

Orsanic, Lucía

*De Borges a Foucault : una galería de la infamia
: análisis de “El asesino desinteresado Bill
Harrigan”*

Colaboración en la obra:

*Cámpora, Magdalena, González, Javier R. (eds.) Borges – Francia.
Universidad Católica Argentina. Centro de Estudios de Literatura Comparada
“María Teresa Maiorana”, 2011*

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Orsanic, Lucía. De Borges a Foucault : una galería de la infamia : análisis de “El asesino desinteresado Bill Harrigan” [en línea]. En Cámpora, Magdalena, González, Javier R. (eds.) Borges – Francia. Buenos Aires : Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Centro de Estudios de Literatura Comparada “María Teresa Maiorana” ; Selectus, 2011. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/investigacion/borges-foucault-galeria-infamia.pdf> [Fecha de consulta:.....]

De Borges a Foucault: una galería de la infamia

Análisis de “El asesino desinteresado Bill Harrigan”

LUCÍA ORSANIC

Universidad Católica Argentina

Estamos más bien ante una antología de vidas. Existencias contadas en pocas líneas o en pocas páginas, desgracias y aventuras infinitas recogidas en un puñado de palabras.

Michel Foucault, *La vida de los hombres infames*

En el prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia*, originalmente publicada en 1935, Jorge Luis Borges afirma: “Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca”. De hecho, el título se construye a través de tres conceptos que dan una clave de lectura a la obra: *historia universal* supone, desde el principio, un oxímoron. De acuerdo con Michel Foucault, la historia es una reconstrucción discursiva de la Historia; esto es, nunca se puede conocer verdaderamente la Historia en sí misma, sino historias, en plural, fragmentos de distintos grados del discurso por parte de diferentes enunciatarios con características determinadas que hacen a su propia subjetividad. La Historia exige un *hic et nunc*, un aquí y ahora, que no posee más que el historiador de un tiempo y un espacio concretos (Foucault 2005). De ahí que el calificativo *universal* sea absolutamente incompatible con el objeto *historia*. *Universal* remite a una síntesis espacio-temporal, que incluiría todas las geografías y todas las épocas, lo cual no resulta aplicable a la historia.

Por otra parte, la *infamia* nos remite a una connotación negativa, es decir, que la proclamada historia universal del título será la historia de algo malo. La RAE define la infamia como “descrédito, deshonra, maldad // vileza en cualquier línea”. Etimológicamente, es una locución latina. Se puede pensar, entonces, cuál era la idea de fama en la Antigüedad clásica, así como en la Edad Media y en el Siglo de Oro español, y se arribará a la distinción de dos conceptos, a saber, honor y honra. El honor radica en la esfera personal, mientras que la honra está ligada a la esfera social,

es decir, a la imagen que cada individuo construye de sí mismo para la sociedad en la que se desenvuelve, lo que la crítica contemporánea ha denominado *automito*. La honra puede ser profanada a partir de los malos actos o de la difamación; a propósito de ello, la literatura da cuenta de numerosos héroes que sufren las consecuencias de la deshonra, sintetizadas en el mitema del exilio. El infame es la persona que ha ganado fama, sí, pero una fama que se regodea en los aspectos negativos.

Hay distintos criterios para amalgamar un libro de cuentos: o bien a través del lugar, del tiempo, de los personajes; o bien por medio de un relato enmarcado; o bien por un tema común a todos los relatos. Borges sigue esta última línea para lograr la unidad de *Historia universal de la infamia*. Del oxímoron inicial desprende un paseo por geografías y por épocas muy dispares entre sí, que, lejos de producir un efecto de digresión, se funden en el imaginario del hombre infame. El autor hace una recorrida a través de una amplia galería donde recoge a los infames de los ámbitos y los tiempos más diversos, y es precisamente este procedimiento narrativo el que da unidad a los cuentos de la obra.

En este trabajo se analizará particularmente “El asesino desinteresado Bill Harrigan” a la luz de Michel Foucault, tomando como base las ideas de infamia y de castigo, para la construcción de un *imaginario del hombre infame*, de acuerdo con la tesis de Gilbert Durand.

ESTRUCTURA DE LOS CUENTOS

Todos los cuentos de *Historia universal de la infamia* presentan una estructura similar. Bajo un disfraz de verosimilitud de historiador —recurso tan caro a Borges— el narrador presenta una sucesión de historias de hombres y mujeres cuya unidad radica en la infamia, en el hecho de que han obtenido fama, e incluso reconocimiento, a causa de sus malos actos. Cada uno de los cuentos se ordena en una sucesión de subtítulos para, una vez más, a la manera del historiador, presentar primero un contexto espacio-temporal, a continuación dar ejemplos de actos infames que valen la inclusión del personaje en la obra, y finalmente relatar cómo llegó a su fin el protagonista de la historia. Estos tres segmentos se repiten en los distintos relatos, siguiendo un *modus operandi* similar a los *exempla*, género de carácter típicamente didáctico.

Del mismo modo, Michel Foucault retoma el procedimiento borgeano en *La vida de los hombres infames*.¹ Afirmar el pensador francés:

¹ Si bien en esta obra no hay referencias explícitas a Borges, es claro que Foucault lo había leído, y muy bien, tal como él mismo lo relata en *Las palabras y las cosas* (1966): “Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento [...], trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro” (Foucault, 2007: 1).

Exempla que, en contraposición a los que los eruditos recogían en el decurso de sus lecturas, son espejos que inclinan menos a servir de lecciones de meditación que a producir *efectos breves cuya fuerza se acaba casi al instante* (Foucault, 1996: 121. El subrayado es mío).

Pero hay una diferencia sustancial entre ambos. Para Foucault, estos relatos producen “efectos breves cuya fuerza se acaba casi al instante”, lejos ya de la intención didáctica; en tanto que para Borges los relatos son parte de su ficción. Si bien toma algunos de ellos de la realidad —sería inútil tratar de distinguir en su obra lo verosímil de lo verídico, como más de un lector que se jacte de serio ha hecho en vano— su finalidad es exclusivamente literaria. Foucault se concentra en un análisis social y enfatiza esta diferenciación con la literatura: “He suprimido pues todo aquello que pudiera resultar producto de la imaginación y de la literatura” (Foucault, 1996: 123).

Ahora bien, es interesante observar que las reglas que impone Foucault para la selección de casos son las mismas que Borges utiliza como procedimientos narrativos:

- Que se trate de personajes que hayan existido realmente;
- Que sus existencias hayan sido a la vez oscuras e infortunadas;
- Que esas existencias sean contadas en pocas páginas o, mejor, en pocas frases, de la forma más sucinta;
- Que esos relatos no contengan simplemente extrañas o patéticas anécdotas, sino que formen parte realmente de la minúscula historia de esas vidas, de su infortunio, de su rabia o de su incierta locura;
- Que del choque producido entre esos relatos y esas vidas surja para nosotros, todavía hoy, un extraño efecto mezcla de belleza y de espanto.

BORGES, EL ORILLERO

Tal como afirma Beatriz Sarlo, Borges es un escritor de las orillas (Sarlo 1995). Esta idea implica dos perspectivas que, lejos de excluirse mutuamente, se complementan. Por una parte, la orilla como espacio del límite, de la frontera, algo que no es ni lo uno ni lo otro, para poner de manifiesto la doble caracterización del Borges argentino y universal, lo cual hace posible una lectura tanto nacional como mundial. Por otra parte, la orilla como lo marginal, lo alejado del centro, tanto espacial como socialmente. Sus personajes orilleros, a menudo, están contra la ley, son perseguidos, cargan con un pasado oscuro.

En este sentido, “El asesino desinteresado Bill Harrigan” puede entenderse como un relato orillero; más aún, puede rastrearse una isotopía de lo marginal a lo largo de todo el relato.

Desde el comienzo el narrador presenta una imagen marginal del espacio. Arizona y Nuevo México, tierras que geográficamente se encuentran en el límite, son el espacio de la historia, un límite que puede también funcionar como pasaje de un mundo a otro, con todo lo que ello comporta, una suerte de viaje iniciático del que nunca se regresa indiferente. El límite entre el centro, los Estados Unidos, y el margen, México, entre el norte cosmopolitizado y el mítico sur borgeano, entre la civilización y la barbarie: “Tierras con ilustre fundamento de oro y plata, tierras vertiginosas y aéreas, tierras de la meseta monumental y de los delicados colores, *tierras con el blanco resplandor de esqueleto pelado por los pájaros*” (OC: 316. El subrayado es mío).

La imagen del esqueleto pelado por los pájaros transmite desde el comienzo la idea de la muerte que secundará todo el cuento. Pero una muerte que es casi heroica, mítica, afamada; contraria a la de infamia. La historia nos presenta a un asesino casi niño, que el lector no condena; antes bien, lo cubre de laureles porque le despierta la simpatía de los héroes. El impersonal “dicen que” contribuye a crear el mito del héroe, como una suerte de leyenda que se sigue repitiendo de boca en boca. Un niño que nació en un “conventillo subterráneo” de Nueva York y se crió entre “los negros”, que a los doce años militó en la “pandilla de los *Swamp Angels* (Ángeles de la Ciénaga)”. Hasta aquí, ya es posible hablar de una isotopía de lo marginal, de acuerdo con las palabras que se han destacado, y pueden sumársele al caso los lexemas: “cloacas”, “basura”, “fétido laberinto”, “buhardilla”, “sótano”, entre otros. El conventillo es un espacio para los inmigrantes sin recursos, que se ven obligados a vivir apiñados, enfermos, hambrientos –y a Bill Harrigan “lo parió un fatigado vientre irlandés”, inmigrante–; pero además este es un conventillo subterráneo, por lo que se enfatiza la idea de descentralización, y el prefijo *sub* remite también a una inferioridad con respecto a la línea de la normalidad. Paradójico doblemente porque el conventillo, espacio de lo marginal, está inserto en el centro mismo que supone Nueva York. Por otra parte, en el contexto racista en el que se inscribe el relato –así como la historia misma de la nación estadounidense– los negros se reducen a una categoría de *sub*hombres también. Finalmente, el hecho de formar parte de una pandilla habla de una segregación social y una temprana inclinación a los malos hábitos, de acuerdo con las convenciones sociales, morales e incluso religiosas. No es un detalle menor el nombre de este grupillo de niños-bandidos: ángeles, pero ángeles de la ciénaga, lo que da lugar a una antítesis o, desde otro punto de vista, a una conexión directa con la imagen del demonio, el ángel caído. Todas estas características se resumen bajo el subtítulo “El estado larval”, el cual identifica a Bill Harrigan con un insecto o un anfibio, que, en un estado inmediatamente posterior al nacimiento, es capaz de nutrirse por sí mismo pero aún no ha adquirido la forma y la organización propias de los adultos de su especie. Este dato funciona como un indicio a través del cual el lector puede imaginarse en qué se convertirá el niño, que crece en un espacio adverso.

Con todos estos elementos el lector, que no ha pasado todavía de los tres primeros párrafos del relato, ya está situado en un ámbito de podredumbre y marginalidad, que se ha ido forjando a partir de las descripciones. A propósito de este recurso, los estructuralistas sostenían dos tipos diferentes: uno meramente ornamental y otro funcional, es decir, que constituye un rasgo para la configuración del espacio y su relación con los personajes. Nada es casual, sino que, por el contrario, los “lujos de la narración” o descripciones están dirigidos a lograr el verosímil, más allá de lo absolutamente referencial (Barthes 1970).

El narrador se refiere a “los años de aprendizaje de Bill Harrigan”, lo que, evidentemente, constituye una más de las ironías borgeanas. El aprendizaje, de acuerdo con el modelo literario del *Bildungsroman*, está completamente desvirtuado, raya en la subversión completa de sus elementos.

EL BAUTISMO: CONVERSIÓN DE BILL HARRIGAN EN BILLY THE KID

Como todo héroe, Bill Harrigan necesita pasar por una prueba para convertirse en el hombre que será recordado legendariamente.

Hay dos focos de desprecio: los negros y los mejicanos; paradójicamente para una lectura sudamericana, los negros ocupan, dentro de este desprecio, un punto medianamente más privilegiado, por lo que los mejicanos se convierten en el punto de mira que condensa el odio. El bautismo que funciona como inicio ritual del héroe —inicio de los asesinatos “porque sí”, inicio de su derecho a ingresar en el corpus de relatos de la obra como un infame más— es, precisamente, la muerte de un mejicano.

Es notable el paralelo de la escena previa al asesinato con otro cuento de *Historia universal de la infamia*, “Hombre de la esquina rosada”. Ambas muertes se producen en una reunión popular: en “El asesino desinteresado Bill Harrigan” es en una taberna —otro espacio de marginalidad— y en “Hombre de la esquina rosada” es en un baile del pueblo. La entrada del mejicano es poderosa, así como también lo es la de Francisco Real. En los dos casos el que entra lanza un desafío, que finalmente otro recoge para darle muerte al primero, extranjero.² El desprecio se acrecienta aún más en “El asesino desinteresado Bill Harrigan”, cuando se niega con soberbia a incluir una marca en su revólver porque “no vale la pena anotar mejicanos” y pasa la noche junto al cadáver.

El narrador dice que “de esa feliz detonación (a los catorce años de edad) nació Billy the Kid el Héroe y murió el furtivo Bill Harrigan”. De este modo, pone de

² Se utiliza el término *extranjero* en ambos casos, aunque sea más notorio en el caso del mejicano. Francisco Real llega al lugar desde un afuera simbólico, por lo que también puede considerarse como un extranjero.

manifiesto lo que ya se ha dicho antes: la muerte sirve de móvil para pasar de un estado al otro, del muchacho bandido al héroe mítico que permanece en la leyenda tanto de estadounidenses como de mejicanos, de esa línea borrosa que constituye el límite, la frontera, la orilla. Paradójicamente, la muerte origina un nacimiento, la muerte del mejicano es la muerte de Bill Harrigan a un solo tiempo, y el nacimiento de Billy the Kid.

Otro paralelo entre ambos cuentos está en el final. Cuando la figura del héroe infame yace sin vida, las personas que lo rodean pierden el temor que les despertaba antes. Dice el narrador de “Hombre de la esquina rosada”:

Cuando el pecho acostado dejó de subir y bajar, se animaron a descubrirlo. Tenía ese aire fatigado de los difuntos; era de los hombres de más coraje que hubo en aquel entonces, desde la Batería hasta el Sur; en cuanto lo supe muerto y sin habla, le perdí el odio.
 –Para morir no se precisa más que estar vivo –dijo una del montón, y otra, pensativa también:
 –Tanta soberbia el hombre, y no sirve más que pa juntar moscas (OC: 344).

Del mismo modo, cuando el comisario Garret le dispara a Billy the Kid, el pueblo reacciona casi con superioridad frente al difunto:

Lo afeitaron, lo envainaron en ropa hecha y *lo exhibieron* al espanto y las burlas en la vidriera del mejor almacén.
 Hombres a caballo o en tílbury acudieron de leguas a la redonda. El tercer día lo tuvieron que maquillar. El cuarto día lo enterraron con júbilo (OC: 319).
 El subrayado es mío).

Hay un deleite popular por la muerte del infame pero, al mismo tiempo, habrá después un ensalzamiento del mismo hombre, que cobra la vitalidad de un héroe mítico *post mortem*. Se recordarán sus crímenes como hazañas, sus enfrentamientos como verdaderas *aristéias*, su muerte como martirio. Así, el infame se convierte en héroe tras un solo paso, el que le cuesta la vida. Sin embargo, hay una condición necesaria para que la conversión sea efectiva: la muerte debe producirse en circunstancias similares a las que él mismo promulgó durante su vida, una suerte de Ley del Talión. Si el infame mata a destajo y sin pudor alguno, deberá morir de la misma manera; si ostenta el número de víctimas –y especialmente de víctimas “porque sí”, como Billy the Kid– deberá ser también ostentada su propia muerte como *exemplum*.

EL CASTIGO EJEMPLAR

Foucault ha estudiado en detalle este proceso del castigo ejemplar (Foucault 2002). Se refiere a una “economía del castigo”, que obedece a reordenaciones profundas.

Ha desaparecido el cuerpo supliciado, descuartizado, amputado, marcado simbólicamente en el rostro o en el hombro, expuesto vivo o muerto, ofrecido como *espectáculo*. Ha desaparecido el cuerpo como blanco mayor de la represión penal [...]. El castigo tenderá, pues, a convertirse en la parte más oculta del *proceso penal* [...]. Es la certidumbre de ser castigado, y no ya el teatro abominable, lo que debe apartar del crimen (Foucault, 2002: 16-17. El subrayado es mío).

Claro que, en el marco del relato en cuestión, aún se está ante el castigo primitivo, donde el cuerpo es el sufriente y el cuerpo en sí mismo funciona, por esa misma razón, como castigo ejemplar. Hay una razón por la que, a nuestro entender, Borges elige un narrador objetivo que expone tan lisa y llanamente la muerte del infame. Retornando al segundo párrafo de este trabajo, donde se rastreó una isotopía de la marginalidad, es posible entender que, en ámbitos como este, hay una ley paralela a lo que podría denominarse la ley convencional que dictan las autoridades: es la ley de la supervivencia. En un espacio de descentralización, ¿qué tipo de ley central podría funcionar? Ninguna. Es necesario, entonces, crear una nueva ley, que se arrastra por los subterfugios, por las cloacas, por la tierra polvorienta. Es la ley que proclama el infame. Quien está con él y la acata no corre peligro alguno, pero quien decide oponérsele, o crear una tercera ley, ya está muerto, sus días están contados.

Se vuelve así a la idea del ejemplo como finalidad didáctica; en Borges, empero, el relato no se reduce a un mero catálogo de ejemplos, sino que hay una elaboración artística, un proceso de selección frente a todos los materiales del “narrador-historiador”, para quedarse al fin con los más sugestivos y reelaborarlos literariamente.

EL SILENCIO DEL NARRADOR

Borges ha explotado las posibilidades del narrador, como demuestra Anderson Imbert en su estudio “El punto de vista en Borges” (Anderson Imbert 1976). En “El asesino desinteresado Bill Harrigan” hay un narrador omnisciente pero, lejos

de ser llanamente neutral, Borges juega con los silencios y las consecuencias que de estos se desprenden para la composición del relato. El narrador de este relato no da cuenta de las características de los personajes, sino a través de sus actos. Hay, por ende, un silencio bien intencionado, que llama al trabajo activo por parte del lector.

A propósito del papel del lector en la nueva narrativa –la que inauguran Joyce, Faulkner, Woolf, entre otros– Barthes ha dicho que es necesario “suprimir al autor en beneficio de la escritura lo cual [...] es devolver su sitio al lector” (Barthes, 1987: 66). Por otra parte, el crítico destaca la importancia del texto como un tejido cultural. Borges estaba de acuerdo con Valéry en que es posible hacer una historia de la literatura sin autores, sólo basada en las obras, pues éstas constituyen la encarnación de un único Espíritu. Del mismo modo, Gérard Genette estudia el diálogo, la continuidad, la contaminación entre los textos, acuñando para la crítica la misma noción de intertextualidad que encontramos en la obra de Borges (Genette 1989). Un procedimiento nada nuevo, teniendo en cuenta que ya Séneca hizo célebre la metáfora de la abeja que liba de flor en flor para luego hacer su propio polen, más rico aun que si lo hubiera fabricado sola. En la Edad Media esta idea está muy presente en lo que se considera la tradición, y es casi indispensable para un escritor. De nada vale hacer algo que no se ampare en la tradición, que es casi como una suerte de padrínazgo que contribuye a una inserción exitosa.

Por su parte, Jaime Rest ha estudiado el silencio como procedimiento narrativo, particularmente en la obra de Borges. Afirma que mientras “los autores realistas del siglo XIX daban por supuesta la transparencia de las palabras”, en el siglo XX se vuelve indispensable para el escritor “reconocer la opacidad de la materia utilizada por el poeta [...] cuando se convierte en pura enunciación” (Rest, 1976: 186). Es decir que el silencio, en tanto ausencia del discurso explícito, es aun más poderoso que la palabra. El discurso no dicho es más sugerente que el que podría escribirse, puesto que para este último el escritor cuenta con el límite mismo que impone la palabra. El silencio apela a una participación activa del lector, que debe cubrir los espacios en blanco del discurso con su propia imaginación; para ello, el escritor debe tener la capacidad de selección de materiales altamente significativos, que contribuyan a la sugerencia, a la intuición, al poder de la imaginación. Borges, sin lugar a dudas, aplica estos silencios en el narrador de “El asesino desinteresado Bill Harri-gan”, donde la construcción del personaje se da exclusivamente a partir de sus propios actos y nunca por la caracterización física o psicológica por parte del narrador. Este pretende ser lo más objetivo posible; sin embargo, el uso de una fina ironía da cuenta de que la objetividad pura es imposible. El hecho de presentar al lector una atmósfera de marginalidad, y todo lo que ella comporta, ya produce un quiebre inicial con la falsa objetividad que pretende, pues el lector podría incluso llegar a “justificar” el comportamiento de Billy the Kid por una suerte de determinismo.

El uso del silencio como procedimiento narrativo en este relato genera un efecto de simpatía en el lector hacia la vida del infame, centro de la narración. Wayne Booth ha desarrollado este tópico en su obra *La retórica de la ficción*. El narrador puede dar cuenta de lo que piensan sus personajes y, por ende, de los móviles que los impulsan a actuar; pero también puede no decir nada y mostrarnos a los personajes actuar con suma libertad, desde una presentación más cercana al drama en tanto género. Booth afirma que

[...] el comentario tradicional se usaba para aumentar la simpatía o para disculpar faltas. [Pero] cuando un autor elige abstenerse de tal retórica, puede hacerlo porque no le interesa la simpatía convencional [...] o porque su inteligencia central es de la clase que parecerá sumamente simpática si se presenta como una conciencia aislada, a solas, sin el apoyo que le prestaría un narrador o un observador fidedigno (Booth, 1974: 260).

En el relato, Bill Harrigan se da a conocer a través de la acción, de los asesinatos que lo conducen a su glorificación como héroe infame, si es posible esta síntesis. Y precisamente, desde el momento en que el personaje ha despertado cierta simpatía en el lector, el efecto del silencio se ha concretado exitosamente.

Borges se pasea ostentosamente por una galería de hombres infames, cuyas geografías y épocas difieren entre sí; empero, la obra consigue unidad bajo la construcción del imaginario del infame. El infame es, entonces, el hombre (o mujer, como es el caso de “La viuda Ching, pirata”) que obtiene fama en el ámbito social que le es propio e incluso más allá de él, extendiéndose a otras esferas sociales y proclamándose sus hazañas en tiempos y espacios lejanos, a través de la tradición oral. El infame es un personaje orillero, dado que se mantiene siempre en el límite, tanto espacial como legal; construye su propia ley y crea un círculo propio alrededor de ella, formándose adeptos y enemigos. Borges retoma este discurso, inicialmente oral, eligiendo sugestivamente determinadas historias que funcionan luego como ficción, una vez que él las reelabora con plena conciencia artística.

La misma galería recorre Michel Foucault, pero con un objetivo distinto al de Borges, dado que sigue la línea de un estudio psicológico y social. Las conexiones entre ambos autores son evidentes: comparten la idea de la infamia, así como también la del castigo ejemplar, pero no ya como un *exemplum* de tradición medieval, sino como muestra del coraje que encarna la figura del infame.

Siguiendo este *modus operandi* Borges construye el mitema del infame a la luz de su propia vida. El escritor sabe utilizar la fina ironía y maneja con destreza los

silencios del narrador, a fin de que la figura del infame en cuestión, en cada uno de los relatos que componen *Historia universal de la infamia*, despierte cierta simpatía en el lector y este termine sintiendo en carne propia la muerte del infame como la del héroe más encumbrado.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, Enrique, 1976, "El punto de vista en Borges", *Hispanic Review*, 44, pp. 213-221.
- BARTHES, Roland, 1970, "El efecto de la realidad", en AA.VV. *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 95-103.
- , 1987, "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, pp. 65-71.
- BOOTH, Wayne, 1974, "Los usos del silencio del autor", en *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, pp. 257-293.
- BORGES, Jorge Luis, 1974, *Obras completas (OC)*, Buenos Aires, Emecé.
- FOUCAULT, Michel, 1996, *La vida de los hombres infames*, Buenos Aires, Altamira.
- , 2002, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- , 2005, *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets.
- , 2007, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- GENETTE, Gérard, 1989, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- REST, Jaime, 1976, "El silencio privilegiado", en *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, pp. 165-201.
- SARLO, Beatriz, 1995, *Borges, un escritor de las orillas*, Buenos Aires, Ariel.