

y argumentación, los principios doctrinales del Naturalismo, eso sólo no sería suficiente para refrenar un principio de escepticismo en relación a los excesos que había cometido en la segunda versión de la novela y que en la tercera trataba de suavizar. Que es lo mismo que decir: este texto, como texto polémico, y sobre todo como proyecto de prólogo (que después no llegó a serlo) no le convenía ya a la novela a la que debería acompañar; al suprimir el prólogo, y por el hecho de omitirlo, Eça reafirmaba la prioridad estética del nuevo estado de la novela que era la tercera versión de *O Crime do Padre Amaro*. En otros términos (y ya concluyo): al silenciar ese texto innegablemente afirmativo y aparentemente convicto que es el «Idealismo e Realismo», Eça enuncia, sin expresarlo, el melancólico mensaje de acallar y dejar en suspenso un método y un proyecto que le parecerían ideológicamente consistentes, pero cada vez menos atractivos desde un plano estético. Y entre la llamada de la ideología y la de la estética, un gran escritor siempre optaría por el sentido y por la exigencia del arte.

Sin fronteras. Ensayos de
literatura comparada en
homenaje a Claudio Guillén.
Eds. Darío Villanueva,
Antonio Novregal, Eric Bou.
Madrid: Castalia, 1999.

Horacio y la memoria de Borges

VERÓNICA CORTÍNEZ

University of California, Los Angeles

«Exegi monumentum aere perennius» (Hor. C. 3.30) es sin duda uno de los versos más duraderos de la poesía latina. La fama de la Oda XXX, perenne más que el bronce en la memoria del lector occidental, cumple fielmente con la declaración de Horacio: el arte de las palabras asegura la inmortalidad de quien escribe. El monumento verbal, frase de Michael Riffaterre, se distingue de lo que podríamos llamar el documento, es decir, un texto cuyo objetivo principal parecería ser sólo la representación fidedigna de la realidad. Pero aun la literatura de hondo carácter referencial, como la del realismo, es también algo más que un mero espejo del mundo; incluso cuando parece describir una realidad histórica concreta, el texto es un conjunto de signos cuyo funcionamiento demuestra que la literatura es un sistema. Riffaterre reescribe un pasaje de Zola remplazando detalles históricos con elementos ficticios sin transformar de modo esencial el código realista del texto: lo documental, entonces, es también un monumento.¹

En la literatura hispanoamericana, el afán de representar la realidad geográfica y social del continente caracteriza la novela regional, textos de ficción que en su

¹ En *La Production du texte*, donde define el texto literario como monumento verbal, Riffaterre advierte: «Même lorsque le texte, non seulement a l'air de ressembler au réel, mais encore est d'une exactitude vérifiable, le rôle que jouerait éventuellement la perception de cette exactitude ne peut guère être qu'une coïncidence» (25). Francisco Aguilera Gajardo señala: «Es interesante destacar que el significado de la palabra *monumento* comprende elementos relacionados en torno al núcleo "memoria", recuerdo, (indoeuropeo "men"); en latín el verbo *monere*, que comprende dicho núcleo, significa "traer, llevar, recordar o hacer presente"» (13-14).

momento se valorizaron por su fiel apego al espacio y al tiempo circundantes.² Varios años después, lamentando ese legado, José Donoso describe el espíritu documental de los novelistas de esa generación anterior a la del *boom*: «Ellos, con sus lupas de entomólogos, fueron catalogando la flora y la fauna, las razas y los dichos inconfundiblemente nuestros, y una novela era considerada buena si reproducía con fidelidad esos mundos autóctonos» (21; subrayado suyo). Casi contemporáneo de la tríada ejemplar de Rómulo Gallegos, Ricardo Güiraldes y José Eustasio Rivera, los grandes maestros del regionalismo, Jorge Luis Borges erige una escritura distinta, un monumento cuya piedra angular no descansa siempre en la verificable tierra local. Ya en 1930, en el prólogo de *Evaristo Carriego*, Borges sugiere que el valor de la literatura, incluso aquella de ambientación criolla, no radica en la prolija exactitud referencial, sino en la subjetividad de la creación:

¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo, o cómo hubiera sido hermoso que fuera?

A esas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo. (101)

A pesar de la mordacidad con la que describe Donoso la «verosimilitud probable» (21) de las «hormigas regionalistas» (23), lo cierto es que todavía hoy se justifica, por razones estéticas y no documentales, mantener *Doña Bárbara* y otras de las llamadas novelas de la tierra dentro del canon de la literatura hispanoamericana.³ Pero es preciso recordar también que Borges mismo ha sido blanco de críticas acérrimas por su aparente despego de la realidad del continente.⁴ A parte del hecho de que su obra, desde *Fervor de Buenos Aires* hasta las milongas de *Los conjurados*, se instala con frecuencia dentro de una temática local, Borges responde abiertamente en prólogos y ensayos a quienes pretenden controlar las opciones del escritor. En *El informe de Brodie*, una de sus últimas colecciones de cuentos, su postura es explícita: «Sólo quiero aclarar que no soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido» (1021). La alusión al compromiso social es clave, pues, en el contexto del regionalismo, la representación de América constituye no sólo un catálogo minucioso, sino un recuento de los problemas que aquejan a la nación: el escritor «representa» su entorno tanto en el sentido literario como en el político.⁵

² Ver Carlos Alonso, *The Spanish American Regional Novel*.

³ En su artículo «Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La tordina*», Sylvia Molloy realiza una lectura de la novela de Rivera en la que demuestra la complejidad del texto, más allá de los esquemas tradicionales dentro de los cuales se ha estudiado la novela regional.

⁴ Ver Rodolfo A. Borello, «¿Es Borges un escritor hispanoamericano?»

⁵ José Miguel Oviedo se refiere al concepto de escritor representativo en «La excepción y la regla en la literatura de América Latina».

Borges, en efecto, no representa a América de modo directo como lo hace Pablo Neruda en *Canto general*, ese complejo inventario de la geografía y la historia del continente, o bien Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*, donde Macondo se inventa como pueblo arquetípico de Hispanoamérica. En ese sentido, Borges, de quien Emir Rodríguez Monegal se enorgullece al comprobar que Michel Foucault lo llama «Borges» y no «Borges, l'écrivain argentin» (193), no es un escritor «representativo», como lo hubieran querido ciertos miembros de la Academia Sueca. (Más interesante es la emotiva lógica de los lectores de *La Stampa*, quienes en una lista de los siete personajes de este siglo merecedores de la inmortalidad nombran, más allá de los azares de la política, a dos argentinos bien distintos: Borges y el Che Guevara.) Pero quién, en el vasto panorama de las letras hispanoamericanas, logra alzar un monumento tan perdurable como la oda de Horacio? Los tiempos, conforme cambien los gustos literarios, ofrecerán diversos veredictos, pero en «Funes el memorioso», un cuento sobre la memoria y los límites de la representación, Borges ejecuta una sutil defensa de su propia escritura.⁶

No sería exagerado afirmar que la obra completa de Borges (consciente de las magias parciales del *Quijote*) está marcada por una inquietante lucidez ante la representación y sus enigmas. Un caso ejemplar es «El Aleph», la historia de un mal poeta cuyo proyecto literario es «versificar toda la redondez del planeta» (620), deteniéndose largamente en unas hectáreas australianas y en un gasómetro mexicano. Pero si al poeta de «El Aleph» le interesa de modo más obvio la descripción del espacio, a Ireneo Funes, el memorioso, le concierne la exacta representación mental del tiempo: «Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero» (488). Ya poseedor de una memoria privilegiada cuando conoce al narrador, Funes sufre un accidente cuyo resultado es la adquisición de una memoria infalible: «Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho» (488). Esta especificidad toponímica y cronológica remite a las prácticas del regionalismo, pero la verosimilitud cede ante la increíble e inhumana memoria de Funes, señal de que la escritura borgeana se ancla en orillas distintas.⁷

Al igual que otras tendencias literarias que se acogen a los presupuestos del realismo, la ficción regionalista tiene como rasgo sobresaliente la confianza plena

⁶ Roberto Ignacio Díaz estudia en otro cuento cómo Borges defiende su literatura en contra del discurso de la historia.

⁷ Para Ilán Stavans, «la descripción de la enfermedad de Ireneo Funes que hace Borges, es, en esencia, correcta en su base y asimismo en sus síntomas. Tiene sus excesos, sí, que a simple vista parecen fantásticos; pero vistos desde la perspectiva de los estudios neurológicos de A.R. Luria, no son más que avatares de una memoria maravillosa» (106). El impulso realista de esta lectura, sin embargo, niega el diseño hiperbólico de los «excesos» de Borges.

en la posibilidad de la representación. «Funes el memorioso», por el contrario, problematiza incluso el recuerdo que se da por sentado en el acto de narrar. Funes lo recuerda todo, mientras que el narrador de su historia es un común mortal; la primera línea del relato ya contrapone la memoria infinita de Funes con los límites del narrador: «Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto)» (485). Si el difunto Funes ya no puede contar su propia historia, en vida la escritura le fue innecesaria porque su memoria actuaba como un fiel documento: «No lo había escrito, porque lo pensado una sola vez ya no podía borrarse» (489). Con la muerte, sin embargo, los recuerdos —y el recuerdo— de Funes están condenados al olvido, a menos que la memoria y el testimonio del narrador logren salvarlos, acaso inmortalizarlos. Se proyecta un volumen colectivo que mantenga viva la extraña imagen de Funes, pero el narrador no se muestra optimista ante su propia colaboración: «mi testimonio será acaso el más breve y sin duda el más pobre» (485). Pero si «Funes el memorioso» no recupera y por tanto no registra los infinitos detalles que pueblan la mente de Funes, ¿qué esperanza tiene ese escrito breve y pobre de soñar con la inmortalidad?

El cuento de Borges se ubica en una atmósfera cuyos elementos aluden sutilmente a los códigos del regionalismo.⁸ El escenario es un Fray Bentos rural, «rancho de las orillas» (486) donde subsiste un mundo de compadritos, caballos, bombachas. Funes, de rostro aindiado y manos de trenzador, toma mate y habla con «la voz pausada, resentida y nasal del orillero antiguo, sin los silbidos italianos de ahora» (485). Al igual que Santos Luzardo y Arturo Cova, narradores de *Doña Bárbara* y *La vorágine*, el narrador de «Funes el memorioso» es un forastero que proviene de la ciudad; él sabe que los habitantes del pueblo lo ven como «literato, cajetilla, porteño» (485). Y al igual que Fabio Cáceres en *Don Segundo Sombra*, el narrador es testigo de las hazañas de un héroe de la región. Pero si estos narradores se involucran de modo físico con el llano, la selva o la pampa, el narrador borgeano se adentra en un territorio igualmente sobrecogedor: no una naturaleza amigable, sino una geografía mental abrumadora y vertiginosa. El narrador llega de veraneo a Fray Bentos con ciertas expectativas, por así decirlo, del género regionalista: «Después de un día bochornoso, una enorme tormenta color pizarra había escondido el cielo. La alentaba el viento del Sur, ya se enloquecían los árboles; yo tenía el temor (la esperanza) de que nos sorprendiera en un descampado el agua elemental» (485). Pero esa breve cabalgata por el mundo natural termina abruptamente al ocurrir el primer encuentro con Funes, momento en el cual comienza una aventura de otro orden.

En la novela regional, para capturar la riqueza de la realidad se recurre con frecuencia al documento detallado propio de las ciencias naturales; abundan tam-

⁸ Un revelador análisis de las conexiones entre la escritura de Borges y la narrativa regionalista aparece en Roberto González Echevarría, «The Novel as Myth and Archive: Ruins and Relics of Tlön».

bién los mapas y los glosarios de confiada inspiración mimética. Para asombro del lector que espera un documento, el narrador de «Funes el memorioso» acentúa una y otra vez la pobreza y la ineficacia de su testimonio. Aunque el narrador es testigo de lo que cuenta, lo visto y lo vivido, contrario a la tradición, no garantiza la exactitud de su crónica.⁹ En las primeras líneas del cuento, el verbo «recuerdo» se utiliza seis veces, pero debilitado por el paréntesis inicial en el que se contrasta explícitamente la memoria única de Funes y la falible del narrador, cuya autoridad disminuye aún más por el uso frecuente de frases como «creo», «me parece», «no supe».¹⁰ Incluso el primer encuentro con Funes pudo no haber sido memorable: «Yo soy tan distraído que el diálogo que acabo de referir no me hubiera llamado la atención si no lo hubiera recalcado mi primo» (486).

¿Qué valor, entonces, puede adjudicarse al texto que leemos? El más evidente, para el narrador, es la ausencia del consabido nacionalismo; por su «deplorable condición de argentino» (485), nos dice con ironía, no puede caer en el ditirambo, «género obligatorio en el Uruguay, cuando el tema es un uruguayo» (485). La hipótesis y el espíritu provinciano a través de los cuales Funes, en el relato de Pedro Leandro Ipuche, se describe como un «precursor de los superhombres, "Un Zaratrustra cimarrón y vernáculo"» (485), en efecto, no aparecen unidos en el discurso del narrador. Esa imparcialidad que él mismo resalta de modo explícito al dirigirse a «ustedes» (485), los editores del volumen colectivo, es un rasgo que distingue su escritura de la de los regionalistas, a quienes orientan la vivencia y la indagación del país natal. Significativamente, el testimonio de Ipuche sobre Funes y lo que escriben «todos aquellos que lo trataron» (485) no han sobrevivido, hasta donde sabemos. El cuento de Borges es la única versión que perdura; más aún, es el acto verbal a través del cual la historia del memorioso permanece en nuestra memoria.

Desde la Antigüedad, la escritura ha registrado fielmente su misión de documento. La primera comunicación directa de Funes al narrador es una carta en la que le pide que le preste unos libros en latín. Además del diccionario de Quicherat, que le permitirá aprender el latín, Funes recibe la *Naturalis historia* de Plinio, obra que constituye un archivo del mundo natural y que, de alguna manera, anticipa la lupa metafórica con la cual dibuja Donoso a los escritores regionalistas. Otro libro que posee el narrador durante su estadía en Fray Bentos es el *De viris illustribus* de San Jerónimo, obra en la que se recogen las biografías de los autores cristianos de mayor renombre: un documento que a la vez intenta funcionar como

⁹ El criterio de verdad de lo visto y lo vivido es, desde la historiografía griega, una de las estrategias a través de las cuales el cronista, testigo de los hechos, adquiere autoridad para narrarlos. Ver Víctor Frankl, *El «Antijovio» de Gonzalo Jiménez de Quesada y las concepciones de Realidad y Verdad en la época de la contrarreforma y el manierismo*.

¹⁰ Jaime Alazraki también advierte el uso de la anáfora «recuerdo», pero su conclusión es distinta: «los recuerdos que este primer párrafo presenta de Funes revelan una memoria, si no extraordinaria, muy por encima del término medio» (121). Un enfoque teórico de la confiabilidad del narrador en las obras de ficción aparece en Tamar Yacobi, «Fictional Reliability as a Communicative Problem».

monumento. Gracias a su talento sobrehumano, Funes es capaz de recitar de memoria, al pie de la letra, cada libro leído. Ese don, sin embargo, es un arte de poco valor, pues si el libro de Plinio, al retratar detalladamente el mundo natural, es una imitación, la memoria de Funes es entonces la imitación de una imitación, un infértil acto de mimesis que no crea nada duradero. El mismo Funes socava su fama al destacar la esterilidad de su mente: «Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras» (488).¹¹ Más aún, esa memoria total y todo lo que ella registra desaparece en el momento en el que deja de existir su abrumado poseedor: la capacidad documental no basta para vencer la muerte.

La Oda XXX de Horacio ejemplifica la fe del poeta en su escritura como medio seguro de alcanzar la inmortalidad: «Non omnis moriar». «Funes el memorioso» es un texto escrito después de la muerte del protagonista con el propósito de conmemorarlo, de que no muera del todo. Ese acto póstumo del narrador, si bien preserva el recuerdo de Funes, también demuestra que la mera capacidad mecánica de reproducir detallada e indiscriminadamente la realidad no equivale al arte poético. Si Funes hubiera escrito su propia historia, ésta habría sido ilegible: «Resolvió reducir cada una de sus jornadas pretéritas a unos setenta mil recuerdos, que definiría luego por cifras. Lo disuadieron dos consideraciones: la conciencia de que la tarea era interminable, la conciencia de que era inútil» (489). La única muestra de un escrito de Funes es la carta «florida y ceremoniosa» (486) que le envía al narrador; ese estilo, característico de la prosa hispanoamericana de cierta época (como lo es también la ortografía preconizada por Andrés Bello que emplea Funes), viola el principio estético de Horacio en el *Ars poetica*: la escritura debe evitar innecesarios vuelos. Borges también rechazó el barroquismo de sus primeras publicaciones, que volvieron a editarse sólo después de su muerte; sin ser autobiográfico, el cuento reflexiona sobre el estilo del autor.¹²

Como contrapunto a la recargada percepción de Funes, la prosa del narrador se distingue por los espacios vacíos, las formas elípticas y la cuidadosa selección de los detalles. La narración incluso se detiene para revelar el principio estético que la orienta:

Arribo, ahora, al más difícil punto de mi relato. Este (bueno es que ya lo sepa el lector) no tiene otro argumento que ese diálogo de hace ya medio siglo. No trataré de reproducir sus palabras, irre recuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo. El estilo indirecto es remoto y débil; yo sé que sacrifico la eficacia de mi relato; que mis lectores se imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche. (488)

¹¹ Tal vez algo de este «vaciadero de basuras» se puede encontrar en los poemas de Borges mismo. Así se explicaría un cierto amor que parece sentir por Funes. Pues en sus múltiples poemas-catalógicos, por ejemplo, encontramos este mismo extraño foco sobre lo particular, sobre el instante, único e irreplicable, precioso precisamente porque es efímero, trivial e incluso insignificante.

¹² Un estudio de la experiencia real del insomnio como impulso del cuento aparece en Emir Rodríguez Monegal, «The Dread Lucidity of Insomnia».

La representación exacta del diálogo deja de ser un objetivo y un criterio absolutos para dar pie a otro tipo de discurso: lo literal importa menos que lo literario. Las palabras que usa el narrador para definir su testimonio («breve», «pobre», «remoto», «débil», «indirecto») adquieren entonces un valor positivo, pues logran representar resumida y verazmente esa escena de una historia antigua.¹³ Si la «eficacia» documental del relato se sacrifica, se obtiene a cambio algo más valioso: una ficción metatextual que se libera del peso de los detalles para distraerse en el mundo de la imaginación. «No sé cuántas estrellas veía en el cielo» (489), dice el narrador tratando de capturar la numerable percepción de Funes, cuya precisión referencial destruiría el arte de ese lenguaje.

Al final del cuento, como clave de su reflexión sobre la literatura, el narrador reubica en Fray Bentos las claras imágenes de la Oda XXX de Horacio: «La recelosa claridad de la madrugada entró por el patio de tierra. Entonces vi la cara de la voz que toda la noche había hablado. Ireneo tenía diecinueve años; había nacido en 1868; me pareció monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides» (490). En la especificidad geográfica y temporal de ese «pobre arrabal sudamericano» (490), en las postrimerías del siglo XIX, se vislumbra un monumento que habla de la inmortalidad. ¿Pero la inmortalidad de quién? Abarrotado de recuerdos inútiles, Funes muere de una inevitable congestión pulmonar. El narrador, en cambio, sigue viviendo para preservar la memoria del muerto, en un texto titulado «Funes el memorioso», cuyo autor es Jorge Luis Borges. La inmortalidad de Funes no depende de su cualidad sobrehumana ni de su regionalismo representativo, sino de la mirada subjetiva y de las selectas palabras con las que lo captura el hacedor de la historia.

Más allá de los homenajes y los premios literarios, la inmortalidad del escritor se entreteje con la de la obra, con la elaboración de una voz propia y de una estética particular. Si gran parte de los escritores hispanoamericanos buscan la realidad con ojos abiertos, el arte de Borges se adentra en la extraña claridad de los sueños. En el prólogo de *Artificios*, «Funes el memorioso» se describe escuetamente como «una larga metáfora del insomnio» (483), frase enigmática que se esclarece en la dimensión metatextual del cuento. Aparte del hecho concreto de que a Funes le es difícil dormir, el insomnio alude también a su incapacidad de sustraerse de la realidad multitudinaria.¹⁴ El diálogo entre Funes y el narrador, escena central del ar-

¹³ Esta estrategia de «resumir con veracidad» se relaciona directamente con la preferencia de Borges por el género breve. En el prólogo de *Ficciones*, Borges escribe: «Desvario laborioso y empobrecido el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario» (429).

¹⁴ Imágenes que recuerdan el paralizante atributo de Funes aparecen ya en «Insomnio», poema de 1936, recogido en *El otro, el mismo*: «De hierro, / de encorvados tirantes de enorme hierro tiene que ser la noche, / para que no la revienten y la desfonden / las muchas cosas que mis abarrotados ojos han visto, / las duras cosas que insoportablemente la pueblan» (859).

gumento, ocurre, como se nos dice reiteradamente, en la oscuridad. En esas tinieblas, Funes no es más que una voz; sólo en la claridad de la madrugada, cuando ve «la cara de la voz que toda la noche había hablado» (490), el narrador lo imagina monumental como el bronce, materia que la creación ha de labrar.¹⁵ Esa lúcida revelación de su poética se reformula de modo directo en el prólogo de *El informe de Bradic*, un libro de la vejez: «La literatura no es otra cosa que un sueño dirigido» (1022).¹⁶ Ante la fuga de los tiempos, el poeta erige un mundo de limitadas memorias propias en el que se sueña inmortal.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera Gajardo, Francisco. 1982. «Estudio preliminar», en Francisco Aguilera Gajardo et al., *Literatura viva II*, Santiago, Universitaria.
- Alazraki, Jaime. 1977. *Versiones. Inversiones. Reversiones*, Madrid, Gredos.
- Alonso, Carlos. 1990. *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Borello, Rodolfo A. 1986. «¿Es Borges un escritor hispanoamericano?», en *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Saúl Yurkiévich, ed., Madrid, Alhambra, pp. 240-246.
- Borges, Jorge Luis. 1974. *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- Cortínez, Carlos. 1967. «Con Borges», *Anales de la Universidad de Chile* CXXV.141-144, pp. 135-145.
- Díaz, Roberto Ignacio. 1997. «Borges en "Guayaquil": Las cosas de la historia», *Revista Hispánica Moderna* 6.2, pp. 315-326.
- Donoso, José. 1983. *Historia personal del «boom»*, Barcelona, Seix Barral.
- Frankl, Victor. 1963. *El «Antijovio» de Gonzalo Jiménez de Quesada y las concepciones de Realidad y Verdad en la época de la contrarreforma y el manierismo*, Madrid, Cultura Hispánica.

¹⁵ «Was bleibet aber / Stiften die Dichter» («Lo que queda / lo fundan los poetas») es el verso de «Andenken» de Hölderlin que comenta repetidamente Heidegger: la visión monumental de la obra de arte no es una presencia plena en el sentido horaciano, sino un residuo, una huella, un recuerdo. Ver Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*.

¹⁶ Aristóteles distingue al hombre de los animales de ojos duros y secos, terroríficos, quienes carecen de párpados y no pueden encerrarse a intervalos regulares en «la noche del pensamiento interior o del sueño»; el hombre, en cambio, no ve todo el tiempo y puede, por tanto, limitar la vista para ver mejor, recordar y aprender. Ver *De anima* 421 B25. Esta noción aristotélica del sueño puede relacionarse también con la progresiva ceguera de Borges, como él mismo le dijo a Carlos Cortínez en una entrevista. Ante la pregunta «La ceguera, ¿ha significado algún cambio para su vida interior o es un mero episodio físico?», Borges responde: «La ceguera me ha enseñado a pensar más, a sentir más, a recordar más y a leer y escribir menos» (145).

- González Echevarría, Roberto. 1990. «The Novel as Myth and Archive: Ruins and Relics of Tlön», *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 142-186.
- Heidegger, Martin. 1969. *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen, Erker Verlag.
- Horacio. 1934. *The Odes and Epodes*, Cambridge, Harvard University Press.
- Molloy, Sylvia. 1987. «Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*», *Revista Iberoamericana* 141, pp. 745-766.
- Oviedo, José Miguel. 1987. «La excepción y la regla en la literatura de América Latina», *Escrito al margen*, México, Premià, pp. 331-335.
- Riffaterre, Michael. 1979. *La Production du texte*, Paris, Seuil.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1976. «Borges: teoría y práctica», *Narradores de esta América*, Buenos Aires, Alfa, pp. 187-193.
- . 1978. «The Dread Lucidity of Insomnia», *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*, New York, E.P. Dutton.
- Stavans, Ilán. 1990. «El arte de la memoria», *Mester* XIX. 2, pp. 97-108.
- Yacobi, Tamar. 1981. «Fictional Reliability as a Communicative Problem», *Poetics Today* 2.2, pp. 113-126.