo distintas máscaras y trata de tranquilizarse diciendo que no hay nada que temer: la muerte, aquello que “hace preciosos y patéticos a los hombres” (Borges 1996, 541), sigue en nuestras manos. “For me, death is the one appalling fact which defines life; unless you are constantly aware of it, you cannot begin to understand what life is about...” / “Para mi la muerte es ese hecho atroz que define la vida: a no ser que estés constantemente pendiente de ésta, no podés comenzar a entender lo que es la vida.” (Barnes 2008, 124)

Borges imaginó la inmortalidad monstruosa y literaria: allí “no hay cosa que no esté como perdida en infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario.” (Borges 1996, 542) Así parece ser, una vez más, con la frase de Lord Chesterfield o Elbert Hubbard, citada por Borges o por Barnes: “And so it is with our lives: one damn thing after another” / “Y así es con nuestras vidas: una maldita cosa detrás de otra.” (Barnes 2008, 184). Esta vez, a diferencia de lo que pasaba en 'La vida, una maldita cosa detrás de la otra', aparece sin más atribución que la de aparecer dentro de un libro firmado por Julian Barnes.

El temor a la muerte y la inmortalidad son dos caras de un mismo fenómeno: la disolución de la individualidad, el eco de aquello que nos excede y a la vez nos sitúa en un plano mayor. Condenados a la máscara del signo, en ese laberinto vacío buscamos algo que no se puede nombrar. Como si él/ fuera *otro*, Barnes se lee a sí mismo y encuentra a Renard:

I find this in my diary, written twenty and more years ago:  
People say of death, “There’s nothing to be frightened of.” They say it quickly, casually. Now let’s say it again, slowly, with re-emphasis. There’s NOTHING to be frightened of.” Jules Renard: “The word that is most true, most exact, most filled with meaning, is the word 'nothing.’”

Encuentro esto en mi diario, escrito hace veintitantos años: La gente dice sobre la muerte 'No hay nada que temer'. Lo dicen rápido, casualmente. Ahora, digámoslo de nuevo, despacio, reenfatizándolo. 'No hay NADA que temer.' Jules Renard: 'La palabra que es más verdadera, más exacta, más llena de sentido es la palabra “nada”' (Barnes 2008, 99)

Hay una ‘nadería’ inherente a la palabra que realiza esa verdad intuida por Renard: ya no importa si la frase proviene de Borges, de Barnes, de Lord Chesterfield, de Hubbard o del mismo Renard. Como Ulises, ellos son Nadie, y el 'yo' no es más que una categoría gramatical.

Bajo esta luz borgeana, Barnes define su oficio: “... a novelist is someone who remembers nothing yet records and manipulates different versions of what he doesn’t remember.” / “... un novelista es alguien que no



recuerda nada pero que registra y manipula distintas versiones de lo que no recuerda.” (Barnes 2008, 237)

© **Leticia Moneta**

## Notas

1 Ackroyd ha escrito incluso una biografía de Londres titulada *London: The Biography* porque en ella habla de la capital como de un organismo con sus propias leyes de crecimiento y cambio. No puede tratarse, por lo tanto, de una historia de la ciudad. En consonancia con esto, encuentro una pequeña nota de 1937 de Borges: "Siguen arreciando las biografías. Agotados los hombres, se recurre a los ríos y a los símbolos. Emil Ludwig publicó una torrencial biografía del Nilo: Hermann Wendel, para celebrar el primer centenario de la muerte de Claude Rouget de Lisle, ha publicado *La Marsellesa. Biografía de un himno*." Borges, Jorge Luis. *Textos Cautivos*, en: *Obras Completas*. Vol IV. Op. Cit., p. 304.

2 Sobre ésta dice Borges en *Textos Cautivos*: "Gravemente observar que de todos los libros de Chesterton el único que no es autobiográfico es el libro *Autobiografía* no es paradoja muy memorable, pero es casi la pura verdad. [...] Chesterton [...] intima jovialmente con Chesterton y hasta se ríe de él." Ib idem, p. 319.

3 Salvo indicación contraria, todas las traducciones son mías.

4 "*Flaubert's Parrot*, Julian Barnes's most celebrated book worldwide, marked a decisive step in the writer's career, garnering acclaim from readers, critics and scholars alike. The book was shortlisted for the Booker Prize in 1984, won the Geoffrey Faber Memorial Award in 1985 and the Prix Médicis in the non-fiction category in 1986. It was the first novel by Barnes to be translated and it enabled the writer to publish his two earlier novels in the United States and later have them translated into many languages." Guignery, Vanessa. *The Fiction of Julian Barnes*. China: Palgrave Macmillan, 2006, p. 37.

5 "The story that proceeded very simply to its obviously predestined end would be nearer myth than novel or drama. Peripeteia, which has been called the equivalent, in narrative, of irony in rhetoric, is present in every story of the least structural sophistication. Now peripeteia depends on our confidence of the end; it is a disconfirmation followed by a consonance; the interest of having our expectations falsified is obviously related to our wish to reach the discovery or recognition by an unexpected and instructive route. It has nothing whatever to do with any reluctance on our part to get there at all. So that in assimilating the peripeteia we are enacting that readjustment of expectations in regard to an end which is so notable a feature of naïve apocalyptic." Kermode, Frank. "The Sense of an Ending". Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 18.

## Bibliografía

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Barnes, Julian. "La vida, una maldita cosa detrás de la otra". En: *Diario Clarín* [en línea]. 1996. Disponible en Internet:

<<http://edant.clarin.com/diario/especiales/Borges/html/Barnes.html>>

----. *Flaubert's Parrot*. New York: Vintage International, 1990.

----. *A History of the World in 10 ½ Chapters*. London: Picador, 1990.

----. *Nothing to be Frightened of*. New York: Knopf, 2008.

- Barth, John. *The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment*. Northridge: Lord John P, 1982.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor", en: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona, Paidós, 2009.
- Bell, William. "Not Altogether a Tomb. Julian Barnes: Flaubert's Parrot" en: *Imitating Art. Essays in Biography*. David Ellis, ed. London: Pluto Press, 1993.
- Bloom, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Riverhead Books, 1996.
- Borges, Jorge Luis. *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
- . "La nadería de la personalidad", en:  
<http://www.math.uci.edu/~vbaranov/nicetexts/esp/naderia.html>
- . *Obras Completas*. Barcelona: Emecé, 1996.
- . *The Aleph and Other Stories 1933-1969: Together with Commentaries and an Autobiographical Essay*. New York: Dutton, 1970.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002.
- Guignery, Vanessa. *The Fiction of Julian Barnes*. China: Palgrave Mcmillan, 2006.
- Guignery, Vanessa and Roberts, Ryan (ed). *Conversations with Julian Barnes*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.
- Kermode, Frank. "The Sense of an Ending". Oxford: Oxford University Press, 2000
- Ludmer, Josefina. "Los tonos y los códigos en Borges", en: *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil Libros, 2000.
- Pauls, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Romero, José Luis. "La biografía como tipo historiográfico", en: *Humanidades*. tomo 29, La Plata, 1944.
- Speranza, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- White, Patti. *Gatsby's Party. The System and the List in Contemporary Narrative*. Indiana: Purdue University Press, 1992.



# Argus-a

Artes & Humanidades

