

## Moreira en los setenta. Formas de la violencia y experiencias comunitarias

Nicolás Suárez\*



217-235

---

### Resumen

Las diversas figuraciones de Juan Moreira en la cultura argentina cuentan una historia literaria de la violencia. Mediante una lectura comparativa de tres versiones de Moreira en la coyuntura de los años setenta, este trabajo apunta a problematizar diversas violencias de ese momento, así como los modelos comunitarios que de ellas se desprenden. El corpus seleccionado incluye: la película *Juan Moreira* de Leonardo Favio, estrenada en 1973; "La noche de los dones", cuento que Jorge Luis Borges publicó en el diario *La prensa* en 1971 y que en 1975 formaría parte de *El libro de arena*; y la novela *Moreira*, de César Aira, escrita en 1972 y publicada en 1975.

---

### Abstract

The diverse figurations of Juan Moreira in Argentine culture involve a literary history of violence. Through a comparative reading of three versions of Moreira during the 1970's, this article explores diverse forms of violence in that period, as well as the communitarian models that they imply. The corpus to be studied includes: *Juan Moreira*, the movie directed by Leonardo Favio and released in 1973; "La noche de los dones", a story by Jorge Luis Borges that was published in the newspaper *La Prensa* in 1971 and then included in *El libro de arena* in 1975; and *Moreira*, a novel by César Aira, written in 1972 and published in 1975. Finally, based on these readings, the article proposes

---

\* UBA - CONICET. Correo electrónico: nicola\_suarez@yahoo.com.ar.

Finalmente, en base a estas lecturas, se propone un modo de caracterizar la década de 1970 como un período de la cultura argentina.

a characterization of the seventies as a period of the Argentine culture.

**Palabras clave**

*Juan Moreira*  
violencia  
comunidad

**Keywords**

*Juan Moreira*  
violence  
community

**Fecha de recepción**

31 de agosto de 2014

**Aceptado para su publicación**

20 de noviembre 2014

Desde su emergencia en 1879 como un folletín popular escrito por Eduardo Gutiérrez y basado en un caso policial, pasando por el circo criollo de los hermanos Podestá y su prolongación en soportes tan diversos como el humor gráfico, el radioteatro, el cine y la televisión<sup>1</sup>, la imagen de Juan Moreira ha ocupado un lugar destacado en la cultura argentina. En el capítulo de *El cuerpo del delito* titulado “Los Moreira”, Josefina Ludmer traza una genealogía de los diversos Moreira que ha dado la cultura argentina y afirma que esas figuraciones hacen visibles las diversas violencias de cada momento histórico. Sus apariciones periódicas cuentan, como sostiene Ludmer, una historia literaria de la violencia en la Argentina (cfr. 2011: 252).

Como un desprendimiento de este planteo, quisiera ocuparme en esta oportunidad de los Moreira de una coyuntura específica que fue atravesada por diversas formas de la violencia: los años setenta. El corpus seleccionado comprende tres obras: la película *Juan Moreira* de Leonardo Favio, estrenada en 1973; “La noche de los dones”, cuento que Jorge Luis Borges publicó por primera vez en el diario *La prensa* en 1971 y que en 1975 fue incluido en *El libro de arena*; y la novela *Moreira*, de César Aira, escrita en 1972 y publicada en 1975.

Si bien existen estudios específicos sobre la película de Favio (Aguilar, 2011; Aguilar y Oubiña, 1993) y el cuento de Borges (Dubatti, 1993; Dabove, 2006 y 2007) en relación con la novela de Gutiérrez, el *Moreira* de Aira solo ha sido abordado lateralmente por la crítica, que se ha concentrado mayormente en la obra del pringlense desde los años ochenta (Contreras, 2008). Por su parte, el fundamental estudio de Ludmer, que alude de manera tangencial al film de Favio y a la novela de Aira, llamativamente no hace mención al cuento de Borges. Asimismo, pese a que en la última década han aparecido interesantes abordajes sobre las relaciones entre la película y el cuento (Dabove, 2008; Gamero, 2014) o entre la película y la novela (Villanueva, 2005), no hay hasta la fecha un estudio conjunto que abarque las tres obras, como aquí se propone.

Creo que una lectura comparativa de las tres obras permitiría, en primer lugar, dar cuenta de los modos en que cada texto hace visibles diversas formas de la violencia (violencia de estado, violencia política, violencia popular y violencia literaria). En este marco, entiendo *visible* no solo como lo hace Ludmer (2011: 252) –en el sentido de la violencia tecnológica de las modernizaciones, que se muestran cada vez en medios diferentes para exponer los cambios en las tecnologías masivas–, sino también como una operación que participa de lo que, en términos de Jacques Rancière (2011), se conoce como el reparto de lo sensible;

---

<sup>1</sup> A fines del siglo XIX y comienzos del XX, la figura de Juan Moreira fue utilizada en varios números de la revista *Caras y caretas* para caricaturizar a diferentes personalidades de la política; en 1941 sirvió de base para un radioteatro emitido en Radio Argentina; y en 1969 saltó a la televisión con un unitario en el programa *Sainetes del tiempo guapo*.

es decir, la distribución de lo visible y lo invisible como parte de una experiencia política tendiente a la configuración de una forma específica de comunidad. Es por ello que, en segundo término, trataré de articular estos diversos modos de la violencia con diferentes modelos comunitarios, en el contexto de una lucha simbólica por la formación de la argentinidad, que se concibe, siguiendo los planteos de Benedict Anderson (2011), como una comunidad imaginada.

La noción de comunidad, sin embargo, no será abordada a partir del sentido de soberanía que adquiere en los planteos de Anderson, sino desde la perspectiva biopolítica que, primero en Francia y luego en Italia, fue introducida por filósofos como Jean-Luc Nancy (2001), Maurice Blanchot (2002), Giorgio Agamben (1996) y Roberto Esposito (2003). A raíz del fracaso de los totalitarismos del siglo XX, estos autores plantearon la necesidad de repensar la pregunta por la comunidad. Como apunta Jean-Luc Nancy, el hecho de que la más grande obra de muerte de la humanidad se haya llevado a cabo en nombre de la comunidad es lo que ha puesto fin a toda posibilidad de basarse sobre cualquier forma de lo dado del ser común (cfr. 2003: 11). Esta nueva tarea del pensamiento comunitario adopta en la obra de Roberto Esposito inflexiones que, por su modo de indagar la relación entre comunidad y violencia, resultan pertinentes para el presente trabajo. En su libro *Communitas*, Esposito redefine la comunidad como un conjunto de personas a las que une no una propiedad, sino un deber o una deuda que los expropia de su subjetividad (cfr. 2003: 29). La comunidad, para él, lleva dentro de sí un don de muerte, que amenaza la integridad de los sujetos que relaciona (cfr. Esposito, 2003: 41). A lo largo de estas páginas y tomando en consideración estos aportes de Esposito al renacimiento del interés comunitario, intentaré realizar una lectura de las obras del corpus, en las que la comunidad aparece postulada ya como una forma de subjetividad más vasta, ya como un modo de destitución subjetiva.

## 1973

El 24 de mayo de 1973, Leonardo Favio estrenó su *Juan Moreira*. La fecha importa porque el estreno se produjo durante la víspera del aniversario de la Revolución de Mayo y un día antes de que Héctor José Cámpora asumiera la presidencia, anticipando el retorno de Perón a la Argentina. En este sentido, la película actualiza la politicidad del mito de Moreira, símbolo del gaucho perseguido, en el contexto de violencia política de los setenta.

Estas dos operaciones, mitologización y politización de la figura de Moreira, predominan en las lecturas críticas del film. Podría afirmarse que del modo en que se articulan esas operaciones dependen esas lecturas, entre las cuales quisiera destacar dos. Por un lado, Gonzalo Aguilar y David Oubiña (1993) hacen una lectura de la película como fábula de identidad nacional, en la que, entre el prontuario

y la leyenda, la vida de Moreira asume las características de una vida infame foucaultiana. La mayor parte de las lecturas posteriores adhieren, con algunas variantes, a esta perspectiva (Laera, 2001; Villanueva, 2005). Por su parte, sin contradecir de manera explícita este enfoque, la hipótesis de Carlos Gamerro (2014) introduce un punto de vista diferente. Gamerro sostiene que el *Juan Moreira* de Favio fue siempre un drama sacrificial-cristiano, y que solo la enorme presión ideológica de la época, la figuración pública de su autor y la ocasión de su estreno llevaron a verla como película predominantemente política. Esta lectura, según Gamerro, permite entrever en la figura de Moreira la precaria justificación de una generación que marchaba a la muerte. Tiene, por tanto, la virtud de proyectar el tiempo presente en una imagen del pasado y, en eso, se vincula a la propuesta de Aguilar (2011), que aborda la cultura popular en su función fabuladora.

Sin embargo, si se quiere estudiar la visibilidad de la violencia en la obra, es preciso indagar también sus condiciones de recepción. *Juan Moreira* es la primera película de Favio luego de la trilogía compuesta por *Crónica de un niño solo* (1965), *El romance del Aniceto y la Francisca* (1967) y *El dependiente* (1969). En los cuatro años que van de 1969 a 1973, el cineasta que en la década del sesenta había acumulado prestigio gracias a sus films intimistas adquiere una enorme popularidad en su faceta de cantante melódico y militante político (Aguilar, 2011). Estos cambios se reflejan ya en el diseño de producción del proyecto de *Juan Moreira*, primera incursión de Favio en el cine a color. Al igual que la inclusión del popular actor de telenovelas Rodolfo Bebán en el rol protagónico, el título original que Favio había pensado para la película da cuenta de una clara conciencia del espectador: "La vida de Juan Moreira, en colores, con sonido y todo a pedido del cariñoso público". Como indica Héctor Kohen, este es un dato ineludible en la conformación del horizonte interpretativo de la película, en el que se destacaba la existencia de un público joven y politizado, ávido consumidor de films catalogados como políticos (cfr. Kohen, 2005: 626).

A partir de estas consideraciones, es posible plantear un modo alternativo de pensar la relación entre las operaciones de mitologización y politización de la figura de Moreira. La película, así, funcionaría como una experiencia comunitaria que apela a un pasado mitológico para postular una comunidad de los ausentes, en la que el mito de Moreira se conecta tanto con la imagen de un pueblo entonces apartado del juego democrático como con la imagen de Perón, el gran ausente.

La mitologización de la figura de Moreira está trabajada en la película a través de una serie de recursos visuales y narrativos. La propia estructura circular del relato, que se abre con un levantamiento popular en nombre de la memoria de Moreira y se cierra con su muerte, marca la idea de supervivencia mítica del héroe y de una temporalidad que no es cronológica sino que va en contra de la historia. Del mismo modo, el uso de *travelling* circulares alrededor de los personajes apunta, mediante un enrarecimiento del espacio, a la construcción de una cosmovisión

cíclica, no lineal. Por su parte, los juegos con las alturas de cámara permiten elevar o rebajar a los personajes según las necesidades dramáticas. Así, por ejemplo, en el final, mientras Moreira permanece encerrado en la habitación se lo registra mayormente en planos cenitales, pero cuando sale a enfrentar a la partida se hace uso de planos contrapicados que destacan su carácter heroico. En la misma dirección enaltecedora apunta el empleo de la cámara lenta. En cuanto a la fotografía, los contrastes de luz y sombra, el brillo en la mirada, el uso del contraluz y del efecto *floou* dotan de un aura mística a los primeros planos. Asimismo, la música, de características barrocas, construye una religiosidad que se vincula con la iconografía cristiana presente a lo largo de la película<sup>2</sup>. No obstante, la convivencia de estos elementos con otros propios de una religiosidad popular –como la aparición de la Muerte– parece señalar que la figura de Moreira asume, tal como apuntan Aguilar y Ubiña, las características de un mito, en tanto encarnación individual del pensamiento de un pueblo (cfr. 1993: 88).

La articulación de esta operación de mitologización con una politización de la figura de Moreira se da de manera notoria en el uso de la voz en *off*. Según indican tanto Aguilar y Ubiña (1993) como Laera (2001), en la película habría dos voces en *off* que, en términos de Ludmer, pueden asociarse con dos leyes: la ley escrita (estatal) y la ley oral (popular). La primera politiza la vida de Moreira, que solo subsiste como vida infame gracias a su colisión con el poder, que lo condena: “Vago y mal entretenido, ladrón y homicida peligroso”. Es la voz de la ley escrita y corresponde al género prontuario. La segunda voz en *off* es la de una anciana que muestra en el mercado una serie de imágenes alusivas a la vida de Moreira: “Con mil partidas peleó y hoy en la pampa se oculta”. Se trata, pues, de la ley oral, la justicia tradicional campesina, encarnada en un género popular como la historieta.

Pero hay una tercera voz en *off*, que aparece varias veces aunque quizás sea menos evidente porque es la del propio Moreira. En su primera aparición en *off*, Moreira dice: “Adiós laguna querida, adiós pájaros, adiós monte, me voy pa donde va mi Norte, que es Norte de perseguido. Parece que el Dios bendito me quiere seguir probando. Más aunque cambie de fiesta no cambiará mi destino. Yo pa vivir no he nacido. Yo nací p’andar durando”. En esa polarización hombre/Dios y en la remisión a un tiempo primigenio en el que el hombre tiene un contacto directo con la naturaleza, esta voz en *off* adopta un carácter mítico. La segunda voz en *off* se da luego de su estadía en las tolдерías, cuando Moreira proclama: “Más me vale que a mi tierra me vuelva a pelear lo mío / me rebela el ser testigo de tanta hambruna y pobreza”. A diferencia del Moreira de Gutiérrez, que no busca una comunidad sino un escondite en los márgenes de la sociedad (Dabove, 2007: 184), el Moreira de Favio busca una comunidad entre los indios

---

<sup>2</sup> Para un análisis detallado de la presencia de esta iconografía en el film, puede consultarse el trabajo de Gamerro (2014).

pero no la encuentra. Tampoco la encontraría en “mi tierra”, entre sus paisanos, cuyo reconocimiento solo se da *post mortem*, en la escena del entierro. Antes de eso, los paisanos parecen temerle por sus bravatas y arrebatos violentos.

Así, la voz en *off* de Moreira adquiere tintes míticos pero no correspondería a la ley escrita ni a la oral. Si el olvido de Moreira como puntero político había sido la condición de posibilidad para su heroización (Dabove, 2007: 180), Favio recupera esa imagen de Moreira y explota su ambigüedad<sup>3</sup>. Hacia el final de la película, hay un diálogo tomado de la novela de Gutiérrez que es significativo a este respecto. Cuando un oficial de policía le grita “Entréguese, Moreira”, este le responde: “¿A quién me voy a entregar, carajo?”. El oficial insiste: “A la policía de Buenos Aires...”, y Moreira le contesta: “Acá no hay más policía que yo”.

En estas líneas se vislumbra otro tipo de legalidad, a la que adscribe Moreira: la pura fuerza de ley, entendida como excepción del derecho. El retorno a la imagen de Moreira como un matón electoral evidencia el lugar fallado de la comunidad moreirista-peronista que postula Favio. La frase “Acá no hay más policía que yo” muestra que el Moreira de Favio no encarna una disputa entre dos legalidades –como sugiere Ludmer (2011: 247)– y quizás no solo una disputa dentro de la ley estatal –como señala Dabove que ocurre en la novela de Gutiérrez (2007: 180)–, sino que reclama el lugar fantasmagórico del *entre* (lo ignominioso de la policía, para Benjamin, es que es fundadora y conservadora de derecho a la vez) (1999: 117). La diferencia con Gutiérrez, en todo caso, sería el punto de vista: mientras que el narrador de la novela se posiciona en el lugar de la ley estatal (“¿Tenemos nosotros derecho para condenar a este criminal con todo el peso de la ley?”) (1999b: 13), la enunciación en la película franquea ese límite. Por eso, en la novela a Moreira se lo ve morir de espaldas (“dio vuelta la cara y miró a Chirino”) (1999b: 289) y en la película de frente, desde el otro lado del muro de La Estrella.

De esta manera, al intentar llenar la falta constitutiva de la comunidad mediante el recurso a una mitología del origen, el modelo comunitario que emana de la versión de Moreira de Favio se aproxima a lo que Esposito entiende como el pliegue mitológico de la comunidad. Es decir, la tendencia a buscar una esencia originaria que permita reducir lo común a lo propio, un sujeto común (Esposito, 2003: 44-45): en este caso, la figura de Moreira, que en la imagen final de la película, congelado y distorsionado con su poncho al viento, deviene gaucho-bandera, emblema de la argentinidad.

---

<sup>3</sup> En esto radica la diferencia con la versión cinematográfica de Luis José Moglia Barth, del año 1948. El Moreira de 1973 es un personaje moderno, atravesado –en sus propias palabras, que también aparecen en *off*– “por esta vergüenza mía de verme sucio, sucio y tan culpable de algo que no comprendo”. Favio, que en los sesenta había pasado por la experiencia de la vanguardia, logra superar la rigidez del modelo criollista industrial e incorpora la ambigüedad como elemento dinámico de la historia.

Pero esa apelación al pasado mitológico común está atravesada por una falla. Lejos de lo que pretendía el clima celebratorio de la primavera camporista, la imagen de Moreira que construye Favio no es un signo de apertura política sino lo contrario: es la policía, según la terminología de Rancière<sup>4</sup>, o lo que Esposito llama la antipolítica, una forma de neutralizar el desacuerdo. En esa comunidad de los ausentes encontrarían su lugar común no solo Moreira, Favio y Cámpora (que estuvo presente el día del estreno en el cine Atlas Lavalle), sino sobre todo las masas que acudieron a las salas para ver la película batiendo récords de espectadores y que el día después del estreno se manifestaron en la Plaza de Mayo para celebrar la inminente llegada de Perón.

### 1971/1975

El cuento “La noche de los dones” fue publicado por primera vez en el diario *La prensa* en diciembre de 1971. Cuatro años más tarde, Borges lo incluiría en *El libro de arena*. No parece razonable, por tanto, pensar que el cuento fuera una réplica a la popular película de Favio, como se desprende de algunos estudios que no mencionan la versión publicada en diario (Dubatti, 1993). Otros trabajos, que sí consideran este dato, insisten en las relaciones entre la película y el cuento en otros términos. Dabove sostiene que el cuento es una reescritura del propio ciclo gauchesco-orillero borgeano, para hacerlo intervenir en un contexto nuevo y alejarlo del universo cultural del populismo de los años sesenta y setenta, del cual surge la película *Juan Moreira* (cfr. Dabove, 2007: 401-402). Gamarro (2014), por su parte, lee “La noche de los dones” como una desmitificación anticipada del imaginado Moreira peronista-revolucionario de Leonardo Favio. Ambas lecturas inscriben el cuento en el marco de un proceso de revisión de la propia obra que Borges había emprendido al calor de la violencia política de los ‘70 y le atribuyen un cierto carácter anticipatorio en relación con la película de Favio.

A continuación, me propongo indagar las implicaciones de ese carácter anticipatorio en términos de la posibilidad de derivar una experiencia comunitaria de la lectura del cuento. Para ello, quisiera partir de la idea de que en “La noche de los dones” Borges propone una desmitificación y despolitización de la figura de Moreira como una estrategia para intervenir sobre su propia obra e inmunizarla

---

<sup>4</sup> Según Rancière, la política supone la irrupción del desacuerdo, mientras que la policía es su opuesto: es el conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución (cfr. 1996: 43). El concepto de policía, para Rancière, alude al modo en que funciona la democracia moderna, mientras que Esposito emplea el concepto de antipolítica para describir este fenómeno: “la antipolítica es la forma extrema (...) de la política moderna como manera, inevitablemente conflictiva, de neutralizar otro conflicto, más insostenible todavía” (2006: 14).



respecto del contacto con una nueva concepción del gaucho malo que en los años sesenta y setenta se manifiesta en diferentes ámbitos de la cultura argentina y difiere considerablemente del criollismo de vanguardia que el propio Borges había sostenido en décadas pasadas. Así, en el cuento, la experiencia comunitaria articulada en base al mito de Moreira se vería obturada por un procedimiento inmunitario que construye a Moreira como un simple criminal y, de esa manera, dispensa a la obra borgeana de un contacto que amenaza su identidad y su lugar en el canon. Finalmente, trataré de mostrar el modo en que esa obstrucción da lugar a otro tipo de experiencia comunitaria, en la cual Borges sustituye el mito de Moreira por su propio mito de escritor.

En la entrada de su diario del 19 de diciembre de 1971, Bioy Casares menciona la publicación de "La noche de los dones" en *La Prensa* y anota: "El título me parece un error. Ya Borges escribió el 'Poema de los dones'; parecería que hoy se repite con la alegre inconsciencia y amnesia del reblandecido" (2006: 1428). No obstante, podría pensarse que el cuento no repite sino que completa al "Poema de los dones". Mediante una serie de comentarios autorreferenciales, Borges va tramando su mitología personal, que si bien debe historizarse, es una constante ya desde la "Fundación mítica de Buenos Aires". Así, el "Poema de los dones", que fue incluido en 1960 en *El hacedor*, reenvía tanto a la obra pasada como a la obra futura de Borges. Hacia el final del poema, leemos: "suelo sentir con vago horror sagrado / que soy el otro, el muerto" (1974: 809-810). Se sabe que "El muerto" es el título de un cuento de 1949 en el que un "triste compadrito" se hace pasar por gaucho verdadero con trágicas consecuencias y que "El otro" es un relato de *El libro de arena* que presenta a un Borges desdoblado. Si el primer texto pertenece a una época en la que Borges todavía valoraba positivamente el culto al coraje, el segundo corresponde a un momento en el que Borges, desdoblado, lo cuestiona. La idea de "anatema" que aparece en el poema, "¿Qué importa la palabra que me nombra / si es indiviso y uno el anatema?" (1974: 810), alude precisamente a esta fisura: "anatema" es el vocablo griego para la excomunión.

En este sentido, "La noche de los dones" puede leerse como una puesta en acto de la idea de excomunión. Bioy piensa el "don" como una posesión, algo que se recibe, generalmente de los dioses. Así, en el poema se menciona la "declaración de la maestría / de Dios, que con magnífica ironía / me dio a la vez los libros y la noche" (1974: 809) y al señor de edad del cuento le es dado conocer el amor y la muerte en la misma noche. Leído el "don" de esa manera, el cuento, como apunta Bioy, repite al poema. Pero, siguiendo los planteos de Esposito, el concepto de don puede leerse también como *munus* (que sería la raíz presente en términos como "comunidad" o "excomunión") y, en ese caso, el don ya no es algo que se recibe sino que se da. Es pérdida, sustracción, cesión, es la obligación que se ha contraído con el otro y exige una adecuada desobligación: la gratitud que exige nueva donación (cfr. Esposito, 2003: 28).

De este modo, para el chico que admite “yo me fui sin mi cuchillito, por temor a las bromas” (Borges, 1989: 41), el amor y la muerte se presentan como obligaciones que es preciso contraer para formar parte de la comunidad de los cuchilleros. El don del amor no es tanto el de la Cautiva que se ofrece libremente como el del muchacho que se ve obligado a tomarla pese a sentir “vergüenza”. Y el don de la muerte no es tanto la posibilidad de ver morir a Moreira como la conminación a hacerlo: “Podés salir por la otra escalera” (1989: 43), advierte la Cautiva. Ambos ritos forman parte del culto al coraje, cuyo antecedente más importante en la obra de Borges se encuentra justamente en su lectura de Gutiérrez (cfr. Balderston, 1988: 614)<sup>5</sup>.

Sin embargo, para quedar exento de la obligación de los *munera*, Borges procede a una desmitificación de Moreira. Esta operación, que ha sido cuidadosamente detallada (Dubatti, 1993; Dabove, 2008; Gamero, 2014), queda evidenciada en la muerte de Moreira contra el muro del prostíbulo. A diferencia de lo que ocurre en las versiones de Gutiérrez y Favio, el Moreira de Borges muere mientras “se descolgaba” (1989: 43) por la tapia, figuración simbólica de la ley. En un sentido espacial, la violencia que ejerce está literalmente fuera de la ley, es exterior al derecho, ya que no hay pacto alguno con el Estado que la legitime. Al situar a Moreira del otro lado de la tapia, entonces, Borges lo constituye como un simple delincuente y lo despolitiza: obtura la posibilidad de fundar una comunidad en base a su supuesto delito fundacional, que se presenta, en términos de Slavoj Žižek, como mera violencia subjetiva<sup>6</sup>. De esta manera, Borges se aparta de esa comunidad imposible y emerge como inmune. Queda dispensado de los deberes comunitarios, excomulgado.

Desplazado Moreira, el lugar del héroe comunitario en el cuento es ocupado por aquel que en la tradición había sido el antihéroe: el sargento Chirino, “a quien todos querían estrecharle la mano” (1989: 44). Pero esta heroización del representante de la ley estatal podría leerse como una figuración de otra sustitución, en la cual Borges reemplaza el mito de Moreira por su propia mitología personal. Al respecto, sobre las relaciones entre Borges y Gutiérrez, Daniel Balderston (1988) señala que “Borges recurre a los folletines de Gutiérrez porque descubre en ellos los borradores de una mitología personal en que se vinculan armas y letras, dichos y hechos” (1988: 615). Balderston cita a Alicia Jurado, quien escribe que “Borges estaba muy orgulloso porque en *Juan Moreira* se hacía mención de

---

<sup>5</sup> Para un análisis del concepto de “culto al coraje” en la obra de Borges, puede consultarse también el trabajo de Dabove (2006).

<sup>6</sup> La violencia subjetiva sería aquella que se experimenta como una perturbación del estado de cosas “normal” y que es practicada por un agente identificable. Žižek distingue esta violencia de otra objetiva, menos visible, que puede ser simbólica (encarnada en el lenguaje) o sistémica (consecuencia del funcionamiento de los sistemas económico y político) (cfr. Žižek, 2009: 10).

su abuelo, el coronel Borges<sup>7</sup> (1988: 596). No obstante, Balderston señala que Jurado se equivoca, ya que la mención del abuelo está en *Croquis y siluetas militares*. La afirmación de Jurado, con todo, es correcta. La mención del abuelo está en *Croquis y siluetas militares* pero también en *Juan Moreira*:

El paisano dejó el camino a la izquierda y galopó (...) en dirección a San Carlos, fortín (...) donde había estado años atrás tomando parte en aquel sangriento combate que dio Calfucurá (...) y en el que tanto se distinguió el valiente coronel Borges.

(...) ¡Cuánta diferencia había de su situación presente, al porvenir feliz que le sonreía cuando cruzó por primera vez aquellos parajes solitarios! Entonces era un hombre honrado y un soldado valiente. Hoy se veía declarado bandido (...) (Gutiérrez, 1999b: 169).

El abuelo de Borges, pues, habría compartido filas en el ejército con Moreira. Ambos habrían formado parte de una comunidad guerrera que se extinguió con la formación del ejército profesional y cuya marca distintiva era la obsesión por vincular la palabra y la acción (cfr. Balderston, 1988: 605). En esa comunidad, junto a su abuelo y a Moreira, pero también junto a Gutiérrez (escritor y militar), se inscribe Borges.

Así, por la vía de un procedimiento inmunitario, Borges reconduce su obra a un origen mitológico que la protege y combate lo que la niega. Como advierten Dabove (2008) y Gamarro (2014), en los años setenta el gaucho malo era la divisa de Montoneros. Por eso, por primera vez Borges incorpora a Moreira como personaje en su obra y reproduce en forma controlada el mal del que debe protegerla, al igual que el organismo que incorpora un *pharmakon* para salvarse. Contra ese uso populista del gaucho malo, Borges escribe "La noche de los dones". Pero también lo hace con plena conciencia de su lugar central en el canon (el Estado de la literatura) y del peligro que implicaba para su obra un movimiento usual en la literatura argentina, que él mismo había practicado: olvidar al escritor ya canónico y volver a la gauchesca. Hasta 1950, Borges escribe como si olvidara a Lugones, pero vuelve a la gauchesca; a partir de la década de 1960, Lamborghini y Copi escriben (o Aira, que organiza sus obras, los hace escribir) como si olvidaran a Borges<sup>8</sup>, pero volviendo a la gauchesca.

---

<sup>7</sup> Este orgullo de Borges por las gestas de su abuelo está presente también en "An Autobiographical Essay", texto que cita Balderston (cfr. 1988: 596) y cuya fecha de publicación (1970) es significativamente cercana a la redacción de "La noche de los dones".

<sup>8</sup> La lectura que hace Nicolás Rosa (2013) de la obra de Lamborghini como saturación extrema de la poética de Borges resulta interesante para pensar el lugar donde se posiciona Aira en relación con las obras de estos dos autores: si como crítico las separa, como narrador las une.

## 1972/1975

En 1975, el mismo año en que se editó *El libro de arena*, César Aira publicaba su primera novela y volvía tanto a Borges como a la gauchesca. Para ingresar a una lectura de esta novela, quisiera partir de una hipótesis de Graciela Montaldo, que en los últimos años (1998; 2010), junto con Sandra Contreras (2008; 2013), ha explorado diferentes modos de leer la intersección de Aira con Borges. La hipótesis de Montaldo dice que la obra de Aira se deja leer dentro y fuera de la institución literaria y crítica, estableciendo una relación ambigua como la que Borges propuso al comienzo de su literatura: escribirse en un territorio para ser leída en otros (Montaldo, 2010: 156). A partir de este planteo, propongo abordar *Moreira* de Aira en base a la idea de que esta novela se inscribe en la tradición de la gauchesca que funda Borges para ser leída con Osvaldo Lamborghini. Considero que esta novela es la carta de presentación o la ficción de origen en la que Aira cumple con el rito de iniciación del escritor argentino que pasa por Borges (Contreras, 2013: 194) y, a la vez, encuentra un antepasado posible para fundar una nueva vanguardia.

Con el Borges de las décadas del veinte y del treinta, Aira comparte, en primer lugar, su concepción de la literatura como un acto de supervivencia. En el caso de Borges, esto asume la forma de una vanguardia criolla: un conjunto de tradiciones argentinas que había que rescatar del costumbrismo y de la pesada ortodoxia nacionalista como medio de supervivencia natural para la colocación internacional de la cultura argentina (cfr. Montaldo, 1989: 228). En el caso de Aira, la vanguardia como un acto de supervivencia artística es su interpretación del vitalismo vanguardista, para responder a la pregunta de cómo seguir haciendo arte cuando el arte ya ha sido hecho (cfr. Contreras, 2008: 21). Traducida a *Moreira*, esta pregunta podría formularse de la siguiente manera: ¿cómo reinventar a Moreira después de que se ha dicho todo sobre él y de que se lo ha hecho decir todo?

Aira también encontraría en Borges la respuesta a esta pregunta, particularmente en la noción del realismo que se deriva de su ensayo "Eduardo Gutiérrez, escritor realista", de 1937. Allí, Borges cifra su preferencia por el realismo de *Hormiga Negra*, que tiene el "sabor de la veracidad", en contraste con la "pompa sentimental" de *Juan Moreira* (1999: xi). Esta lectura determina también la imagen de Moreira como un simple delincuente que Borges da en "La noche de los dones". La diferencia sería que en el cuento de Borges esto se traduce en una refutación del mito del gaucho malo, mientras que a Aira le sirve como punto de partida para indagar las posibilidades de la supervivencia mítica del héroe: su Moreira es el "rey de las metamorfosis" (Aira, 1975: 74).

La primera de estas metamorfosis se da en la presentación misma de Moreira, a quien por no conocer las reglas de la perspectiva, los paisanos ven como un enano: "caballo y jinete medían en total menos de un centímetro de alto" (1975:

17). Esta descripción de Moreira recuerda a la presentación que hace Gutiérrez de Hormiga Negra, “un ser pequeñito” (1999a: 3). Sin embargo, la capacidad metamórfica del Moreira de Aira enseguida le permite parecerse al Moreira de la tradición: cuando se acerca, los paisanos descubren que “tenía el tamaño de un adulto... ¡y era más alto y fornido que cualquiera de nosotros...! ¡y mucho más hermoso!” (1975: 20). Pese a esta diferencia, empero, Aira (2013) comparte con Borges una lectura del realismo que se desprende de la famosa sentencia de Coleridge (la “momentánea suspensión de la duda” que Borges cita en “El arte narrativo y la magia”) y concibe el realismo como una distribución de las dosis de magia y creencia en el relato.

Esa distribución del *quantum* de creencia a lo largo del relato puede pensarse, en términos de Rancière (2011), como una función correlativa del reparto de lo sensible. Así parece entenderlo Valeria Sager, cuando sostiene que la noción airiana del realismo supone una política de la literatura: es el dispositivo que hace visible “el modo que tiene la literatura de vérselas con las causas, las consecuencias, y los encadenamientos lógicos y narrativos” (Sager, 2013: 86). No obstante, creo que la política de la literatura presente en *Moreira* de Aira, si bien se inscribe en la noción borgeana del realismo, se lee mejor (o también exige ser leída) con Lamborghini, por su modo de articular la experiencia comunitaria con una visibilización de la violencia en el contexto de los años setenta.

En estos años, Aira se dedicó a la experimentación siguiendo a otros escritores de la época, entre los cuales estaba, en primer lugar, su maestro Osvaldo Lamborghini (cfr. Montaldo, 2010: 153). De él toma Aira su noción de la literatura como experiencia: “Yo no hice una obra, hice / una experiencia, *experience*” (Lamborghini, 2004: 241). Así, adhiriendo al axioma de Lamborghini (“primero publicar, después escribir”), para Aira ser escritor es inventar las formas de serlo (cfr. Montaldo, 2010: 153), es inventar un mito de escritor, como el mito de Lamborghini que él mismo funda y que no es sino una variante del autorretrato (Pauls, 2003). Sin embargo, esta mitología del autor difiere de la que practica Borges en “La noche de los dones”. Allí, el mito del autor se justifica por un movimiento retrospectivo, un regreso al origen<sup>9</sup>. Para Aira, en cambio, el mito del autor se justifica por un movimiento prospectivo: “la huida hacia delante”. De ahí, la preocupación por la productividad del mito: ¿cómo seguir escribiendo? Cuando en la contratapa de *Moreira* leemos que los personajes “discuten sobre la inmortalidad de la producción”, “producción” debe entenderse en este sentido, como producción cultural.

Del mismo modo, para Aira, la productividad del mito de Moreira no pasa por la posibilidad de afirmar o refutar su politicidad (como en los casos de Favio y

---

<sup>9</sup> En términos de Ricardo Piglia (1979), se trataría de los dos linajes (los antepasados guerreros y los antepasados literarios) que constituyen la escritura de Borges.

Borges, respectivamente), sino por el intento vanguardista de abrirlo a nuevos horizontes que permitan violentar los sentidos preestablecidos para imaginar nuevas experiencias comunitarias. Y esa ruptura se asienta en un régimen de visibilización de la violencia que conecta a *Moreira* con la obra de Lamborghini, especialmente con *El fiord*, mito de origen que, en palabras de Aira (1988), “refleja todo el universo lamborghiniano”.

Como *El fiord*, *Moreira* es un caso límite de la gauchesca. Siguiendo la definición del género que da Ludmer (2000), la alianza de las voces altas (referencias a Heráclito, Platón, Leibniz, Freud, Joyce, Lacan, citas en griego, latín, francés y alemán) y bajas (“boludos”, “verga”, “culo”, “putita”) violenta la lengua y la lleva al límite de la representación y de lo interpretable. En este sentido, *Moreira* ataca con la lengua: “Nos tenían atrapadas sus palabras” (Aira, 1975: 22). “Célebre cuchillero” (1975: 53) y “héroe del lenguaje” (1975: 50), es el cuchillero de la lengua y hace que esta agreda, deviniendo arma de combate. Por eso, al igual que en *El fiord*, los personajes de *Moreira* solo pueden ser “verdugos” o “verdugueados” (de ahí, las bromas que se gastan constantemente). Las vacilaciones en el sistema nominativo (Julián Andrade, el señor Andrade, Julián Drade, Julián Andrajo, Julián A., Polonio Andrade, Judex, Julio, Juliano, Julo), la sintaxis cortada por un empleo aberrante de los puntos suspensivos y el uso de onomatopeyas (“Criiii...” “puf, puf”, “Hmm...”, “Uf...”, “Ahhh...”, “cro, cro”, “liiic iiiic”, “¡Bum! ¡Guerra!”, “Barrummm! ¡Rrrrrr!”) son algunos de los recursos que hacen que resulte imposible separar el discurso del ruido. Esta parece ser la lucha de *Moreira* contra la policía (que debe concebirse en el sentido en que la define Rancière (2011)). Problematisa los límites de la ley llevándolos a un punto de indistinción entre lo humano y lo animal (los animales hablan y Felisa, por ejemplo, tiene los pies planos “como los de un pato”), la vida y la muerte (prolifera los fantasmas, al final del capítulo cuatro parece que *Moreira* muere, pero enseguida descubrimos que no). Esta operación resulta evidente al comparar la configuración de ese límite que es el muro de La Estrella con las otras versiones de *Moreira*. Si el *Moreira* de Favio muere antes de cruzar el muro (es decir, del lado de la ley) y el de Borges después de cruzarlo (fuera de la ley), el *Moreira* de Aira, en cambio, “se paró sobre el falso muro” (1975: 59), borrando la división.

Estas operaciones con y sobre la lengua apuntan, como señala un *Moreira* devenido en gurú lacaniano, a destacar el carácter inaugural de la discontinuidad, que no debe ubicarse “sobre el fondo de una totalidad” (1975: 54-55). De esta manera, a diferencia de la regresión mitológica (el retorno a un origen pleno) en que recaen las propuestas de Favio y Borges, Aira postula una idea de la comunidad no como propiedad o pertenencia sino como falta o deber, lo cual se hace patente en la exhortación de *Moreira* a sus discípulos: “Sean marxistas” (1975: 61). Una comunidad, pues, cuyos miembros están mancomunados por el mandato revolucionario, que solo puede experimentarse como un concepto de la falta que los constituye.

Esta exhortación, sin embargo, admite una doble lectura. Como ironía, es un cuestionamiento de la ingenuidad del arrebato revolucionario y aquí se puede entrever una crítica al Moreira de Favio. Si bien la obra está fechada el 31 de diciembre de 1972, las diversas alusiones al cine en el texto y el conocimiento público de la figura de Favio (en los medios de la época abundaban las notas que detallaban los avances y pormenores del rodaje), inducen a pensar, como sugiere Villanueva, que Aira utiliza la película como uno más entre los múltiples materiales que le sirven de base para contar su versión del mito (Villanueva, 2005: 1177). Así, la exhortación “Sean marxistas” puede leerse, en línea con lo que años más tarde Aira les reprocharía a los novelistas argentinos contemporáneos, como una crítica al mal uso, el uso oportunista, del material mítico-social disponible (cfr. Aira, 1981: 55-58).

Pero la exhortación también puede leerse como una metáfora, en la que ser marxista es ser vanguardista o revolucionario en el arte, en el sentido en que la literatura sería revolucionaria porque “da güelta todo y eso es lo que se llama un tiro de desgracia” (1975: 64). En este caso, la exhortación deja entrever una crítica a Borges, que estaría siendo desplazado de su lugar de vanguardista. El sintagma “tiro de desgracia” contrasta así con el modo en que, en “La noche de los dones”, “para acabarlo de una buena vez” (Borges, 1975: 44), Chirino le hunde la bayoneta a Moreira. Mientras que Borges le da un golpe de gracia al mito, aniquilándolo, Aira le aplica un “tiro de desgracia” y lo abre a nuevas posibilidades, en “fuga hacia adelante”.

## 1969-1980

Como puede apreciarse, los Moreira de los setenta marcan una época, entendida como “el campo de posibilidad de existencia de un sistema de creencias, de circulación de discursos y de intervenciones” (Gilman, 2003: 19). Esa época está históricamente fechada. Si en 1879 *Juan Moreira* de Gutiérrez se sitúa más allá de la gauchesca, allí donde el drama social de *Martín Fierro* condesciende a melodrama y empieza a hacerse policial (Gamerro, 2014), en 1969 *El Fiord* nos retrotrae a un momento anterior, límite del género (Ludmer, 2000: 155), y con ello abre toda una nueva serie de sentidos que inauguran la serie setentista de Moreira, cruzada por diversas relecturas de la gauchesca. De este modo, podemos leer al Sebas como el primer Moreira de los setenta. “Puro gaucho corajudo y montonero” (Lamborghini, 2003: 22), al final del relato Sebas sufre, como Moreira, una incrustación: a Moreira le clavan la bayoneta en la espalda, a Sebas el mástil en el hombro. Los dos son la imagen del gaucho sufrido y perseguido por la autoridad. Más aún, se diría, son martirizados, ya que los objetos que los atraviesan (la bayoneta, el mástil) los crucifican. Al querer atravesar un límite (saltar la tapia o salir en manifestación), son martirizados por la causa de una

argentinidad (encarnada en el arma de la policía y en la bandera) que fundan o refundan con su dolor.

Pero si la serie de Moreira en los setenta se abre con *El fiord*, es preciso preguntarse cómo y cuándo se cierra. Creo que el ciclo se cierra con otro personaje que, al igual que Moreira, también fue caracterizado por la cultura massmediática como emblema de lo argentino. En 1980, como parte de su programa televisivo, Alberto Olmedo interpreta a Juan Moreira<sup>10</sup>. Al final de la escena, Chirino-Portales le dice a Moreira-Olmedo: “Ahora tenés que juir por el tapial”. Moreira admite que “había olvidado el personaje” y sube al tapial. Pero enseguida descubre un “pedazo de mina [que] se está bañando en el arroyito” y, cuando Chirino sube a mirar, le clava su cuchillo en la espalda. Sorprendido, en su agonía Chirino le dice: “Moreira, cambiaste la historia”<sup>11</sup>. Lo que diferencia la versión de Olmedo de las otras de la serie del setenta es que esta versión ya no se constituye como una intervención político-cultural. No es que el Moreira de Olmedo *no pueda* cruzar el muro, sino que *no quiere*. Y en ese cambio de modalizador se establece un uso de la violencia que ya no es político porque no configura ningún tipo de experiencia comunitaria, sino que refuerza el sistema de clasificaciones vigente (no destituye al sujeto, lo constituye, por ejemplo, a través de sus contenidos machistas).

Así, la pérdida de la politicidad de Moreira en la cultura de masas coincide con la clausura del bloque histórico de los setenta y, en palabras de Gilman, con el campo de lo que era públicamente decible y aceptable con amplia legitimidad en ese momento (cfr. Gilman, 2003: 36). De 1969 a 1980, los Moreira de la década del setenta recorren todo el arco que va de la máxima politicidad a la antipolítica.

---

<sup>10</sup> El *sketch* puede verse en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=wEROXaw2UX8>.

<sup>11</sup> Sin embargo, lejos de cambiar la historia, la deriva en Olmedo, como señala Beatriz Sarlo (1992), se produce en el marco de una hipercodificación genérica que viene del teatro de revistas y, antes, del circo. En el caso del Moreira de Olmedo esto se evidencia con claridad y podría trazarse una cadena que, pasando por las películas de Luis Sandrini de comienzos y mediados del siglo XX, conecta a Olmedo con la figura de Cocoliche, personaje incorporado al drama de Juan Moreira por el circo criollo de los hermanos Podestá. Por otra parte, la operación hipercodificada de Olmedo, su Moreira “cocolichizado”, es comparable a la versión fílmica de *Hormiga Negra* de 1979, en la que, invirtiendo el gesto de Borges y Aira, Víctor Bo (el alto y apuesto Víctor Bo) interpreta a un *Hormiga Negra* “moreirizado”.



## Bibliografía

### Fuentes

Aira, César (1975), *Moreira*, Buenos Aires, Achával solo.

---- (1981), "Novela argentina: nada más que una idea", *Vigencia*, nº 51, agosto, pp. 55-58.

---- (1988), "Osvaldo Lamborghini y su obra", en Lamborghini, Osvaldo, *Novelas y cuentos*, Buenos Aires, Ediciones del Serba, [prólogo].

---- (2013), "El realismo", en Contreras, Sandra (comp.), *Realismos: cuestiones críticas*, Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones, pp. 239-256.

Bioy Casares, Adolfo (2006), *Borges*, Barcelona, Ediciones Destino.

Borges, Jorge Luis (1974), *Obras completas (1923-1974)*, Buenos Aires, Emecé.

---- (1989), *Obras completas (1975-1985)*, Buenos Aires, Emecé.

---- (1999), "Eduardo Gutiérrez, escritor realista", en Gutiérrez, Eduardo, *Hormiga negra*, Buenos Aires, Perfil, pp. 7-13.

Gutiérrez, Eduardo (1999a), *Hormiga negra*, Buenos Aires, Perfil.

---- (1999b), *Juan Moreira*, Buenos Aires, Perfil.

Lamborghini, Osvaldo (2003), *Novelas y cuentos I*, Buenos Aires, Sudamericana.

### Bibliografía referida

Agamben, Giorgio (1996), *La comunidad que viene*, Valencia, Pre-textos.

Aguilar, Gonzalo (2011), "Juan Moreira de Leonardo Favio. En busca del pueblo", *La fuga*, [disponible en: <http://www.lafuga.cl/juan-moreira-de-leonardo-favio/307>].

Aguilar, Gonzalo y Oubiña, David (1993), *El cine de Leonardo Favio*, Buenos Aires, Nuevo Extremo.

Anderson, Benedict (2011), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Balderston, Daniel (1988), "Dichos y hechos: Borges, Gutiérrez y la nostalgia de la aventura", *La Torre, Revista de la Universidad de Puerto Rico*, vol. 2, n° 8, pp. 595-615.

Blanchot, Maurice (2002), *La comunidad inconfesable*, Madrid, Editora Nacional.

Benjamin, Walter (1999), *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus.

Contreras, Sandra (2008), *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.

---- (2013), "Aira con Borges", *La Biblioteca*, n°13, diciembre, pp. 184-201.

Davobe, Juan Pablo (2006), "Sobre algunas ficciones de violencia en la obra de J. L. Borges: bandidaje, melancolía, ley", *Variaciones Borges*, n° 22, pp. 167-189.

---- (2007), *Nightmares of the Lettered City. Banditry and Literature in Latin America, 1816-1929*, Pittsburgh, University of Pittsburgh.

---- (2008), "Borges y Moreira: las pasiones del gaucho malo", en Olea Franco, Rafael (ed.), *In memoriam: Jorge Luis Borges*, México, D. F., El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, pp. 391-412.

Dubatti, Jorge (1993), "Un caso de interrelación de las artes: Jorge Luis Borges contra el poder político del mito teatral y cinematográfico de Juan Moreira", *5º Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: Arte y poder*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte.

Eposito, Roberto (2003), *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu.

---- (2006), *Categorías de lo impolítico*, Buenos Aires, Katz.

Gilman, Claudia (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Gamerro, Carlos (2014), "Cuatro versiones de Moreira", *Cuadernos LIRICO*, n° 10, [disponible en: <http://lirico.revues.org/1704>].

Kohen, Héctor (2005), "La segunda trilogía de Leonardo Favio. El color y los mitos seducen al notable realizador", en España, Claudio (dir.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias (1957-1983)*, vol. 1, pp. 626-635.

Laera, Alejandra (2001), "Metamorfosis de un héroe popular argentino: las mil caras de Juan Moreira", en Gutiérrez, Eduardo, *Juan Moreira*, Buenos Aires, Clarín, La Biblioteca Argentina, pp. 5-10, [prólogo].

Ludmer, Josefina (2000), *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil.

---- (2011), "Los Moreira", en *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, pp. 233-310.

Montaldo, Graciela (1989), "Borges: una vanguardia criolla", *Yrigoyen, entre Borges y Arlt*, en Montaldo, Graciela (ed.), *Historia social de la literatura argentina*, t. 7, Buenos Aires, Contrapunto, pp. 213-230.

---- (1998), "Borges, Aira y la literatura para multitudes", *Boletín/6*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, octubre, pp. 7-17.

---- (2010), *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica.

Nancy, Jean-Luc (2001), *La comunidad desobrada*, Madrid, Arena.

---- (2003), "Conloquium", en Esposito, Roberto, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu.

Pauls, Alan (4 de mayo de 2003), "Maldito mito", *Página/12*, Radar Libros.

Piglia, Ricardo (1979), "Ideología y ficción en Borges", *Punto de Vista*, n° 5, mayo.

Rancière, Jacques (1996), *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.

---- (2011), *Política de la literatura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.

Rosa, Nicolás (2013), "Borges / O. Lamborghini: la discordia de los linajes", *La Biblioteca*, n°13, diciembre, pp. 332-257.

Sager, Valeria (2013), "La garantía de la lógica. El realismo de Aira y la magia de Borges", en Contreras, Sandra (comp.), *Realismos: cuestiones críticas*, Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones, pp. 81-98.

Sarlo, Beatriz (1992), "La teoría como chatarra. Tesis de Oscar Landi sobre la televisión", *Punto de vista*, n° 44, noviembre, pp. 12-18.

Villanueva, Graciela (2005), "Avatares de Moreira", *Revista Iberoamericana*, vol. 71, n° 213, pp. 1167-1178.

Zizek, Slavoj (2009), *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Buenos Aires, Paidós.