

Cervantes y la narrativa moderna



László Scholz

Borges y el incipit del *Quijote*

La presencia de Cervantes puede detectarse con indudable continuidad en la obra borgesiana desde los primeros escritos hasta los últimos. En el registro de Daniel Balderston¹ figuran más de ochenta menciones explícitas del *Quijote*, número no muy alto en sí, pero muy significativo si lo comparamos con las novelas y, sobre todo, con las españolas. Más allá de estas referencias tenemos luego textos íntegros que Borges le dedica a Cervantes tanto en volúmenes poéticos („Parábola de Cervantes y de Quijote”), de ficciones („Pierre Menard, autor del Quijote”) y de ensayos („La conducta novelística de Cervantes”²), para citar sólo algunos. Y aun a nivel vivencial se siente atraído Borges de manera particular al *Quijote*: lo leyó de niño en inglés por lo cual, de modo muy derridiano, el original en español le parecería para siempre una mala traducción.

Esta influencia enfática y duradera de la obra cervantina sin embargo no constituye una intertextualidad homogénea ni inequívoca sino, al contrario, revela ambigüedades y contradicciones, y también, como veremos, lagunas de mayor relevancia. Concentrémonos en esta oportunidad sólo en una sola frase, la primera del *Quijote* y sus avatares borgesianos.

Encontramos que las numerosas citas de „En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...” las usa Borges principalmente para ilustrar algunas de sus tesis estéticas. Entre éstas, la primera es que hay textos clásicos que se leen como tales por tradición, por un acuerdo social como si „todo en sus páginas fuera deliberado” e inalterable. Como lo muestra en „Las versiones homéricas”, ensayo de 1932 y lo detalla una década más tarde en „Sobre los clásicos”,³ no hay primera lectura, siempre los leemos con „previo fervor” ya „sabiéndolos”. Modificarlos es imposible y sacrílego a tal punto que por mucho que nos parezca imperfecta una obra clásica, no podremos cambiarla.

El incipit del *Quijote*, a la vez, le sirve a Borges para ilustrar la multiplicidad y la eventualidad de las posibles lecturas de un texto, clásico o no. En una conferencia muy tardía sobre el cuento policial (1979⁴) declara que los géneros literarios dependen menos de los textos que del modo en que son leídos, y el

¹ *The Literary Universe of Jorge Luis Borges*, New York, Greenwood Pr., 1986.

² En: *Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1996, I-IV. Ver I, 444-450, II, 177 y *El idioma de los argentinos*, Barcelona, Seix Barral, 1994, 117-122, respectivamente.

³ Ver en *Obras completas*, II, 150-151

⁴ Ver "El cuento policial" en *Borges oral*, *Obras Completas*, IV, 189-197.

ejemplo que escoge es otra vez la primera frase del *Quijote*. Su lector hipotético de ficciones policiales tendrá esta lectura de ella: „... si lee: *En un lugar de la Mancha...*, desde luego supone que aquello no sucedió en la Mancha. Luego:... *de cuyo nombre no quiero acordarme...*, ¿por qué no quiso acordarse Cervantes? Porque sin duda Cervantes era el asesino, el culpable. Luego:...*no hace mucho tiempo...* posiblemente lo que suceda no será tan aterrador como el futuro.”⁵

Una tercera tesis se formula en relación con el lenguaje usado por Cervantes: Borges declara que el autor del *Quijote* „no era un estilista”,⁶ cita a Gracián, Quevedo y sobre todo a Lugones para vilipendiar el nivel lingüístico de la obra, y afirma, con la ironía de siempre, que Cervantes „tal vez no hubiera identificado”⁷ el párrafo que nos parece sacrosanto. Y lo que más, independientemente de los pocos méritos que tenga el texto, sus valores no son obra del autor, sino de los *Idola Fori*, embustes de la plaza que son las palabras. Esta imagen de Bacon, tan querida a Borges, viene formulada ya en su ensayo de „Ejercicio de análisis”, de 1925, donde analizando dos versos también del *Quijote* llega a esta conclusión: „La sola virtud que hay en ellos está en el mentiroso prestigio de las palabritas que incluyen.”⁸

La cuarta tesis, la más importante, la encontramos formulada en *El idioma de los argentinos*, volumen publicado en 1928 y nunca incluidos en las *Obras completas*. En „Indagación de la palabra”⁹ Borges desarrolla un análisis de la primera frase cervantina para aclarar la relación entre representación y lengua. Comienza con un meticuloso análisis gramatical¹⁰ para refutar acto seguido la opinión más divulgada de las gramáticas que afirman que cada palabra es una idea autónoma: „Imposible creer que el solo concepto *En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme*, esté organizado por doce ideas. Tarea de ángeles y no de hombres sería conversar, si esto fuera así. No lo es y la prueba es que igual concepto cabe en mayor o menor número de palabras. *En un pueblo manchego cuyo nombre no quiero recordar*, es equivalente y son nueve signos en

⁵ Ibid.

⁶ Cf. en "La supersticiosa ética del lector" dice, entre otras cosas, que Gracián "no se resuelve a acordarse de Don Quijote", que Quevedo "versifica en broma su muerte", que Lugones no vacila en usar frases como "pobreza de color", "falta de proporción", "párrafos jadeantes" para rematarlas diciendo que "...con esto no me refiero única ni principalmente a las impropiedades verbales, a las intolerables repeticiones o retruécanos ni a los retazos de pesada grandilocuencia que nos abruma, sino a la contextura generalmente desmayada de esa prosa de sobremesa." *Discusión*, I, 203.

⁷ Ibid. I, 240.

⁸ *El tamaño de mi esperanza*, Barcelona, Seix Barral, 1994, 104.

⁹ Barcelona, Seix Barral, 1994, 11-25.

¹⁰ Borges evidentemente ignora o renuncia al uso de una terminología lingüística más especializada y produce una descripción vivísima: la preposición *en* "no es entera palabra, es promesa de otras; un es "anuncio de una existencia real"; *la* es una "casi palabra", etc.

vez de doce." Luego pasa a revisar la solución crociana según la cual la oración es indivisible, las categorías gramaticales son sólo abstracciones añadidas a la realidad; la refutación - basada en Schopenhauer, Poe y Milton - otra vez llega a un hiperbolismo, arguyendo que si la oración se percibe en un solo acto cognitivo, lo mismo será válido también para cada capítulo y aun para toda la obra. En la tentativa siguiente Borges se basa en Spiller y establece ciertas unidades de representación, como por ejemplo: *En un lugar - de la mancha - de cuyo nombre - no quiero acordarme* I, y otra: *En un lugar de / la Mancha / de (cuyo nombre) no quiero acordarme*. Su respuesta, esta vez, no es categórica, más bien dubitativa, pero no vacila en formular la idea de la imposibilidad de crear un inventario y una clasificación de dichas unidades de representación. La conclusión que saca de este análisis del *incipit* apunta a una antinomia decisiva de su estética: si bien la representación carece de sintaxis, ésta tiene un poderío ineludible sobre el discurso. Cita a Spinoza y a Lullius para mostrar que ni la metafísica geometrizada, ni el alfabeto traducible les permitió eludir el lenguaje, y se resigna al destino de todos: „hacernos a la sintaxis, a su concatenación traicionera, a la imprecisión, a los talveces, a los demasiados énfasis, a los peros, al hemisferio de mentira y de sombra en nuestro decir".¹¹

Los cuatro casos citados donde la primera frase del *Quijote* le sirve a Borges para desarrollar o a ilustrar una actitud estética, son fácilmente aceptables por la crítica posterior si bien la terminología ya sigue otros rumbos como los del canon literario, la hora del lector, la estética de la recepción o los términos de la semántica moderna. Sus tesis no aparecen solamente en los textos indicados, así como las referencias cervantinas tampoco se limitan a la temática indicada. Baste con referirnos a la matización del término de „clásico" que en el ensayo de „La postulación de la realidad"¹² se contrapone a lo „romántico", e ilustrado con nombres como Voltaire, Swift y Cervantes, se ramifica en la descripción de tres modos de representar lo real; o en „Magias parciales del *Quijote*"¹³ no sólo se aclara más la antinomia de lo poético y de lo real en Cervantes sino que se detallan las formas que confunden lo objetivo y lo subjetivo, personaje y autor, protagonista y lector, original y traducción; en la citada „Parábola de Cervantes y de Quijote" se completa la tesis que considera el *Quijote* obra del lenguaje con la famosa conclusión de que „en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin"; en el texto de „La conducta novelística de Cervantes"¹⁴ se echa más luz sobre la técnica sutil de convertir a don Quijote en una figura admirada „a fuerza de sumarias relaciones de su virtud y de encarnizadas malandanzas, calumnias,

¹¹ Ibid., 24.

¹² Ver en *Discusión*, I, 214-221.

¹³ Cf. *Otras inquisiciones*, II, 45-47.

¹⁴ Ver *El idioma de los argentinos*, 117-122.

al la oración es añadidas a la vez llega a un to cognitivo, lo la obra. En la s unidades de cuyo nombre - yo nombre) no bien dubitativa, inventario y una ue saca de este ica: si bien la bre el discurso. netrizada, ni el stino de todos: recisión, a los mentira y de

ote le sirve a ente aceptables s como los del términos de la indicados, así ndicada. Baste ensayo de „La ilustrado con rripción de tres ”¹³ no sólo se que se detallan or, protagonista de Quijote” se con la famosa asimismo en el a más luz sobre a „a fuerza de as, calumnias,

omisiones, postergaciones, incapacidades, soledades y cobardías”.

Estos hilos teóricos, como hemos visto, van tejiéndose y destejiéndose en la vasta obra borgesiana; mas esta vez no conviene que los sigamos, sino más bien examinemos el *incipit* del *Quijote* desde un criterio narratológico que Borges no menciona en ninguno de los textos citados, pero lo acepta y usa en muchas de sus ficciones. Analicemos la construcción de la primera frase y del comienzo del *Quijote* según dos de los factores fundamentales de toda narrativa: según la distribución de la información y según el establecimiento de la causalidad primaria.

Lo que encontramos en el primer caso puede resumirse con la frase „vaguedad máxima”. El espacio que indica, según lo comenta el mismo Borges en el citado ensayo de „Indagación de la palabra”, no es ni quiere ser preciso, los lectores no precisaban visualizarlo para entenderlo, ya que era una realidad „de provincianería chata, irreparable, insalvable”¹⁵ cuyo nombre no merece ser recordado. El tiempo indicado resulta igualmente vago, sobre todo si lo comparamos con otros *incipits* narrativos, y sobre todo con la segunda parte de la frase y el párrafo siguiente que describe las comidas y la vestimenta del hidalgo. Éste, cuando aparece, no tiene nombre, sólo un estatus social indicado con „de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor”; un poco más adelante, como veremos, si bien se le asigna un nombre, más exactamente nombres (Quijada, Quesada, Quejana), su individualización queda en un nivel hipotético; la edad del protagonista queda también oscura: „Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años”, dato que sin duda merecería alguna justificación ya que su connotación implicaba en aquella época „vejez” y, como tal, con la laguna creada envolvía la vida previa del protagonista en una neblina.¹⁶ Los detalles que se especifican en el *incipit*, son, al mismo tiempo, pormenores sin importancia mayor y repetitivos: los objetos de carácter atributivo, por ejemplo, que caracterizan al hidalgo, así como la lista de vestidos, más adelante, pueden cambiarse o podarse sin afectar, en este nivel, su función. Se trata, desde este criterio, de una especie de contrapunteo a la vaguedad dominante, pero por su insignificancia y redundancia, no bastan los detalles concretos para contrarrestar la imprecisión.

La vaguedad informativa que crea Cervantes en el *incipit* revela indudablemente incertidumbre intencionada. Lo prueba el tono de las seis primeras palabras que son de estirpe popular, coinciden con el primer verso de un romance y

¹⁵ Op. cit., 14.

¹⁶ A Unamuno no le parece inquietar esta laguna, arguyendo que - en concordancia con su concepto del individuo como tal - ésta "no nos ha de sorprender, pues al fin [Cervante] creía que es cada cual hijo de sus obras y que se va haciendo según vive y obra". Argumento curioso si lo vemos bajo la luz de la continuación de su análisis del primer capítulo del *Quijote*, donde llega a declarar que "es natural que Loyola fuese del mismo temperamento que Don Quijote." Cf. *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Renacimiento, 1914, 32-34.

sirven justamente para indicar una situación brumosa. Luego, tal comienzo, según Francisco Rico lo explica, va contraria al prolijo detallismo de muchas novelas de caballerías y, añadimos nosotros, también contra las narraciones „verídicas” de la época: „Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca.” - versa la primera frase del *Lazarillo*, para citar un solo ejemplo, en la cual el autor nombra inequívocamente al protagonista y a sus padres, así como también especifica claramente el espacio. Encontraremos el mismo contraste comparando el *incipit* del *Quijote* aun con sus *Novelas ejemplares*: en *La ilustre fregona*, por ejemplo, Cervantes sí que recuerda los nombres: „En Burgos, ciudad ilustre y famosa, no ha muchos años que en ella vivían dos caballeros principales y ricos: el uno se llamaba don Diego de Carriazo, el otro, don Juan de Avendaño.”; como en *Rinconete y Cortadillo* se acuerda de la ubicación exacta de la venta: „En la venta del Molinillo, que está puesta en los fines de los famosos campos de Alcudia, como vamos de Castilla a la Andalucía...”¹⁷

Mas, fuera de estas señales exteriores, encontramos tres instancias que indican lo mismo en el discurso narrativo del *incipit*: La primera: „de cuyo nombre no quiero acordarme” normalmente se explica a nivel sintáctico como una perífrasis verbal con el sentido de „no voy” o „no llego” a recordar,¹⁸ creo que „querer” en este caso no ha de entenderse en su valor auxiliar, sino en pleno sentido que se usa con igual frecuencia en el mismo *Quijote*,¹⁹ y aquí constituye el motivo del olvido, divulgado recurso estilístico. Esta laguna informativa, a la vez, se contrasta con situaciones donde sí que se acuerda el narrador o alguno de sus personajes; por ejemplo, en la primera parte leemos „ahora me acuerdo haber oído decir muchas veces”, „Yo me acuerdo haber leído...”²⁰ y también con otros casos ya más ambiguos: „si mal no me acuerdo”, o „cuyos rostros conozco y veo, aunque de los nombres no me acuerdo”.²¹ Hacer memoria es siempre decisivo para la narrativa: es en realidad uno de los recursos más tradicionales para crearla, y su falta o su estatus ambiguo tiende a afectar profundamente la verosimilitud de la obra. Además, en esta primera intercalación aparentemente inocente, se trata de un nombre, la importancia de lo cual salta a la vista si lo contrastamos con situaciones análogas: en el mismo primer capítulo don Quijote pasa cuatro días imaginando qué nombre darle a su caballo y „después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino

¹⁷ Cf. *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1965, 834 y 921.

¹⁸ Ver la nota 3 en pág. 35 del primer volumen de la edición de Francisco Rico (Barcelona, Instituto Cervantes, 1998)

¹⁹ Rico cita el propio desenlace a modo de ejemplo. *Ibid.*

²⁰ Ver el cap. XXVI, 296 y el cap. XVIII, 192.

²¹ Ver el cap. V, 81 y el cap. VIII, 97.

comienzo, según muchas novelas de „verídicas” de la llaman Lázaro de Tejares, aldea de solo ejemplo, en la padres, así como mismo contraste res: en *La ilustre* En Burgos, ciudad leros principales y n de Avendaño.”; a de la venta: „En mosos campos de

es instancias que „de cuyo nombre áctico como una cordar,¹⁸ creo que ar, sino en pleno aquí constituye el ormativa, a la vez, or o alguno de sus acuerdo haber oído én con otros casos ozo y veo, aunque e decisivo para la para crearla, y su verosimilitud de la ente, se trata de un os con situaciones o días imaginando que formó, borró y ión, al fino le vino

a llamar 'Rocinante'” un poco más adelante pasa ocho días buscando el nombre más apropiado para él mismo, como luego también le busca nombre a Aldonza Lorenzo, „nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora” y da, como sabemos, con Dulcinea del Toboso. El ejemplo más convincente lo encontramos en el capítulo XLVII donde se conectan los dos elementos, el acordarse y el nombre, de esta manera explícita: „Caballero andante soy, y no de aquellos de cuyos nombres jamás la fama se acordó para eternizarlos en su memoria, sino de aquellos que, a despecho y pesar de la misma envidia, y de cuantos magos crió Persia, bracamanes la India, ginosofistas la Etiopía, ha de poner su nombre en el templo de la inmortalidad...”²²

La segunda instancia repite el mismo procedimiento con una variante: en lugar de no nombrar algo, nos facilita tres posibles nombres del hidalgo. Esta solución crea, a nivel informativo, menos incertidumbre que la anterior, mas se acompaña con un comentario que, al nivel del discurso narrativo, pone en tela de juicio el mismo proceso de la verosimilitud del narrar cuando dice que „aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana”. (La frase de „conjeturas verosímiles” y el uso de la forma impersonal del predicado suenan casi borgesianos.) Fenómeno, que se repite enfáticamente en la tercera instancia, en la frase siguiente que es una especie de coda, coda irónica, autorreflexiva, sobre la importancia de los nombres y del narrar verdadero: „Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad.”

Éste es, por consiguiente, el punto de partida, caracterizado por un ambiente de incertidumbre y gobernado por un discurso narrativo ambiguo, sobre lo cual se construyen las relaciones causales primarias. El efecto primero de que nos enteramos es la afición del protagonista a la lectura. El camino que recorre don Quijote del ocio a la lectura queda en lo oscuro, por lo tanto se puede justificar de muchas maneras: puede tomarse como una inversión (mundo real estéril vs. mundo novelesco enriquecido), como una búsqueda de ideales (lo material vs. los ensueños²³), como proceso vital (juventud sin lecturas vs. vejez con más lecturas), para nombrar algunas de las posibilidades. Sea como sea, el proceso se describe llamativamente con el verbo 'olvidar', sinónimo de „no acordarse”, estableciendo un enlace con la primera oración y situación. Esta incertidumbre de la primera relación causal refuerza funcionalmente la imprecisión del punto de partida, indicándonos que no es ésta la causalidad decisiva. De hecho, es la segunda: el motivo de la lectura, ya como causa, nos conduce a otro efecto, al de la locura, y ésta, a su vez, a la subsiguiente búsqueda de aventuras. La justificación otra vez queda en el aire y se matiza con mucha ironía en más de un nivel: cuando llegamos

²² Cf. pág. 544.

²³ Cf. la argumentación de Unamuno sobre este aspecto, en op.cit., 35-39.

a la frase de „Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio”, el significado de la palabra „razón” ya ha sido totalmente tergiversado;²⁴ la referencia burlona a Aristóteles también recalca el no entender los motivos del fenómeno; la locura, además, como causa puede crear por su misma esencia efectos ilógicos. El efecto de la lectura-locura sin embargo es más que evidente: toda la máquina de las soñadas invenciones le parece verdad a don Quijote quien se hace caballero andante y se va por el mundo.

Esta serie de causas y efectos se matiza con unos hilos secundarios que ahondan y modifican el esquema principal. Si la primera frase coincide - por azar, dice Rico²⁵ - con el verso de un romance, el punto de partida no sólo puede definirse como situación imprecisa sino también literarizada o ficcionalizada, y el camino que recorremos en el *incipit* es intertextual ya que parte de la literatura y a ella misma llega. De hecho, hay otros indicios de este nivel de la literarización del texto: la frase que se cita de Silva, no es literal sino viene retocada, pero la reescritura es tan representativa, según dice Rico, que „coincide incluso con una parodia que se les había dedicado ya en el siglo XVI”,²⁶ o sea, las lecturas que producen la locura de don Quijote quedan doblemente ficcionalizadas. Y también surge el motivo arquetípico de hacer literatura como reacción ante las lecturas: „muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaban”. Las opciones con esto se reduplican: el protagonista de Cervantes puede imitar a los personajes conocidos en sus lecturas y ser personaje „real”, o puede imitar a su creador y ser autor.

El *incipit* del *Quijote* se basa, por consiguiente, en un esquema que contiene cuatro elementos: „incertidumbre-lecturas-locura-aventuras” con una variante de „cita literaria-lecturas-locura-escritura”. Los dos se distinguen principalmente en el grado de la ficcionalización inicial: el primero ha de cubrir más pasos que el segundo para fundir la realidad con la ficción; el segundo, más virtual que real, parte de y llega a un nivel más ficcionalizado que el primero. Los medios que los hacen funcionar, sin embargo, son comunes y forman un mecanismo que produce un movimiento alternante entre recordar y olvidar, leer y actuar, saber e ignorar, original y copia, escritor y personaje.

Con esto ya hemos vuelto a Borges: el autor argentino, como hemos visto, desarrolla numerosas argumentaciones sobre la primera frase cervantina pero no quiere acordarse de que el *incipit* del *Quijote* coincide con el punto de partida de un gran número de sus textos y que los mecanismos de la vacilación constituyen una

²⁴ Ver la "cita" en el párrafo anterior: "La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura."

²⁵ Cf. nota 2 en p. 35 y su comentario en el segundo volumen.

²⁶ Ver nota 21, p. 38.

io", el significado
ferencia burlona a
ómeno; la locura,
lógicos. El efecto
a máquina de las
e hace caballero

s secundarios que
ocurre - por azar,
da no sólo puede
ccionalizada, y el
de la literatura y a
literarización del
retocada, pero la
e incluso con una
, las lecturas que
izadas. Y también
ante las lecturas:
e de la letra como
, si otros mayores
nes con esto se
ajes conocidos en
er autor.

un esquema que
nturas" con una
s se distinguen
nero ha de cubrir
; el segundo, más
e el primero. Los
es y forman un
r y olvidar, leer y

omo hemos visto,
ervantina pero no
o de partida de un
n constituyen una

e hace, de tal manera

de las fuerzas motrices más usadas por él.²⁷ Los ejemplos sobran: recordemos brevemente las primeras frases de „Las ruinas circulares” que nos presentan una incertidumbre ejemplar: „Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra.” O pensemos en „El jardín de senderos que se bifurcan” que despunta con esta referencia textual: „En la página 242 de la Historia de la Guerra Europea de Liddell Hart, se lee que una ofensiva...”²⁸ Para el protagonista y el lector de „Tres versiones de Judas” el punto de partida se organiza alrededor de textos filosóficos y teológicos, como en „Los teólogos” donde toda la trama gira alrededor de códices, palimpsestos, versiones, traducciones, falsificaciones. El avatar más moderno y cotidiano lo tenemos en „Emma Zunz” donde la secuencia narrativa incluye una carta que primero engaña, más tarde inquieta a la protagonista; la lectura de la carta luego produce un estado „de malestar en el vientre y en las rodillas; luego de ciega culpa, de irrealidad, de frío, de temor.” Después Emma se retira a su cuarto, guarda la carta en el cajón „como si de algún modo ya conociera los hechos ulteriores”. Y la frase más quijotesca: „Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez; ya era la que sería.”²⁹

Sin seguir citando más ejemplos, afirmemos lo evidente: Borges conoce el nombre de Cervantes si bien no siempre se acuerda de su nombre.

²⁷ Cf. los comentarios sobre el no recordar de Ana María Barrenechea en su *La expresión de la irrealidad de la obra de Jorge Luis Borges*. México, El Colegio de México, 1957, 134-136.

²⁸ Cf. *Obras completas*, I, 451-455, 472-480, 514-517, 550-556, 564-568.

²⁹ *Ibid.*