

Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos.

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 4, Diciembre 1995

Relato de viajes y miradas. Los géneros abiertos en larga distancia de Martín Caparrós

Nancy Fernández Della Barca

pp. 21-27

Relato de viajes y miradas.

Los géneros abiertos en larga distancia de Martín Caparrós

Nancy Fernández Della Barca

PARA abordar la escritura de Caparrós se hace necesario considerar algunas categorías que juegan a prevalecer en un mismo sistema de escritura –el texto–: lo real –los hechos– y la ficcionalidad –narratividad, según los términos de Nyden White. Estas son instancias que generan los problemas de la **subjetividad** y los **usos del lenguaje** en conexión con la idea de **verdad**. Ahora bien, un texto donde la mirada del narrador transita por los espacios diversos de China, Perú, Rusia, Bolivia, Matto Grosso, proyecta en la escritura la propia percepción subjetiva; se intercambian experiencias (Benjamin, 1986).

El texto que nos ocupa, *Larga Distancia*, es un libro formado por una recopilación de **trabajos periodísticos**, si tomamos en cuenta en el nivel de análisis un código más inmediato, esto es, la forma y el contexto de la publicación. Dichos trabajos fueron conocidos a través de *Tiempo Argentino*, *El Porteño*, *El País* (Madrid), *Ajo-*

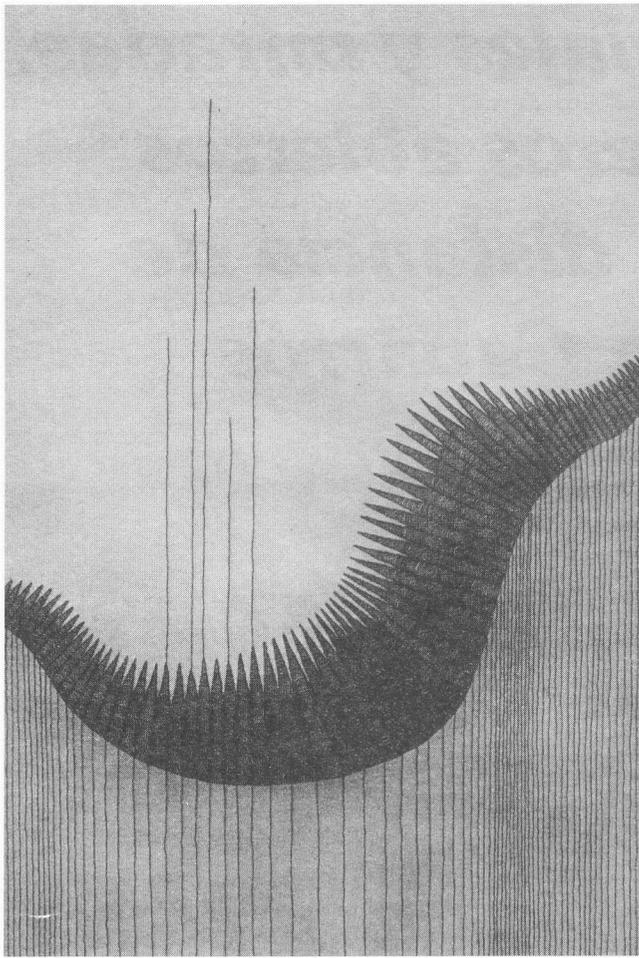
blanco (Barcelona), *First*, *Página 12* y, sobre todo, *Página 38*, como amplio espectro de medios gráficos.

En este punto surge una cuestión fundante: la ilusión extratextual generada a partir de la indistinción entre autor y narrador (Barthes, 1970).

Aquí, el autor de los relatos, la **firma**, coincide con el narrador de los hechos que allí se despliegan. El que relata los acontecimientos supone una identidad real cuyo reconocimiento se da fuera de los límites textuales.

Pero el que exista una asociación o un pacto entre el sujeto como entidad real y el sujeto como construcción verbal, tiende a hacer compleja la escritura, por cuanto los materiales del relato –los relatos– promueven una multiplicidad de géneros discursivos en un mismo proceso constructivo. Anécdotas remotas, acontecimientos actuales, visiones, encuentros, desencuentros, tropiezos, obstáculos en el desarrollo del trabajo. Esta variedad de motivos propicia modalidades del re-

*Argentina. Es auxiliar de cátedra en el área de Literatura Argentina, en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Ha publicado artículos en **Escritura, Iberoamericana, Celehis**, etc., y participa en el grupo de investigación sobre "Historia y ficción", y en el volumen que el mismo publicará próximamente.*



ferir: la mirada reflexiva, la concientización del propio yo. La escritura se va a constituir sobre la base de géneros, procedimientos, materiales articulados en el lugar del sujeto. Entonces, es a partir del motivo del viaje que la retórica textual se refigura en un cruce de géneros. El viajero Caparrós cuenta lo que ve, lo que oye y siente, y en este fluir de experiencias funcionan registros disímiles: con las **crónicas de viaje**, el narrador queda ligado a una larga tradición. Este registro evoca particularmente, los múltiples *espacios* a través de los cuales la conciencia perceptual va a conocer, a alterar, a modificar, a iluminar. Estos procesos se vuelcan sobre el "sí mismo" y se proyectan hacia afuera; hacia la búsqueda de lo otro o hacia la captura del mundo. Esto genera una construcción de roles y de imágenes que sitúan a Caparrós en el lugar del antropólogo, dado que va a los sitios que suministran las posibilidades de los relatos.

El dilema de la **firma** (Geertz, 1989) se establece cuando se pone de relieve la puesta en escena de la escritura, que enfatiza la presencia auctorial en los prefacios intermitentes. Si el sentido de ficciones *-fictio-* sugiere que son algo "hecho", "formado", los prólogos, las notas, los prefacios, dan cuenta de tales procesos de construcción ficcional. Ahí reside la ficción, en destacar la función programática, poética en el sentido del "hacer"; mostrar el artificio textual.

Caparrós, desde una doble perspectiva del viajero/corresponsal, adopta la doble postura de un autor-escritor (Barthes, 1986) que, por un lado está inmerso en una estructura verbal seductora, dirigiendo la atención hacia el texto como artefacto, y, por el otro, marca la necesidad de transmitir información.

La escritura de Caparrós vierte las experiencias personales, coloca la conciencia sensible en el centro de las preocupaciones, por lo cual se destaca el carácter de cosa fabricada que es el texto. No es fácil dejar atrás el "uno mismo" que es el escritor; detrás de sí surgen las huellas de la memoria. Por ello, decir que el viajero corresponsal toma contacto directo con lo real, lo cual nos es transmitido de manera de-

sapasionada y "objetiva", es trivializar la cuestión. El ir y venir, el explorar, recorrer, mirar y observar, implica una tensión que borra la **distancia** entre el "observador" y lo "observado", supone que el paso de lo que ocurrió "allá" a lo que se cuenta "acá" tiene un carácter, más que psicológico, **literario**. Entonces, cuando en términos de Geertz (1989) se adopta un enfoque yo-testifical, vale decir, mirar, ver, "testimoniar ocularmente", el sujeto se expansiona. Y mientras lo personal se exaspera en el paisaje, el aislamiento o la participación, el objeto, lo real, se encoge, se reduce la distancia a la que aludíamos antes. En esta tensión, la verosimilitud de lo descrito involucra la credibilidad de la persona (del narrador viajero), y así se produce un movimiento que disuelve las barreras entre el material bruto de lo real y la presentación final y autorizada de los hechos; es decir, la representación del proceso se ensambla con el producto de la investigación.

Este giro introspectivo pone de relieve un problema discursivo; concretamente, la interferencia entre varios géneros, produciendo un efecto prismático, proyectando la realidad desde fragmentos especulares que potencian lo múltiple.

Si las crónicas o los relatos de viajes suponen una inmersión en la otra realidad, un compromiso para transferir lo ajeno, lo extraño, emergen sesgos subjetivos vinculados al **registro autobiográfico**. En tanto que el **detalle** o el **fragmento** constituyen modos de representar lo real, formas de mostrarlo y captarlo, se filtran motivos personales signados en los prólogos:

Lo peor, en estos viajes solitarios, es, probablemente, la primera tarde. Por alguna razón casi siempre he llegado por las tardes. Llego con algunos números de teléfono más o menos prometedores, y libros, recortes y anotaciones que por el momento me parecen una suma insuperable de saberes sobre el tema pero que, ya sé, dentro de tres días no me servirán para nada. Estoy llegando a Moscú. No he hablado con nadie desde que me bajé del avión. Mi habitación de hotel es chiquita y hortera y tiene una ventana que da a una avenida tan fea como las avenidas del Reader's Digest. Guardo en los cajones mis latas de conserva, mis galletas; son las cuatro de la tarde y hace frío, y pronto va a hacerse de noche. Ya estoy en Moscú: no conozco a nadie, nadie me espera, no sé qué hacer (Caparrós, 1992, p. 89).

Los pretextos para hablar de uno mismo son variados y no se confinan a una imagen íntegra y cabal porque el yo asoma a través de los intersticios del género. Aquí, las "huellas" de la vida aparecen sin respetar una continuidad temporal (Starobinski, 1974) de manera que el yo se legitima a través de irrupciones esporádicas y de motivos marginales, en cuanto a que no inciden en el orden progresivo y total de la existencia.

Hablemos de deformación del canon autobiográfico. Lo arbitrario de la narración —entendido como los deslices de un yo entre recuerdos, miradas y registros de escritura— se ve, incluso, estimulada por la persistencia del presente del acto de escribir.

Caparrós, en su triple estatuto del autor, narrador y "héroe" —si se me permite llamarlo así con el sarcasmo que él mismo provoca—, es también testigo **distante** de acontecimientos pasados; en uno de los relatos el yo re-envía hacia la construcción de un linaje. "Caparrós o la derrota

esperanzada" es la historia de un ancestro del narrador, la cual explota al máximo la figura del viajero, dado que dicho personaje es un soldado mercenario. Desde los usos contaminados del modelo autobiográfico o memorialista, el viaje es una señal especular: va a reflejar y deformar otras situaciones de un modo figurativo. En los trayectos equívocos del tío Pepe pueden "verse" los de su sobrino Martín, no evocados por sucesos troncales, sino a partir del flujo incesante de una experiencia repetida: el fracaso.

Estos usos "recortados" a propósito de los registros discursivos, problematizan la noción de **totalidad** a raíz del juego con los límites de los géneros. Asimismo, las experiencias profesionales del narrador son re-elaboradas en la forma de **cuentos**, historias relativizadas por técnicas, en algunos casos, paródicas:

En el pueblo cercano a Eterasama, de cuyo nombre no debo acordarme, el día anterior siete u ocho campesinos me cuentan sus historias. Al llegar a la pequeña choza del sindicato, el dirigente me preguntó si estaba autorizado por la *Federación*; cuando le mostré el salvoconducto, mandó traer a un chico agua con limón, a otro a buscar a sus compañeros y después empezaron a hablar con sus voces tan quedas (Caparrós, 1992, p. 49).

Por un lado, la frase inicial vincula el texto mediante el plagio deliberado, a la tradición novelesca inaugurada por Cervantes. Si el *Quijote* representa la crisis de los tiempos en la figura de un anacrónico caballero andante, Caparrós recupera la imagen del viajero ligado a zonas de lo real. En tanto que *Quijote* era producto de la invención del autor Cervantes, cuyas aventuras son narradas en tercera persona, Caparrós instaura al desplazamiento como la excusa para desplegar, según su propia voz, sus experiencias reales. Y si el caballero manchego era perturbado por la ausencia de valores morales y códigos sociales añorados, Caparrós también habla de una crisis ideológica actual. Pero, cuando al referir el pasado sobre el presente se reemplaza el tono nostálgico y admonitorio por una autorridiculización frecuente y una mirada atemporal, se genera un efecto irónico. La falta de una lógica histórica que explique el presente, el escepticismo por los acontecimientos residuales, inmovilizan la perspectiva ideológica y contemporánea; valdría decir, congelan nuestra visión de mundo.

Muy a menudo, el narrador-viajero maneja las situaciones como si fueran juegos ritualizados de cuyo devenir no surge nada inesperado. Todo es previsible o, al menos, reductible a la lógica actual de las circunstancias inmediatas. Dice en "Mato Grosso":

El viejo chamán –mago/brujo– tiene ochenta y cuatro años y termina de pintarse la cara bajo un árbol para la ceremonia. Después, baila en medio de la ronda de caras que no creen en sus invocaciones. El chamán salta, grita, susurra y lanza miradas de relámpago pero no consigue acallar el ruido de las cámaras de fotos. Más tarde, ya en el barco, la cuestión será objeto de un debate, agrio por momentos, casi violento. No hay conclusión aun cuando son muchos los que no saben que el chamán cobró, por su baile, un dólar con cincuenta (Caparrós, 1992, p. 241).

Y respecto a un acto sindical dice en "Bolivia":

A la cabeza, un pelotón nutrido de cholas multicolores lleva una bandera verde y roja con la hoja de coca a modo de blasón. Después, en la plaza central, entre palmeras y recovas, Evo Morales les hablará con voz encendida. Un periodista me dirá que es como un minué, un juego cuyas reglas ya se conocen: los campesinos agitan un poco y les dan algo. Entonces amenazan con huelgas y bloqueos, vienen los ministros, negocian y ya. Hasta unos meses más tarde, cuando se queda claro que no van a cumplir los acuerdos y todo vuelve a empezar (Caparrós, 1992, p. 51).

A menudo, Caparrós hace metáforas banales de una historia vislumbrada como un conjunto de hechos estáticos:

El McDonald's de Moscú se ha plantado estos últimos meses como la vanguardia de una nueva forma de hacer del capitalismo en acto. Y es curioso: muchas de sus características tienen que ver con modelos del socialismo. La producción en serie y unificada (...), los estímulos morales y el principio de emulación para los empleados, la evaluación de cada uno en reuniones de todos. Pero funciona, y se muestra con sonrisas y suelos como espejos (Caparrós, 1992, p. 71).

Los procesos de referencia se modelan sobre una selección sesgada, oblicua, nunca directa, por lo tanto, la **metonimia** ingresa en la escritura como uno de los mecanismos de base en lo que respecta a la representación. El "Mc-

Donald's" aglutina aspectos inherentes a la concepción capitalista; por un lado involucra un significado inmediato, una empresa representativa de dicho funcionamiento. Y por otra parte se mantiene un lazo simbólico con detalles que de algún modo le conciernen a la empresa: hay alguien que se ocupa de que los suelos brillen como espejos.

Ya a propósito de la occidentalización en China, las reglas del juego general de la historia absorben la autocaricatura y las expectativas frustradas:

Es una tontería, pero igual estoy un poco decepcionado. Quería encontrarme con la ajenidad absoluta y me topé con un mundo en vías de televisión (Caparrós, 1992, p. 225).

Tal es la inercia de los acontecimientos. Occidente se propaga más allá de sus fronteras.

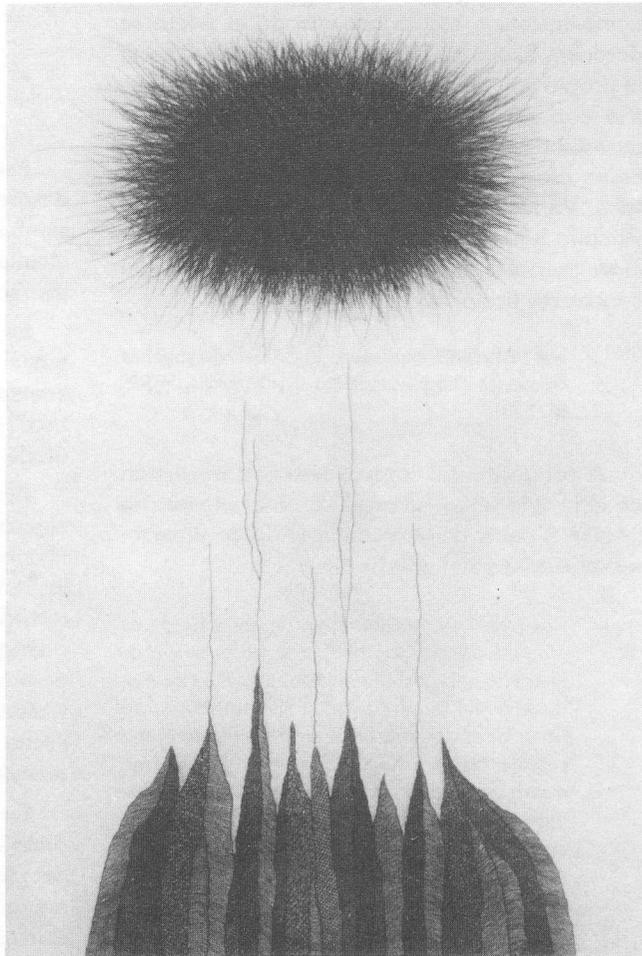
La **técnica fotográfica** interviene en la construcción de representaciones visuales cuya fugacidad instantánea, *distancia*, limita y yuxtapone los acontecimientos narrados. De este modo, los **marcos** también son proyecciones de sentidos ya que el título *Larga Distancia* también funciona como metáfora. "Distancia" no sólo evoca el proceso de transformación subjetiva –los viajes remotos–, sino las imágenes registradas en el momento de su captura; las escenas sucesivas, propias de un montaje episódico cifrado en mínimos detalles, asumen un corte en el instante de su registro. De alguna manera, el acto de recorrer y mirar implica un olvido, una clausura de lo anterior. Los paisajes, los hombres, las mujeres, sus palabras, las costumbres, son asimilados por ojos ávidos –lectura/escritura– que buscan permanentemente otros cuadros. En el pasaje de uno a otro reside la distancia paradójica de un encuentro-desencuentro. En esta escritura cimentada en la representación, no se prescinde, según podemos ver, de los procedimientos tropológicos, ya que la **distancia** metaforiza el pasaje entre el acto de mirar y el acto de escribir. De modo tal que los motivos o figuras inscriptos en el texto, lejos de ser referencias directas y lineales, proyectan sentidos aleatorios, derivados de procesos de asociación.

Los usos de los géneros se extienden hacia los límites de la **biografía** y del **retrato**. Con "Saderman", las aventuras del narrador pasan a un segundo plano para poner el acento sobre otro personaje.

El ruso judío Anatole Saderman deja su país natal en 1918 para hacer cierto el delirio de lo insólito: el sueño de la abundancia en un lugar remoto de la América del Sur. Los recuerdos re-envían a una niñez pródiga; la huida perentoria de los bolcheviques, un acopio de hambres y fríos de bohardilla en América, la mágica intervención de un asado “como en los sueños”, el pago recibido por varias fotos tomadas por encargo y el prestigio logrado por su profesión de fotógrafo y traductor. La biografía evoca un viaje a través de la vida. Los ojos expectantes de Anatole se depositan en la instancia del recuerdo, porque las esperanzas urgentes y postergadas de un emigrante son relatadas desde el presente de la memorias. Si el viaje es condición técnica en la escritura de Caparrós, también es motivo-objeto de los relatos. También es pretexto para escudriñar la historia en sus fragmentos más visibles –Moscú en 1918– y sus destellos tácitos –Berlín 1921–:

En el sur, en Baviera, un loco pequeñito de bigotes a la Hitler vomitaba arengas wagnerianas (Caparrós, 1992, p. 57).

Desde el presente, el giro retrospectivo se vuelve mirada que “explica” los hechos que siguieron: el loco pequeñito efectiviza a Hitler. La escritura, entonces, se mueve en torno de las confesiones propias o ajenas, por ello cuestiona los ámbitos rígidos de los motivos reductibles a uno u otro campo de lo narrable. En otros términos, la escritura hace flexibles los marcos de lo público y privado. Caparrós trasciende los límites de la experiencia íntima y del espacio compartido; hay zonas del relato por las que circula el imaginario social –narcotráfico, terrorismo, crisis de sistemas políticos y sociales–, pero las redes de los acontecimientos colectivos se filtran en el espesor de lo personal. En esta tensión del nosotros y del yo reside el movimiento pendular de la serie literaria, el interrogante que el texto mantiene con la tradición. El vaivén entre la credibilidad de circunstancias conocidas, suministrada por una información sólida de datos verificables, y un repliegue introspectivo, provoca cierta ambigüedad que niega la



especificidad de los géneros, lo cual remite, por un lado, a filiaciones con la tradición literaria a través del reconocimiento de sus marcas –relatos, testimonios, retratos, autobiografía y memoria, crónicas. Pero el uso mixto de tales modos de narrar desestabiliza, al mismo tiempo, la serie literaria, a partir de la profusión y borradura de sus señales específicas. En el límite de los relatos literarios y aquellos que transitan por lo factual, se inscribe esta forma de escritura periodística, en la que el yo se vincula a un determinado uso del lenguaje.

Mientras aquí ingrese lo fáctico y se pretenda extrapolar la materialidad de los hechos reales, se genera el proceso de traducción (Wittgenstein, 1945). Traducción que implica un juego de lenguaje entendido como pasaje; desmarcar, infringir territorios asignados, desplazar los límites convencionales de los géneros; flexibilizar los marcos de referencia. La traducción se establece

como instancia mediadora cuando el sujeto se desdobra hacia los hechos extratextuales, hacia el propio yo, y también hacia una actitud evaluativa con su propia escritura. Por otro lado, la desestabilización de las pautas fijas se manifiesta como efecto intertextual. En "China", el subtítulo "Variaciones en rosa" evoca los cuentos de Rodolfo Walsh pero además, se enfatiza la relación escritura/lectura que es constitutiva del constructo ficcional:

Me la habían explicado, lo había leído muchas veces: los chinos nunca lloran (Caparrós, 1992, p. 197).

A propósito del compromiso o la inmersión en el propio texto, se produce un efecto de risa irónica a partir de la escenificación de situaciones absurdas y del énfasis del fracaso:

Los platos se suceden y, entre una ostra y una alita de paloma, un hongo negro y un pie de chanco con perfume a jazmines, el señor Hu, director del Departamento Español, su adjunto Liu y la señora Shi, de Relaciones Públicas, me regalan sonrisa tras sonrisa para explicarme que es un honor para ellos, que soy lo más agradable que han visto desde la abuela del presidente Mao, que no me pierda la gelatina y que no me van a conseguir nada de lo que les pedí (Caparrós, 1992, p. 204).

Los cortes de un ritmo episódico, las digresiones sucesivas en correspondencia con las sonrisas de los chinos, promueven toques de humor surgidos también a raíz de la proyección implícita del periodista sobre los relatos que urden en el banquete:

Me acuerdo de la historia del ejecutivo francés que enloqueció después de dos años de negociar un contrato con funcionarios chinos y fue atrapado corriendo desnudo por las calles de Pekín una mañana de invierno, así que trato de parecer despectivo mientras un jengibre glacé se me escurre de los palitos y pienso en lo que les debe haber costado a estos tres cincuentones llegar incólumes a sus puestos pobres a través de la revolución cultural, la banda de los cuatro, las cuatro modernizaciones, las sucesivas matanzas y los berrinches de sus jefes sucesivos. El señor Hu está contando cómo hacían los patos laqueados originales: los encerraban vivos en una caja de hierro al rojo con una pajita en la boca para que fueran sorbiendo una mezcla de vinagre, miel, malta, gengibre hasta que morían achicarrados.
-Nuestra cultura sabe cómo aprovechar cada momento de la vida y de la muerte.

Dice el señor Hu, sentencioso, satisfecho. Me callo. La cabecita de la paloma, chamuscada, tiene el pico abierto y trata de decirme algo (Caparrós, 1992, p. 204).

Hay una línea cohesiva de cuyos motivos se desprenden sentidos aleatorios; la figura que ensambla al francés, al pato laqueado y la paloma chamuscada y a Caparrós azorado es el agotamiento lento y preciso de toda posible resistencia.

La mediación de los sentidos y referencias por el lenguaje marca la ruptura con la imagen *standard* del periodista y del estereotipo "objetivo", estimulada además por el humor que salta desde los pormenores y el detalle.

Aquí se reinstala el debate acerca de las concepciones de la escritura: literatura, periodismo, historia, ya no tienen grandes relatos que tramar; los motivos de lo narrable ya no se nutren de la totalidad sino que se concentran en los **detalles** o **fragmentos**. El acto de contar, relatar, recupera figuras marginales en una proyección metonímica de la política, la historia, o cualquier hecho social. La traducción supone el uso de una serie de tropos para hacer visibles dichos eventos.

En este caso, la representación metonímica involucra un sesgo figurativo, metafórico, cuyas marcas pueden ser localizadas a partir de un contexto más amplio; a esto responden el pato, la paloma, el francés y el mismo Caparrós, desde los cuales se refracta la cultura china según nuestro imaginario.

La fragmentación como procedimiento, implica también construir un contexto, asumir una situación, y puede pensársela como modalidad del desvío. Desvío en el sentido de que el sujeto recorre distintos lugares evocados en un gesto fotográfico. Dice en "Bolivia":

A la entrada, en el templo evangelista pintado de celeste, un pastor look Ceferino dice que son los gringos los que han pervertido la santa hoja de coca; a pocos metros en un arroyo lento, mujeres semidesnudas lavan y se lavan y charlan de sus cosas. Hay basura, calor, perros y chicharrones de chanco que aroman el espacio. Más adentro, el pueblo es un mercado de casas miserables donde se venden carnes grises, jabones, frutas, verduras, un cachorro de onza y un bebé de tres meses. El cachorro de onza lloriquea. Un pasacalle anuncia el Gran Festival de Lucha Libre en un pueblo vecino, con cinco titanes cinco a un boliviano por cabeza. En medio de todo está el mercado de coca (Caparrós, 1992, p. 47).

Las situaciones sin diálogo se suceden con la velocidad de un montaje visual, donde incluir un bebé en una feria de objetos comunes provoca un efecto de corte en el ritmo del relato. Asimismo, los acontecimientos se refiguran en una dimensión múltiple; la referencia nunca es unidireccional, de manera tal que para hablar del mercado de coca se atraviesa un espacio sinuoso, de sucesos variados. Por otro lado, la adjetivación en la escritura de Caparrós funciona como disparador constante de sentidos; así, el "lento" andar del arroyo sugiere estancamiento, suciedad, inmundicia, atraso, en concomitancia con los hechos que se desarrollan. Se destierra el lenguaje neutro.

El fragmento no es lineal; implica una serie de imágenes discontinuas que no proyectan una totalidad. En el relato, los hechos no instauran un orden progresivo, la mirada se desliza a través del trayecto digresivo, quebrado de escenas superpuestas en una representación visual que no establece jerarquías sino que promueve cruces de sentidos. En correspondencia con esto, "Haití" entra en contacto con registros multidireccionales cuya forma caótica coincide con la situación que proyecta. Dicha forma es signada en un chanco que come basura, un negro enfermo, una mujer avara, otra casi desnuda que "toma agua muy sucia de una taza a sorbitos, y grita con los ojos en blanco".

"El espíritu farsesco" instaura el ojo del peiodista que a su vez es quien pulsa la máquina visual en la captura de tales imágenes. La recursividad del texto remite a uno y otro ángulo de referencia, al tacto de mirar y a la visión. Los

hechos carnavalescos ingresan como zona de transición entre el juego de la metáfora y el espacio referido, borrando las señales taxativas entre los objetos de representación, destruyendo los límites precisos entre un campo interno de referencia —cuya función primordial radicaría en definir la "singularidad" del texto verbal— y el campo externo de lo real (Harshaw, 1984).

Los procesos de referencialidad modelan los campos uno sobre otro resaltando su interdependencia, la proyección mutua entre la composición formal de los usos del lenguaje y el mundo social.

Conclusiones

LA legitimación del yo es un proceso ambiguo, porque si ella lo constituye en la apropiación de distintos registros, también lo disuelve confundiendo con el mundo representado. El sí mismo y su modo de interpretar son objetos en el espacio de representación. Lo que funde mundo, yo y texto, es la autorreferencia que se vuelve insistente en el acto mismo de la inscripción. Este proceso involucra la tradición literaria, donde los desplazamientos de los géneros marcan un movimiento diacrónico (Tinianov, 1976). Así, los diversos registros funcionan de modo relativo a los contextos temporales, en conexión con una determinada idea de escritura. Según esto, las crónicas en el siglo XV operan de acuerdo con cierto imaginario, actualizando y subvirtiendo sus fundamentos más esenciales en la escritura contemporánea.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Barthes, Roland (1986). "Deliberación" en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, pp. 365-380.
- (1970). "El efecto de realidad" en *Lo verosímil*. T. Todorov (comp.) Bs.As.: Ed. Tiempo Contemporáneo, pp. 95-113.
- Benjamin, Walter (1986). "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov" en *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta Agostini, pp. 189-211.
- Caparrós, Martín (1992). *Larga distancia*. Bs.As.: Planeta.
- Geertz, Clifford (1989). "Estar allí" en *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós, pp. 11-35.
- Harshaw, Benjamin (1984). "Fictionality and Fields of Reference", *Poetics Today*, vol. 5:2, pp. 227-251.
- Starobinski, Jean (1974). "El progreso del intérprete" en *La relación crítica*. Madrid: Taurus.
- Tinianov, Iuri (1976). "Sobre la evolución literaria" en T. Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Bs.As.: Siglo XXI, pp. 89-101.
- Wittgenstein, Ludwig (1945). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.