

Ossorio, Diana ; Arreche, Tomás

*“Sin sangre” o la verdad imposible*

*I Jornadas : Literatura, Crítica y Medios : perspectivas 2003*

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:

Ossorio, Diana, Arreche, Tomás. “Sin sangre” o la verdad imposible.” Ponencia presentada en las Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas 2003, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2003. [Fecha de consulta] <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/sin-sangre-o-verdad.pdf>>

(Se recomienda ingresar la fecha de consulta antes de la dirección URL. Ej: 22 oct. 2010).

## ***Sin sangre o la verdad imposible***

Diana Ossorio y Tomás Arreche  
Universidad de Buenos Aires - Centro Cultural Italiano

### **A manera de introducción**

Jean Paul Sartre en su obra autobiográfica *Las palabras* confiesa que en el marco de sus lecturas lleva desde siempre una doble vida. Y sobre ésta agrega: “Que no ha terminado: aún hoy leo con más gusto las novelas policíacas que a Wittgenstein” (Sartre, 1965: 52.)

¿Cuál es la magia de este género que atrae tan indefectiblemente no solo a los lectores sino a los mismos autores de otro tipo de literatura? Son muchas las obras que, no siendo susceptibles de ser clasificadas como policiales puros, participan de algunas de sus características esenciales, como *Crónica de una muerte anunciada*, *El túnel* o *Ceremonia secreta*, por citar solo algunos pocos ejemplos famosos y más o menos recientes.

Y en este siglo XXI que acaba de iniciarse, parecería que sigue siendo una tentación recurrir a ciertos mecanismos propios del género policial para contar otro tipo de historias, para crear otra clase de obras. Creemos que éste es el caso de la “nouvelle” *Sin sangre* del italiano Alessandro Baricco, publicada el año pasado.

A lo largo de esta ponencia intentaremos señalar cuáles son esos procedimientos característicos del policial presentes en la obra y de qué manera aparecen resignificados. Para ello, organizaremos el trabajo en dos secciones, en coincidencia con las dos partes que componen *Sin sangre*, cada una de ellas correspondientes a la estructura bipartita del policial de enigma, una que da cuenta de la historia de la investigación y la otra, del crimen; aun cuando, en este caso, aparecen invertidas: primero se narra la historia del crimen y luego aparece la que podríamos denominar investigación.

Respecto de las características del género policial y su evolución, seguimos a grandes rasgos la propuesta de Tzvetan Todorov en su artículo “Tipología de la novela policial” de 1971. Él distingue, en primer lugar, el policial de enigma, nacido con Poe en el siglo XIX y desarrollado al estilo de Conan Doyle con su saga de Sherlock Holmes. En éste, la historia de la investigación

–presente pero insignificante, presentada como un lento aprendizaje- nos conduce a la historia del crimen, ausente pero real. En segunda instancia, caracteriza el llamado policial negro, surgido en los Estados Unidos poco antes y, sobre todo, después de la segunda guerra mundial, el cual fusiona las dos historias o, dicho de otro modo, suprime la primera y da existencia a la segunda. En él, el relato coincide con la acción y cobra un valor primordial el medio representado, con lo cual su característica constitutiva está en sus temas: la violencia, la sangre, el odio sin freno. Tanto en una como en otra aparece como una cuestión de vital importancia la necesidad y posibilidad real de descubrir la verdad, dando por sentado que existe solo una, a la cual se puede tener acceso.

### **La trama. 1° parte**

A la vieja y lejana granja de Mato Rujo, unos hombres llegan con el propósito de asesinar a Manuel Roca. Sin que ellos lo sepan, también se encuentran allí sus dos hijos, un niño y una niña. Frente al peligro, Roca esconde a la niña en un agujero en la tierra, disimulado bajo el piso de tablas. Y dándole un fusil, convence al hijo varón de permanecer oculto hasta que todo haya pasado.

Roca no tiene muchas chances y con el saldo de una herida de bala en el brazo, finalmente es capturado por Salinas, el jefe del grupo, el Gurre y Tito, un joven de no más de veinte años.

Roca argumenta que la guerra ha terminado; entonces, Salinas responde que en la guerra sólo había disparado dos veces, y la segunda había sido a su hermano, para salvarlo del horror del estado a que lo habían reducido en el hospital a cargo de Roca, a quien apodaban la Hiena por los crímenes cometidos entre los internados en ese lugar.

Cuando Roca niega las aberraciones que se le imputan, Salinas le dispara en una rodilla y ante los gritos aparece el hijo del herido que ordena a los hombres que se marchen. Salinas interpela al niño tratando de convencerlo de que su padre es un criminal, y le grita si sabe quién es verdaderamente su padre, “Il bambino misse insieme tutto quello che sapeva e quel che aveva capito della vita. Rispose: -É mio padre.” (Baricco, 2002: 35) Luego dispara en

el vacío, el Gurre le descarga una ráfaga de ametralladora. Entonces, desbordado, Salinas da orden al Gurre de matar a Roca.

Recuerdan que existe una niña y temen que haya sido testigo. La encuentra Tito, escondida en la tierra, en una posición que Baricco define “exacta” y que sintetiza un concepto que es un tópico en la obra del autor: frente a lo múltiple de algunos destinos, frente a la maldad, frente a lo incomprensible, lo que nos salva es la “exactitud”. En cuanto a Nina, la hija de Roca, con su pollerita roja (quizás un llamado a *The Schindler’s list*) y las piernas paralelas y muy juntas—como un animalito dentro de su caparazón- le recuerda a Tito su propio desamparo, y no avisa a sus compañeros del hallazgo. Es paradójicamente su salvador.

Sin que Tito se dé cuenta, Salinas ordena incendiar el lugar. Cuando ve las llamas alzarse de la vieja granja se desespera, pero calla su descubrimiento.

Tres días más tarde un hombre encuentra a la niña entre las ruinas, la hace subir a su caballo y parten. “...la bambina lasciò cadere in avanti la testa e, con la fronte appoggiata alla schiena sudicia dell’uomo si addormentó.” (Baricco, 2002: 46).

### **El crimen: con sangre**

Resulta evidente que esta primera parte de *Sin sangre*, como lo habíamos anticipado, encierra la historia del crimen. Pero hay que desentrañar cuáles son esos crímenes porque, al igual que en el policial negro, aparecen imbricados con la investigación y la necesidad de impartir justicia.

La impresión primera es que el crimen que va a ser el núcleo de la historia es el homicidio de Roca a manos de Salinas y sus hombres.

Sin embargo, entre el momento en que sabemos que Roca va a ser asesinado y el asesinato en sí, hay una interrupción de orden discursivo. Salinas se convierte en el narrador de una historia en la cual él aparece al mismo tiempo como victimario (pues presiona el gatillo sobre la frente de su hermano) y víctima (pues la Hiena es culpable del estado en que lo encuentra). Esta narración tiene como finalidad justificar el asesinato de Roca no como un acto irracional, sino como un castigo merecido. Aquí comienzan a

complejizarse las categorías esquemáticas del policial, ya que se confunden los roles de asesino-víctima-investigador-juez.

Esta vuelta de tuerca aparece reforzada por las situaciones de los hombres de Salinas.

El narrador nos muestra al Gurre, (la mano que deberá ultimar a Roca y al niño), pateando la puerta para entrar a la granja, acción que desencadena una analepsis que se funde con la imagen del mismo Gurre, unos años antes, pateando la puerta de su casa para entrar y encontrarse con el espectáculo de su mujer ahorcada y sus hijas con los muslos ensangrentados.

Luego de que el Gurre asesina al hijo de Roca, pasa a su lado y le cierra los ojos; Tito, que observa la escena, se traslada en una segunda analepsis al momento en que, siendo pequeño, abrió la puerta de su casa y se encontró con dos hombres que le entregaron una bolsita, diciéndole que viera de qué lado iba a estar; el paquete contenía los ojos de su padre.

Estos tres hombres, que nos vemos tentados a calificar de despiadados, y a los cuales ligamos inexorablemente a la idea de que son los que cumplen el rol del criminal, como el policial nos ha enseñado a distinguir, terminan simultáneamente ocupando ante los ojos del lector el papel de víctimas, por lo menos en lo que atañe a los recuerdos de los personajes; una suerte de justificación que aporta el pasado a su presente de asesinos.

Resulta paradójico que, mientras que en el policial clásico la clave de la verdad está dada en la historia del crimen, en este caso no sucede lo mismo. Normalmente, el narrador de esta historia en el policial suele estar en primera persona y ser el investigador o algún testigo. De este modo, el lector tiene la posibilidad de compartir la visión de quien, por sus características excepcionales, se convierte en dueño y dispensador de la verdad. Por el contrario, el discurso en *Sin sangre* aparece a cargo de un narrador “desde fuera” que no da ninguna clase de certeza acerca de la verdad respecto de la historia contada por Salinas.

Por lo tanto, esta imposibilidad de acceso a la verdad se ve reforzada por un uso del narrador fuertemente objetivo, cuyo efecto es claramente asimilable al que genera la cámara en una narración cinematográfica. La cámara no tiene acceso a la interioridad de los personajes, con lo cual se niega al espectador la posibilidad de corroborar si lo dicho por los personajes se

corresponde con lo que cada uno de ellos sabe acerca de la verdad de los hechos pasados. Tampoco en este caso quien narra el crimen adjudicado a la Hiena, Salinas, en su función de investigador-juez, presenta las pruebas necesarias para que accedamos al conocimiento de los hechos. Los dos únicos y fugaces momentos de la narración en que abandonamos el orden del discurso ligado al presente de los sucesos, son las dos analepsis ya mencionadas, las que, en la economía del relato, aportan los elementos necesarios para romper con las categorías fijas y canónicas del policial tradicional.

Llegados a este punto, cabe destacar el valor que adquiere esta tendencia a un empleo del “grado cero de la escritura” para narrar una serie de actos colmados de violencia y crueldad, como son el disparo a la rodilla de Roca: “Salinas appoggió la canna della pistola a un ginocchio di Roca. Poi sparó. Il ginocchio esplose come un frutto marcio. Roca cadde all’indietro, e si raggomitoló per terra, urlando dal dolore.” (Baricco, 2002: 32), o la descripción del asesinato del hijo: “La raffica sollevó il bambino da terra e lo scaraventó contro il muro, in un pasticcio di piombo, ossa e sangue. Come un uccello colpito in volo, pensó Tito.” (Baricco, 2002: 35)

Es Michel Foucault quien reconoce como antecedente del género policial los relatos de “bellos crímenes”, aquéllos que en su horror ponen de manifiesto la energía, valor y vitalidad de ciertos individuos con características sobresalientes. De esta concepción se derivan, por ejemplo, las *Crónicas italianas* de Stendhal, un compendio de casos criminales del Renacimiento italiano. Y es justamente esta misma visión la que parece animar a Baricco en el estilo empleado para narrar estos hechos espantosos, la misma que le sirvió para realizar un análisis de lúcida profundidad de los sucesos acaecidos el 11 de septiembre de 2001, crimen colectivo que inaugura el siglo XXI, en el que destaca la belleza que puede esconderse detrás del espanto, en relación con la “esattezza” que se desprende de su ejecución. Resulta de gran interés señalar que Italo Calvino destaca en su *Seis propuestas para el próximo milenio* la exactitud como uno de los valores que le resultan especialmente caros en los textos literarios de todas las épocas, el cual postula como esencial para la literatura del milenio que se abre. Él va a definirla como: 1) un diseño de la obra bien definido y bien calculado; 2) la evocación de imágenes nítidas, incisivas,

memorables [...]; 3) un lenguaje lo más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación. (CALVINO, 1989: 67).

Todas estas características aparecen claramente representadas en el nivel formal por la “nouvelle” de Baricco. En cuanto a la temática, muchos personajes de Baricco se salvan por esa cualidad; podría postularse entonces que, de igual manera, él intenta salvar su literatura por esa misma “exactitud”.

En síntesis, esta historia del crimen tiene la particularidad de, al contrario de lo que sucede en el policial clásico, no dejar fijadas identidades precisas respecto de las diferentes funciones actanciales, con lo cual la pregunta acerca de cuál es la verdad no se resuelve, sino que parece quedar pospuesta para ser develada en la segunda parte de la “nouvelle”, aquella que asimilamos, en nuestro enfoque, a la historia de la investigación.

### **La trama. 2° parte**

En la segunda parte del libro ha transcurrido medio siglo desde los acontecimientos que nos ocupaban, hiato que puede ser relacionado con los procedimientos cinematográficos empleados para resolver las elipsis temporales. Se abre el discurso con una mujer madura y bella que camina sola por las calles de una ciudad que le resbala sobre los hombros. Esta mujer culminará en este momento el proceso de investigación que se convirtió en la motivación de su vida.

En una conocida galería un hombre vende boletos de lotería, la mujer se acerca y compra uno y después insiste para que él acepte tomar con ella un café. Él se resiste pero termina cediendo, como a un destino. Es, ya instalados en el café, donde esta pareja, (los “sobrevivientes” de la “nouvelle”), descubre el sabor incierto de la existencia. Es el momento de cerrar la investigación. Nina habla y escucha, Tito narra y contesta, y en este juego dialéctico el lector es invitado a dudar de todo lo que se dice, pues toda palabra tiene su retrueque y toda historia tiene su doble faz.

-Adesso lei mi dica: perché questa storia dovrebbe essere piú falsa di quella che mi ha raccontato lei?

-...

-Mio padre era un padre splendido. Non ci crede? E perché? Perché

questa storia dovrebbe essere piú falsa della sua?

-...

-Per quanto uno si sforzi di vivere una sola vita, gli altri ce ne vedranno dentro altre mille, e questa é la ragione per cui non si riesce a evitare di farsi del male. (BARICCO, 2002: 82)

Los hechos son aparentemente concretos: Nina vio matar a su padre y a su hermano. Fueron tres hombres armados en la granja de Mato Rujo. Años después, Salinas murió envenenado a manos de un farmacéutico que luego adoptó a la niña de Roca. El Gurre fue encontrado muerto de un balazo con una nota en el bolsillo que rezaba el nombre de Donna Sol (uno de los tantos nombres de Nina). Ahora es el turno de Tito y él lo sabe. Sentado en un café con la mujer que puede ser su asesina, Tito siente que es justo que, puesto que él no la delató, puesto que él guardó el secreto de su existencia durante tanto tiempo, ella no lo mate sin antes hablar con él.

Nina quiere este diálogo. Nina quiere saber las razones que impulsaron a esos hombres a matar. Nina quiere saber los por qué. Y cumple el rol de la investigadora que intenta alcanzar la verdad y la justicia por sus propios medios.

Anticipamos, sin decir cómo se llega a ello, que la segunda parte concluye en forma paralela a la primera. Antes la niña, ahora la mujer se *salvan* de la misma forma. “Nina appoggió la fronte alla schiena di Pedro Cantos. Chiuse gli occhi e si addormentó.” (Baricco, 2002: 105)

## **2. La investigación: *Sin sangre***

Esta segunda parte vuelve a aproximarse a las características estructurales del policial negro, en cuanto el investigador se ve implicado en los sucesos que investiga. Vemos a Nina convertida en detective, porque ha dedicado su vida a recoger las piezas que le permitieran ensamblar esos retazos de historia, la mayoría de las veces oída más que recordada. “...I bambini hanno un talento particolare per dimenticare. Ma poi mi hanno raccontato, e allora io so tutto. Mi hanno mentito? Non lo so.” (Baricco, 2002: 83)

Vemos a Nina convertida en juez, ya que, a partir de los datos que posee, resuelve quiénes son los culpables “...Siete entrati in casa, lei gli ha



sparato, por gli ha sparato Salinas, e alla fine el Gurre gli ha infilato la canna del mitragliatore in gola e gli ha fatto esplodere la testa con una raffica breve e secca... Tutti eravate animali. Lo siete voi uomini, sempre, in guerra.” (Baricco, 2002: 83) Vemos a Nina convertida en verdugo, en tanto todos los indicios que el lector posee la señalan como la autora material del asesinato del Gurre “Quattro anni dopo morí el Gurre...Lo trovarono con un proiettile nella schiena...In tasca gli trovarono un biglietto...c’era scritto un nome di donna. Il suo” (Baricco, 2002: 78), y la causa de la muerte de Salinas. Sin embargo, para completar la cadena, hace falta un nuevo eslabón: la vida de Tito. Y es este acto el que Tito ha estado aguardando a lo largo de muchos años y es también este acto el que nosotros, como lectores, consideramos como la conclusión más previsible para cerrar el círculo. “Pensó che era seduto in un caffè, di fronte a una vecchia signora matta che da un momento all’altro poteva alzarsi e ucciderlo. Sapeva che lui non avrebbe fatto niente per impedirglielo.” (Baricco, 2002: 80)

Durante el diálogo entre Nina y Tito, éste tendrá la oportunidad de explicar su posición respecto de los crímenes cometidos. No olvidemos que, a diferencia de la mayoría de los relatos policiales que se centran en crímenes de la órbita privada, en este caso, nos encontramos con una serie de muertes ligadas al ámbito público, ya que si resultara verdadera la versión de Salinas, todos los homicidios tienen como punto de partida la situación creada por la guerra civil, guerra que, más allá de su finalización oficial, perdura en el imaginario de sus protagonistas. “-Tu leggi troppi romanzi, Salinas. La guerra é finita e basta, lo vuoi capire? –Non la tua. Non la mia, dottore” (Baricco, 2002: 25).

Aquí corresponde destacar una de las diferencias respecto del policial negro, en cuanto Baricco no brinda ninguna señal precisa de cuál es el medio en el que se desarrolla la historia, “I fatti e i personaggi raccontati in questa storia sono immaginari e non fanno riferimento ad alcuna realtà particolare. La scelta frequente di nomi ispanici é un fatto puramente musicale e non deve suggerire una collocazione temporale o geografica della vicenda.” (Baricco, 2002: Nota).

Con esto, pretende darle a la historia un carácter universal, que no es lo característico del policial negro, pero que parece convertirse en una necesidad

para el lector globalizado del siglo XXI.

Esto también se suma como elemento que colabora en reforzar el efecto de ambigüedad ya creado en la primera parte, por la falta de certezas acerca de la verdad de los testimonios.

Respecto de esta cuestión, la de la falta de certezas, también el diálogo entre Tito y Nina intensifica la idea de la imposibilidad de alcanzar algún dato cierto acerca de los hechos. Cada uno expone ante el otro la versión que ha manejado a lo largo de toda su vida y que ha sido la directriz de sus acciones. Sin embargo, no coinciden. No pueden coincidir. La memoria es sensible al paso del tiempo y selecciona, implacable, qué porción de realidad conservar.

Y aquí llegamos a aquellos dos elementos fundamentales que resemantiza Baricco respecto del esquema del policial.

El primero tiene que ver con la posibilidad de acceso a la verdad. Tanto el policial de enigma como el negro plantean que toda búsqueda tiene como correlato una respuesta ligada al conocimiento de la verdad. En este sentido, no debemos olvidar el optimismo respecto de esta cuestión presente en el positivismo del siglo XIX y la confianza ciega en el dominio de la razón, que permite alcanzar con éxito un conocimiento cierto. Pero después de esto, sobreviene el siglo XX con toda su capacidad desestabilizadora en cuanto al valor de la razón y de la posibilidad de acceso a una verdad objetiva, Por lo tanto, ya no queda espacio para una literatura que dé respuestas, sino para una que proponga las preguntas. De ahí que ciertas formas del policial revisitado del siglo XX hayan estado generalmente ligadas a lo psicológico, con toda la cuota de subjetividad que esta opción reviste. Al respecto, otro gran escritor italiano contemporáneo, Antonio Tabucchi, expresa:

Mi gran deseo, que no es más que el deseo, me parece, de todo autor de narrativa, sería el de conseguir un panorama de la vida, un panorama pleno, completo, total..., una mirada de conjunto sobre las cosas que fuera satisfactoria. Hay en ello, sobre todo, una gran envidia hacia los narradores del siglo XIX, [...] quienes habían entendido todo o creían haberlo entendido todo. Por desgracia, hay que resignarse a ser escritores del siglo XX y a finales de este siglo esa comprensión total se ha hecho imposible, porque entretanto han tenido lugar el exterminio de los judíos, el nazismo, las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki, la teoría de la relatividad de Einstein,,y ¿cómo puede uno aspirar a entender esto? Poseídos como estamos por el sentido de la precariedad, nos es imposible una mirada total y satisfactoria de la realidad, hay que contentarse con algún destello, alguna visión, alguna intuición y proseguir adelante. (GUMPERT, 1995: 105)

El segundo elemento tiene que ver sobre todo con la distancia planteada respecto del policial negro, en el que la violencia y la sangre eran ingredientes indispensables. Esto se ve confirmado en la misma estructura de la obra; la primera parte transcurre alrededor de medio siglo antes que la segunda, es decir inmersa en el siglo XX, caracterizado por todos los horrores de los grandes crímenes públicos; la segunda, sin caracterización temporal precisa pero que se vislumbra contemporánea respecto de la publicación del libro, propone aquél que presentamos como el mensaje esencial de este “policial revisitado del siglo XXI”.

Nina tiene en sus manos la vida de Tito, en parte, por la pasividad de éste, que ya ha aceptado como un destino encontrar la muerte a manos de esta mujer que en un determinado momento de su historia, cuando las vidas se dividen y hallan su camino, le provocó sentimientos que nunca más revivió. “Gli sarebbe piaciuto spiegarle esattamente quella sensazione, ma sapeva che la parola *pace* non bastava a descrivere quello che gli era successo [...] era stato come trovarsi davanti a qualcosa che era infinitamente *compiuto*.” (Baricco, 2002: 93). Pero también porque es el destino que Tito como personaje, el texto en cuanto policial, y nosotros en cuanto lectores de policiales, estamos esperando. Sin embargo, en este preciso punto, la obra escapa a cualquier clasificación genérica. Porque el final de esta historia de sangre y venganzas propone un resultado muy diferente del aprendizaje que habíamos dicho que emergía como producto del largo proceso de la investigación. En el caso de la que iniciara Nina tantos años antes del momento de su reencuentro con Tito, no redundaba en el hallazgo de una verdad imposible, sino en el descubrimiento de que el único final válido para su historia es el de la superación de odios y crímenes. Por eso, le dice a Tito si él quiere hacerle el amor y, en la materialización de ese encuentro, intentará reproducir, como en un espejo desgastado por el paso del tiempo, la posición perfecta y exacta en la que él la había descubierto y salvado aquella vez. Así, finalmente logrará salvarse, esta vez, definitivamente:

Allora pensó che per quanto la vita sia incomprensibile, probabilmente noi la attraversiamo con l'unico desiderio di ritornare all'inferno che ci ha generati, e di abitarvi al fianco di chi, una volta, da quell'inferno, ci ha salvato [...]. Solo pensando che chi ci ha salvati una volta lo possa poi fare

per sempre. In un lungo inferno identico a quello da cui veniamo. Ma d'improvviso clemente. E senza sangue. (BARICCO, 2002: 105)

Cabe destacar que no resulta extraño que sea una mujer la que tiene la capacidad de lograr salir del círculo vicioso creado por la cadena de crímenes ya detallados. Son una característica de la narrativa de Baricco personajes femeninos de una esencial sabiduría y lucidez.

### **A modo de epílogo**

Llegados a este punto, podemos decir que muchos de los aspectos que permiten acercarse a *Sin sangre* como un policial revisitado son, al mismo tiempo, los que Baricco resignifica, al darles un valor de signo opuesto al que tenían en las obras del género policial canónico. De esta manera, desde el mismo título de la obra, verdadero umbral, tal como Gérard Genette lo define en *Seuils*, el autor nos entrega la pista necesaria para decodificar correctamente cuál es la única forma que puede adoptar este nuevo policial, explorado y negado al mismo tiempo. Quizás, porque la única manera de soportar la certeza de la falta de certezas, la imposibilidad de acceso a una verdad tranquilizadora, sea la de postular *Sin sangre* como el único policial posible en este siglo XXI.

### **BIBLIOGRAFÍA**

- BARICCO, Alessandro. 2002. *Senza sangue*. Milán: Rizzoli.
- BARTHES, Roland. 1967. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor.
- CALVINO, Italo. 1989. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1998.
- FOUCAULT, Michel. 1975. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI, 1987.
- GENETTE, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- GUMPERT, Carlos. 1995. *Conversaciones con Antonio Tabucchi*. Barcelona: Anagrama.
- SARTRE, Jean Paul. 1964. *Las palabras*. Buenos Aires: Losada, 1965.
- TODOROV, Tzvetan. 1971. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.