

El lenguaje y la Nefanda Ciudad de los Inmortales

Daniel F. Cortés

Como si se tratara de la arqueología de diferentes estratos, abordaremos la deconstrucción de la Ciudad de los Inmortales - de *El inmortal* de J.L. Borges, cuento de *El Aleph* -, un símbolo plurisémico que podría decodificarse en términos de oposiciones varias tales como caos/orden, memoria/olvido, etc. Nosotros privilegiaremos un enfoque lingüístico-literario en el análisis del mismo. Hay suficientes elementos que nos permiten complementar -ya que no excluir- las oposiciones temáticas más evidentes antes enunciadas e interpretar la Ciudad de los Inmortales a partir de las reflexiones de Borges sobre el lenguaje (en las que las nociones más elementales del estructuralismo saussureano se hacen presentes) y, especialmente, de las propuestas vanguardistas en boga en la época martinfierrista, si bien la publicación del cuento data de 1949.



(Reproducido en: VERANI, Hugo J., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, FCE, México, 1990, p.44)

En primera instancia, y como complemento de las explicaciones, invito al lector a observar detenidamente la ilustración de la revista mural *Prisma*, la primera publicación que generó el grupo de Borges, González Lanuza (autor, precisamente, del poemario *Prismas*, de inspiración cubista), Guillermo de Torre y Guillermo Juan, destinada a empapelar las paredes de Buenos Aires, en una virtual simbiosis de poesía y ciudad: la ilustración representa un paisaje urbano porteño estructurado en cruces de planos de corte cubista, como visualizados a través de un prisma. La transposición lingüística de esta iconografía y el recuerdo de una Buenos Aires empapelada y fundida con el lenguaje poético podrían ser fuente para la descripción de esa ciudad onírica que el tiempo y el olvido parecen haber desarmado.

Las asociaciones posibles entre esta imagen de 1921 y el cuento que nos ocupa nos dan lugar para otra extrapolación entre la biografía y la ficción, concretamente entre el Borges empírico y el personaje Marco Flaminio Rufo (adviértase la paronomasia con "flumen"=río, aunque la gens Flaminia debía su nombre a "flaminium"=dignidad del flamen o sacerdote). Desde el comienzo, el relato del romano declara que "...mis trabajos empezaron en un jardín de Tebas Hekatómpylos" y que la privación de una participación destacada en los combates lo incitaron a la búsqueda de la ciudad de los inmortales, afirmaciones estas últimas, que, además de parecer surgidas de las obsesiones del escritor mismo, nos remiten al tópico renacentista (y borgeano por adopción) de "*las armas y las letras*"; pero personaje y autor no sólo comparten este despecho y acre conformismo que les deparó el destino, también Borges menciona en memorias aquel jardín de la casa infantil donde realizó sus primeras lecturas. Inclusive, ha manifestado que, en cierta manera, toda su obra es autobiográfica y, a propósito de sus familiares, dice que:

"Son el rey que en el místico desierto
Se perdió y el que jura que no ha muerto" (1)

con lo que refuerza los lazos de identificación personal con la génesis del cuento. Creemos que dicha identificación inicial propicia en ambos (a nivel psicológico en el sujeto empírico Borges y a nivel narrativo en el personaje) una paralela regresión temporal, una introspección en el ejercicio de la memoria que facilita las consecuentes correspondencias entre la Ciudad de los Inmortales y la Buenos Aires poetizada por primera vez en '*Fervor*'. Una lectura detenida nos permitiría reconocer atributos comunes. Por lo pronto, el escritor declara:

"...Siento que todos mis textos subsiguientes sólo han desarrollado temas que estaban inicialmente allí; siento que durante toda mi vida he estado reescribiendo ese libro". (2)

Pero, concretamente la Ciudad de los Inmortales es avizorada por primera vez

dudosamente “bajo el último sol o el primero” (el alba y el atardecer eran los momentos preferidos de observación de Borges en el Bs. As. de “Fervor”, instantes en que la ciudad parecía cobrar existencia ilusoria y en que nacimiento y ocaso del tiempo se anulan en la indistinción). Además, la primera impresión del joven Borges al regresar de la experiencia ultraísta en España es la de una Buenos Aires desértica, laberíntica, extendida hacia el occidente, inmensa (3), calificativos perfectamente aplicables a la Ciudad de los Inmortales. Pero más allá de los vínculos que puede tejer el recuerdo, las descripciones de “Fervor de Buenos Aires” y de la Ciudad de los Inmortales comparten una estética vanguardista:

“...en la opuesta margen resplandecía (bajo el último sol o bajo el primero) la evidente Ciudad de los Inmortales. Vi muros, arcos, frontispicios y foros: el fundamento era una meseta de piedra” (4).

“Fui divisando capiteles y astrágalos, frontones triangulares y bóvedas, confusas pompas del granito y del mármol [...] Lo rodeaba un solo edificio de forma irregular y altura variable; a ese edificio heterogéneo pertenecían las diversas cúpulas y columnas [...] erré por escaleras y pavimentos del inextricable palacio [...] eran inconstantes la extensión y la altura de los peldaños [...] la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatoso puerta que daba a una celda o a un pozo, *las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo*. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas. Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son *literales* [...] no puedo ya saber si tal o cual rasgo es una *transcripción* de la realidad o de las formas [...] No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularon monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas” (bastardilla mía) (5).

A la yuxtaposición espacial, caótica, de las descripciones cubistas (abundantes en la poesía martinfierrista aunque, hay que admitirlo, más atenuadas en Borges) adicionamos otro punto de comparación presente en las vanguardias y en el cuento: la abolición del tiempo, un eterno presente del cubismo (coherente con la plasmación monoplanar de las facetas del volumen, ya que es innecesario recorrer un objeto en el tiempo cuando todo se yuxtapone “al mismo tiempo” sobre el plano). Precisamente, aludiendo a la concepción de “Fervor”, dice Rodríguez Monegal: “Este libro es programático desde su misma conformación material. Las páginas no estaban numeradas ni tenían índice, como si negara la sucesión y propiciara la simultaneidad”.(6) Este desplazamiento del eje espacial sobre el eje temporal condice con la percepción de las bestias (según Borges), con lo que puede ser la conciencia del troglodita, instalado en una constante percepción presente y carente de memoria.

Numerosos textos de Borges operan esta relativización del tiempo en función del espacio (7). Los famosos versos "Y la ciudad, ahora, es como un plano de mis humillaciones y fracasos" funden el plano geográfico con la historia personal (el tiempo en que se sucedieron y aún se suceden las humillaciones y fracasos). Este privilegio del espacio real transferido a las preferencias por los juegos con el espacio textual y las yuxtaposiciones espaciales en las imágenes es de raigambre vanguardista y podemos afirmar que influyó en la estética borgeana desde "Fervor" hasta "El Aleph" (recuérdense las anáforas o "enumeraciones caóticas") y textos subsiguientes, a tal punto que hallamos una condensación temática en la misma etimología del apellido *Cartaphilus*: *philus* = el que ama; *carta* = narración epistolar, o bien *carta* = mapa geográfico; nuevamente la unidad del espacio-tiempo.

Hasta el momento podemos arriesgar una conclusión provisoria que establece numerosos puntos de conexión entre la estética que utilizó Borges en la focalización de la mirada descriptiva y el tipo de construcción que constituye la ciudad y la estética imaginista de las vanguardias del '20, como si la memoria borgeana recurriera a estos primeros ensayos poéticos en un ejercicio del recuerdo simultáneo al del tribuno romano, que no es otro que Cartaphilus, que no es otro que Homero, que no es otro que, quizás, el propio Borges o cualquier escritor; *el otro el mismo*. La prevalencia del espacio y la anulación del tiempo dibujan la topografía ideal de la inmortalidad (a nivel ontológico) y del recuerdo (a nivel psíquico), más exactamente su cronotopía, como señala Carlos Fuentes con respecto a la obra borgeana (8).

Lo que sigue es un ahondamiento en el plano lingüístico y literario que favorecerá una comprensión más cabal del símbolo figurado en la ciudad.

Los antecedentes de la revista mural *Prisma*, de "Fervor de Buenos Aires", "Luna de frente", "Cuaderno San Martín" y numerosos poemas que tematizan la ciudad, conducen a postular la existencia, en la obra de Borges, de una metáfora de *ciudad construida con palabras*, una urbe de naturaleza tan verbal como arquitectónica. El poeta escritor asume la función de un arquitecto, de un hacedor que erige universos de ficción, ciudades labradas con el lenguaje. Si transferimos esta analogía a la semiótica arquitectónica tal como la concibe Umberto Eco (9), las *formas arquitectónicas* equivalen a *significantes*, mientras sus *funciones prácticas* dentro de la construcción equivalen al *significado*.

De acuerdo con esta transposición semiótica, la Ciudad de los Inmortales adolece, a simple vista, de una voluntaria y notoria *desarticulación* de forma-función (significante-significado); el narrador subraya su carácter absurdo, la incoherencia funcional y estética de aquel diseño urbano donde los planos que deberían coincidir se intersectan en sitios inadecuados. Hay un desvarío constructivo, una desarticulación del plano del significante con el plano del significado de acuerdo a los códigos racionales. Por otra parte, esta desarticulación está tematizada en el

texto en varios enunciados:

“Oré en voz alta, menos para suplicar el favor divino que para intimidar a la tribu con *palabras articuladas* [...] confundí, en la misma nostalgia, la atroz aldea de los bárbaros y mi ciudad natal” (bastardilla mía) (10).

Al margen de que el fragmento reitera el parentesco con la ciudad natal, la tematización de la articulación explica suficientemente el calificativo de *nefanda* que atribuyen a la ciudad inmortal: es la ciudad que -de acuerdo con la semántica de las perifrásicas latinas- no *debe* pero que tampoco *puede* (en este caso) ser pronunciada. Efectivamente, donde significante y significado no se articulan no puede pronunciarse palabra; sólo habrá sonido, imagen acústica aislada o imagen conceptual aislada, pero falta la unidad que constituye un signo. Esto sucede con el troglodita: si no se articulan significante-significado no hay lenguaje, nada puede conservarse en una memoria (de ahí el olvido y el río Leteo, que lo producía a quien bebía en él), no hay cultura posible. Precisamente es el orden del grafema, del signo escritural, el capaz de articular sensiblemente sobre una superficie (como un dibujo) los planos de significante y significado; esa práctica semiótica es la que intenta desesperadamente el troglodita:

“Estaba tirado en la arena, donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos, que eran como las letras de los sueños, que uno está a punto de entender y luego se juntan [...] es absurdo imaginar que hombres que no llegaron a la palabra lleguen a la escritura. Además, ninguna de las formas era igual a otra, lo cual excluía o alejaba la posibilidad de que fueran simbólicas. El hombre las trazaba, las miraba y las corregía. De golpe, como si le fastidiara ese juego, las borró con la palma y el antebrazo [...] Inmóvil, con los ojos inertes, no parecía percibir los *sonidos* que yo procuraba inculcarle [...] Pensé que Argos y yo participábamos de universos distintos; pensé que nuestras percepciones eran iguales, pero que Argos *las combinaba de otra manera* y construía con ellas otros objetos; pensé que acaso no había objetos para él, sino un vertiginoso y continuo juego de impresiones brevísimas. Pensé en un mundo sin memoria, sin tiempo” (bastardilla mía) (11).

Para Ana M. Barrenechea, más que un intento por recordar lo olvidado es un esfuerzo por crear un alfabeto coincidente, en el plano semántico, con los objetos mismos del orbe (12); esta línea interpretativa podría complementarse, inclusive, con una remisión a ideas cabalísticas, tan presentes en Borges, lo que enriquecería aún más el análisis, o a la reminiscencia de la escena evangélica en que Cristo defiende a la adultera y escribe en la arena (al menos en su carácter de escena única documentada de la escritura de la Divinidad, de una escritura que sí será acabada, perfecta). De todos modos, creemos que creación o recreación (recuerdo) en términos

platónicos no serían excluyentes; a efectos de nuestra coherencia sostenemos la segunda interpretación para la conducta del troglodita.

Nos permitimos una digresión que consolida la exégesis a la vez que descubre una notable consecución en la obra total de Borges; en busca de nuevas reflexiones lingüísticas y mundos posibles, podríamos suponer que los yahoos de *El informe de Brodie* son descendientes más o menos evolucionados de los trogloditas; curiosamente están gobernados por un rey ciego como Homero (como Borges), entre otras coincidencias:

“La memoria les falta a los Yahoos o casi no la tienen [...] El idioma es complejo [...] No podemos hablar de partes de la oración, ya que no hay oraciones. Cada palabra monosílaba corresponde a una idea general, que se define por el contexto o por los visajes. La palabra *nrz*, por ejemplo, sugiere la dispersión o las manchas; puede significar el cielo estrellado, un leopardo, una bandada de aves, la viruela, lo salpicado, el acto de desparramar o la fuga que sigue a la derrota. *Hrl*, en cambio, indica lo apretado o lo denso; puede significar la tribu, un tronco, una piedra, un montón de piedras, el hecho de apilarlas, el congreso de los cuatro hechiceros, la unión carnal y un bosque. Pronunciada de otra manera o con otros visajes, cada palabra puede tener un sentido contrario [...] no hay oraciones, ni siquiera frases truncas.

La virtud intelectual de abstraer que semejante idioma postula, me sugiere que los Yahoos, pese a su barbarie, no son una nación primitiva sino degenerada. Confirman esta conjetura las inscripciones que he descubierto en la cumbre de la meseta y cuyos caracteres, que se asemejan a las runas que nuestros mayores grababan, ya no se dejan descifrar por la tribu. Es como si ésta hubiera olvidado el lenguaje escrito y sólo le quedara el oral” (13).

Se repiten similares rasgos culturales y la perspectiva de una incipiente articulación entre significante y significado; al menos las correspondencias son sumamente difusas como para facilitar la evolución de un lenguaje debidamente organizado; a un significante pueden corresponder múltiples y vagos significados, un recorte semántico del mundo muy rudimentario, en vías de definición, donde las componentes fundamentales parecen ser *conjunción* (articulación) y *disyunción* (desarticulación) de los elementos.

Estas coincidencias nos invitan a tentar otra conclusión acerca de la Ciudad de los Inmortales: ésta puede interpretarse simbólicamente como una *matriz lingüística combinatoria*, donde se rompe una única articulación justamente para poner el énfasis en la cualidad generativa de infinitas articulaciones, donde se acusan la arbitrariedad, el convencionalismo y la producción del lenguaje. La ciudad está deconstruida y ridiculizada como tal, pero sus elementos están intactos; precisamente, esa deconstrucción y nueva reconstrucción absurda es la que realizaron los inmortales hace siglos valiéndose de los mismos componentes. La conclusión se ampara en aseveraciones como éstas:

“Con ello, trata Borges de exponer la falacia de los signos lingüísticos fijos. Comprende muy bien que todos los sustantivos y sinónimos prueban la estabilidad del significado; pero reconoce también que el significado depende de la idea que el lector y el autor tengan respecto de su organización [...] En ese contexto, Borges se apresura a demostrar la naturaleza arbitaria del signo lingüístico, y sostiene por lo tanto que la literatura solo puede aprovechar relaciones de contigüidad” (14).

“[...] estos símbolos [...] son ellos mismos un “laboratorio” de lenguaje: su origen y también su conformación suelen ser lingüísticos o literarios (piénsese en ‘El inmortal’, piénsese en el Aleph o en la Rueda). Ellos, además, constituyen para la experiencia del protagonista un ámbito donde se engendra el lenguaje y, sobre todo, su sentido” (15).

“...nos induce a pensar si acaso no serán arbitrarias todas las categorías ordenadoras que empleamos en nuestra construcción de la realidad. Estamos acostumbrados a conceder la arbitrariedad del lenguaje como tal (al menos, por lo que respecta al vínculo entre significante y significado), pero esto es mucho más agresivo en virtud de que nos insinúa la hipótesis casi inadmisible de que las relaciones lógicas por sí mismas se prestan a engendrar diseños totalmente caprichosos” (16).

También los hombres parecen formar parte de un sistema combinatorio, ya que es intercambiable la identidad de todos ellos; esta idea queda enfatizada por el sugerente cambio de sujetos del enunciado en las oraciones finales del relato.

Pero siguiendo dentro del esquema lingüístico, vamos pasando de una desarticulación a nivel del morfema y lexema, para ascender en nivel de complejidad a la sintaxis y la hiper-codificación literaria, puesto que se integra el recurso de producción intertextual, en estrecha asociación con el potencial combinatorio de la ciudad vista como matriz lingüística. Reparemos en este párrafo:

“Los trogloditas eran los Inmortales [...] nueve siglos haría que los Inmortales la habían asolado. Con las reliquias de su ruina erigieron, en el mismo lugar, la desatinada ciudad que yo recorri: *suerte de parodia o reverso* y también templo de los dioses irracionales que manejan el mundo” (bastardilla mía) (17).

El relato insinúa reiteradas veces la identificación inmortales=poetas o escritores, pero la misma convivencia en la ciudad inmortal y la confusión de identidades, como la afirmación de que ésta era una “suerte de parodia o reverso” dan lugar a pensar no sólo en los préstamos intertextuales que alimentan la creación literaria, sino también en el emprendimiento que caracteriza a las generaciones nuevas (incluida la vanguardia que Borges integró): la *ruptura* de una tradición literaria (comparable a la destrucción de la ciudad) y la cáustica *parodia* de géneros y estéticas

predecesoras que desean desterrar al olvido. También es la intertextualidad la que proporciona un ámbito similar al de la ficción de *El inmortal*: un *topos* ideal, la literatura, donde se inventan y se cruzan "vidas" y "obras" (propias y ajenas), donde la lectura de unos engendra la escritura de otros, donde la escritura promete trascender la muerte a través de la inmortalidad del arte. Las interrupciones de las líneas arquitectónicas de la ciudad pueden compararse con esta irrupción de discursos ajenos en el seno del discurso propio, con la inserción de la voz del otro en la sintaxis propia, con la heterogeneidad tanto enunciativa como literaria.

Visto desde otra perspectiva, no es casual la desarticulación y la ruptura de la sintaxis escenificadas en un relato en que la metonimia cumple una función preponderante; como el viaje de Ulises (aludido por Homero) o el peregrinar del inmortal, hay un desplazamiento constante de la narración, de la cadena significante, una no coincidencia insatisfactoria que recuerda lo que Lacan dice acerca de "un deseo nunca alcanzado": ¿el deseo de plenitud e inmortalidad?

¿Evocación inconsciente de su juventud vanguardista? ¿Homenaje a aquellas estéticas fragmentarias, cubistas, de sus compañeros, cófrades de la ilustre comunidad de los inmortales? Retomando la introducción del presente análisis, creemos que, en efecto, el desorden de la Ciudad de los Inmortales reproduce el desorden de la memoria, pero, por todos los argumentos aducidos, sostendemos la plurisignificación de este símbolo, la necesidad de interpretar un excedente de significación que proyecta sus propias isotopías semánticas a través del texto y que hallan fundamento para su postulación en la coherencia y la funcionalidad de las conclusiones señaladas. A esta altura, vale la pena reconsiderar el *topos* elegido por Borges: la poderosa metáfora del *desierto*. En efecto, no sólo es un vasto reloj de arena que acumula los siglos o el escenario de los espejismos que la imaginación puede proyectar en su desvarío -tal vez, esta ciudad no es otra cosa que una ilusión *óptica* nacida de la fantasía y expuesta a la *lectura*-; la arena, como el agua, borra lo escrito en su superficie; allí no permanecen las líneas demarcatorias, se desdibujan los límites trazados, se confunden identidades, lo construido se deshace en una perpetua metamorfosis.

Es significativo hallar en los párrafos siguientes referencias a similitudes entre las poéticas de Borges y Cortázar acerca de temas como la génesis del lenguaje y de la tarea literaria; las ideas de Cortázar están implícitas en su temprana obra *Los Reyes* (publicada también en 1949):

"Evocaba toda la enumeración de los cuerpos celestes y luego parecía olvidarla con el albor de un nuevo día, como si, también en su memoria, el amanecer amortiguase las estrellas. Y la noche siguiente se complacía en inaugurar una nueva nomenclatura ordenando el espacio sonoro con efímeras constelaciones" (18).

“...en Los Reyes lo que tenemos es el nacimiento violento de la tarea literaria. El catálogo de hierbas que el Minotauro “prueba” es una serie de palabras desconectadas, sin estructura sintáctica y por lo tanto temporal, vinculadas a su origen individual a través de sus “tallos”. Al dar muerte al Minotauro, Teseo intenta reemplazar el sonido perecedero de las palabras individuales con la fuerza lógica, durable y lineal del discurso, fuerza predicada no en los tallos de las palabras, sino en sus declinaciones, en las partículas que las vinculan dentro de una estructura cuyos modos de representación no serían sonoros, sino espaciales: el escribir” (19).

“El escribir, para Cortázar, debe nacer de la nada en cada texto; todo el conjunto del quehacer literario debe surgir con cada palabra, sólo para desaparecer, no en forma de eterno regreso, sino como repetición convulsiva de construcción y destrucción” (20).

En estos ejemplos es nuevamente el laberinto (la ciudad inmortal también lo es) el que simboliza, desde una profunda interioridad del sujeto, la matriz de producción del lenguaje creador, una labor solipsista, en la que el alcance social de la función comunicativa pasa a segundo plano. Dos tipos de discursos están en pugna: el racional, el del orden establecido de Teseo, y el poético, subversivo, vanguardista del Minotauro. Las coincidencias son notables.

Las líneas finales de *El inmortal* sintetizan con exactitud nuestra hipótesis sobre la desarticulación del lenguaje y el diálogo intertextual:

“Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, *palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros*, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos” (21) (bastardilla mía).

NOTAS

- (1) BORGES, Jorge Luis, “Los Borges”, en *El Hacedor*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 208
- (2) RODRIGUEZ MONEGAL, Emir, *Borges. Una Biografía literaria*, FCE, México, 1987, p.159
- (3) “...advertir que mi ciudad natal había crecido y que era una ciudad muy grande, extendida, casi interminable, con edificios bajos de techos lisos, que se estiraba hacia el oeste” (Rodríguez Monegal, Emir, *Borges. Una biografía literaria*, o.c., pp.151-152)
- (4) BORGES, Jorge Luis, “El inmortal”, en *El Aleph*, en *Obras Completas*, vol. II, o.c., p.515
- (5) Ibídem, p.517

Cabe insertar, con relación a este párrafo, un comentario digno de destacarse. Con posterioridad a la redacción de este artículo conocí el libro de Cristina Grau, *Borges y la arquitectura*, Ediciones Cátedra, Madrid, 3^a ed., 1997. En el mismo, la autora sostiene la acertada interpretación de que, por los detalles de su arquitectura y los seres ilustres que allí descansan, la Ciudad de los Inmortales está inspirada en el cementerio de Recoleta. El lugar ofrece al visitante la visión de una geometría confusa, abandonada a un crecimiento sin trazo previsor que condice a la perfección, sin duda, con lo descripto en el cuento. De todos modos, esta identificación que comparto, lejos de ser excluyente, creo que se complementa con la del presente análisis puesto que sería empobrecedor establecer un parentesco puntual. En efecto, considero que más importante que detenernos en indicar con exactitud si la ciudad de ficción responde a la totalidad de Buenos Aires o a la parcialidad característica de Recoleta es destacar la génesis y el proceso creativo que produce la traslación metafórica de la ciudad de los poemarios -incluyendo Recoleta-, la Buenos Aires de la revista mural, a matriz combinatoria del lenguaje y la literatura, a ciudad de palabras, según veremos. Dicha transposición poética tiene lugar gracias a las imágenes cubistas y oníricas donde imperan caos y simultaneidad y creo que la mediación del lenguaje como sistema semiótico es fundamental en esta transformación -más allá de las resonancias de una experiencia personal en el cementerio.

- (6) RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Borges. Una biografía literaria*, o.c., p.159
- (7) "desde el fondo desierto del espacio como desde el fondo del tiempo" (BORGES, Jorge Luis, "Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922", en *Fervor de Buenos Aires*, en *Obras Completas*, vol. I, o.c., p.52)
- (8) FUENTES, Carlos, "La cronotopía de Borges", en *Valiente Mundo Nuevo*, México, FCE, 1992.
- (9) ECO, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Editorial Lumen, 1994.
- (10) BORGES, Jorge Luis, "El inmortal", en *El Aleph*, en *Obras Completas*, vol. II, o.c., p.516
- (11) BORGES, Jorge Luis, "El inmortal", en *El Aleph*, en *Obras Completas*, vol. II, o.c., p.518
- (12) "...la extraña escritura del troglodita que parece estar intentando un alfabeto de infinitos símbolos, uno para cada objeto del orbe" (Barrenechea, A.M., *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, México, Ed. El Colegio, 1967, p. 111).
- (13) BORGES, Jorge Luis, *El informe de Brodie*, en *Obras Completas*, o.c., pp.454-456
- (14) MASIELLO, Francine, *Lenguaje e Ideología*, Bs. As., Hachette, 1986, p.151.

-
- (15) GOLOBOFF, G.M., *Leer Borges*, Bs. As., Huemul, 1978, pp.195-196.
 - (16) Ibídem, pp.15-16
 - (17) BORGES, Jorge Luis, "El inmortal", en *El Aleph*, en *Obras Completas*, vol. II, o.c., p.519
 - (18) CORTAZAR, Julio, *Los Reyes*, Bs. As., Ed. Sudamericana, 1970, p.73
 - (19) GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R., *Los Reyes: Mitología de la obra literaria de Cortázar*. En: Alazraki J., Ivask I. y Marco J.(edit.), *Julio Cortázar: La Isla Final*, Mallorca, Ultramar, 1989, p. 210
 - (20) Ibídem, p.219
 - (21) BORGES, Jorge Luis, *El inmortal*, en *El Aleph*, en *Obras Completas*, o.c., p. 523.