

Borges: la búsqueda del estilo

Rafael Olea Franco, *El Colegio de México*

¿Qué es el inicio de un texto sino la oportunidad única del escritor para desplegar sus recursos e intentar seducir a su probable lector? Convencido de ello, en un par de ocasiones realicé un experimento de recepción literaria. Consistió en proporcionar a un grupo de lectores universitarios y familiarizados con la literatura, el comienzo de dos ensayos, sin referencia de autor ni título. Propongo ahora la lectura del primer pasaje:

Con el ambicioso gesto de un hombre que ante la generosidad vernal de los astros, demandase una estrella más y, oscuro entre la noche clara, exigiese que las constelaciones desbarataran su incorruptible destino y renovaran su ardimiento en signos no mirados de la contemplación antigua de navegantes y pastores, yo hice sonora mi garganta una vez, ante el incorregible cielo del arte, solicitando nos fuese fácil el don de añadirle imprevistas luminarias y de trenzar en asombrosas coronas las estrellas perennes.¹

Se trata de un estilo ampuloso, exagerado, ineficaz, lleno de pura verbosidad y que no va directamente al punto sino que se complace en largos y tortuosos circunloquios, visibles en las numerosas frases incidentales que dilatan la entrada de la oración principal. En el plano retórico, destaca la artificialidad de algunas expresiones (como *oscuro ante la noche clara*) y la torpeza de los adjetivos (*ambicioso gesto, generosidad vernal, incorregible cielo, incorruptible destino, imprevistas luminarias, asombrosas coronas*), lo cual confirma el *dictum* de Huidobro de que el adjetivo que no da vida, mata. Sin duda, el pasaje citado contrasta con el siguiente:

En Trieste, en 1872, en un palacio con estatuas húmedas y obras de salubridad deficientes, un caballero con la cara historiada por una cicatriz africana – el capitán Richard Francis Burton, cónsul inglés – emprendió una gloriosa traducción del *Quitab alif laila ua laila*, libro que los rumíes llaman también de las *1001 noches*. Uno de los queridos fines de su trabajo era la aniquilación de otro caballero (también de barba tenebrosa de moro, también curtido) que estaba compilando en Inglaterra un vasto diccionario y que murió mucho antes de ser aniquilado por Burton. Ése era Eduardo Lane, el orientalista, autor de una versión hartamente escrupulosa de las *1001 Noches*, que había suplantado a otra de Galland. Lane tradujo contra Galland, Burton contra Lane; para entender a Burton hay que entender esa dinastía enemiga.²

Aquí, el atinado uso de recursos retóricos más frecuentes en la poesía que en el ensayo, como la hermosa metonimia, y a la vez hipálage, *cicatriz africana*, o la lograda anticipación *también de barba tenebrosa de moro, también curtido*, además de la certeza de los adjetivos, consiguen un estilo económico, directo y, al mismo tiempo, polisémico. La forma expositiva es igualmente notable, pues desde el principio se orienta al lector sobre la finalidad del ensayo. En suma, con base en un español general y neutro, en pocas oraciones se describe lo que con el otro estilo hubiera consumido en vano páginas enteras.

Al igual que sucedió en mi experimento, algunos de ustedes habrán reconocido que el último párrafo proviene de “Los traductores de las 1001 Noches”, de Jorge Luis Borges. Lo que muy pocos podían sospechar entonces (y quizá aun ahora) es que el primer pasaje también es suyo, pues pertenece a *Inquisiciones*. En la medida en que el espacio me lo permita, quiero empezar a responder cómo fue posible un cambio de escritura tan profundo en un decenio, que es el lapso que media entre *Inquisiciones*, de 1925, e *Historia de la eternidad*, de 1936, cuando Borges maneja ya esa prosa fina y concisa que para nosotros es proverbial de su estilo.

Desde sus primeros libros, Borges transmite la imagen de un escritor atormentado por los problemas de la lengua. Por ello, a partir de un seminal estudio de Ana María Barrenechea,³ muchos críticos han examinado sus concepciones lingüísticas;⁴ aquí me enfocaré más hacia su práctica verbal. Durante la década de 1920, ésta se caracteriza, *grosso modo*, por la alternancia de dos extremos opuestos: por un lado, como en muchos de sus ensayos de *Inquisiciones* y algunos de *El tamaño de mi esperanza*, el uso y abuso de cultismos y arcaísmos, a semejanza de su maestro Quevedo, a quien considera el máximo artífice en el manejo de la lengua española; por otro, la búsqueda creativa de una lengua ‘criolla’, es decir, regional, que sirva para los registros típicamente argentinos. Además, nutriendo estas dos corrientes, aparece su inquebrantable decisión de inventar palabras para – lo dice con un neologismo – ‘amillonar’ la lengua española.

Ya que estos heterogéneos registros se cruzan y entremezclan en sus libros, producen exóticos híbridos lingüísticos, como el neologismo *bostezabilidad*, donde a su afán de expandir la lengua se añade el rasgo criollista de elidir la ‘d’ final en las voces agudas. No es pues extraño que su lengua haya provocado reacciones encontradas entre sus contemporáneos. Por ejemplo, implacable e irónico, Ramón Doll dice sobre el joven escritor: ‘este argentino habla como un español del siglo XVI que tratara de imitar a un compadrón porteño de 1900’.⁵

En las antípodas de esta postura se ubica Carlos Alberto Erro, quien en 1929 se muestra exultante por el estilo literario borgeano. Así, después de censurar la gastada construcción y el léxico repetitivo de autores como Gálvez, deficiencia que él atribuye a su cercanía con el periodismo, se

dirige a Borges en estos elogiosos términos: ‘Su prosa es arcaica. Su prosa tiene la diversidad, el remansamiento y la tupidez, del estilo español del seiscientos. Hay en ella la cita preciosa, denotadora de una riquísima erudición en antigüedades; hay el giro flamante y la sorpresa difícil; hay esas palabras olvidadas, que uno pronuncia gustosamente, moviendo los labios con lentitud, como quien saborea un vino añejo. Allí no se refleja la urgencia del vivir moderno, allí no transcurre el tiempo’.⁶ Y luego de destacar el lirismo del autor, rasgo que él califica de moderno y que, asegura, lo acercaría a los prosistas franceses del momento, resume en una frase certera uno de los propósitos de Borges: ‘Yo diría que ud. busca por la ruta del arcaísmo la implantación del estilo nuevo’.⁷

Para valorar las posiciones de Doll y Erro tendría que hacer una sinuosa digresión sobre los gustos literarios de la época. Prefiero servirme del siempre lúcido Pedro Henríquez Ureña, quien ubica el problema en sus más productivas dimensiones literarias. En su pronta reseña de *Inquisiciones*, él había clavado un aguijón certero: ‘Tiene Borges la inquietud de los problemas del estilo; el suyo propio lo revela: a cada línea se ve la *inquisición*, la busca o la invención de la palabra o el giro mejores, o siquiera de los menos gastados. No siempre acierta. Estilo perfecto es el que, como plenitud expresiva, oculta las inquisiciones previas; es de esperar que Borges aprenda a quitar sus andamios y alcance el equilibrio y la soltura’.⁸

En efecto, el lector de esos primeros textos, que lucha con una prosa densa e incómoda, no puede desechar la sensación de estar frente a un artista obsesionado por alcanzar la originalidad lingüística, por diferenciar su voz sobre todo y en primer lugar con giros verbales sorprendidos, lo cual se exacerba con el uso de una compleja sintaxis barroca, de acuerdo con la inclinación de Borges declarada en 1923: ‘Confieso mi dilección por la sintaxis clásica y las frases complejas como ejércitos: antiguallas que a pesar de su riguroso esplendor, son reverencia de pocos’.⁹ Tan visible resulta su deseo de singularidad verbal que incluso el entusiasta Erro cuestiona su tendencia a emplear voces que parecerían buscar el asombro del lector: ‘¿Por qué preferir diurnalidad a día, altercación a altercado, inquietación a inquietud?’¹⁰

En cuanto al consejo de Henríquez Ureña, se puede decir que, en última instancia, él sólo pedía a Borges lo que éste exige a cualquier buen escritor. Así, en 1928, al reflexionar sobre Eduardo Wilde, Borges afirmaba: ‘Plena eficiencia y plena invisibilidad serían las dos perfecciones de cualquier estilo’;¹¹ decía además que si alguien se interesa demasiado por la técnica de un escritor, por su voz, es porque en realidad no le importa lo que éste tenga que decir. Los dos conceptos, eficiencia e invisibilidad del estilo, que constituyen una unidad indisoluble, derivan hacia otro concepto muy caro a Borges: el de la ‘naturalidad’ en la escritura; según él, los deseos pre-textuales suelen no tener una relación directa y necesaria con lo que se escribe, por lo que resulta preferible crear sin ningún propósito

previo, es decir, dejar que fluya la 'naturalidad'. Consecuente con esta idea, en su madurez atribuye a sus posturas 'antinaturales' el fracaso parcial de sus primeros textos: 'Escribí ese libro [*Luna de enfrente*] e incluso cometí un error capital, que fue el de 'hacerme' argentino, y siendo argentino no tenía por qué *disfrazarme*. En aquel libro me *disfracé* de argentino del mismo modo que en *Inquisiciones* me *disfracé* de gran escritor clásico español latinizante, del siglo XVII, y ambas *imposturas* fracasaron'.¹²

El fracaso de ambas 'imposturas' se comprueba en los juicios de sus coetáneos. Pero antes de este reconocimiento explícito, Borges tuvo que aprender a 'quitar los andamios', esto es, a ocultar sus recursos retóricos, los cuales deberían funcionar pero no ser inmediatamente visibles para el lector. De entrada, aventuro la hipótesis de que, en el complejo e inacabable proceso de corrección de su obra, uno de los factores que orilló a Borges a excluir muchos de sus escritos residió en la imposibilidad de 'quitar los andamios'; este escollo fue más acentuado en su prosa, pues en cuanto a lo verbal había arriesgado más en esta forma de escritura. Así, aunque alteró y suprimió parte de su poesía, a tal extremo que el texto de 1923 de *Fervor de Buenos Aires* difiere sustancialmente del de 1969,¹³ nunca pensó en eliminar libros completos del género; en cambio, hasta el final de su vida se negó a la reimpresión de *Inquisiciones*¹⁴ y *El tamaño de mi esperanza* (en el prólogo a la reciente edición de este último libro,¹⁵ María Kodama afirma que Borges había aceptado que se tradujera parcialmente al francés). Porque, me pregunto, ¿cómo podía haberse corregido un ensayo semejante al primero que he citado para hacerlo congruente con el estilo del resto de su obra? Deduzco que ante la dificultad para 'limar' algunos de sus escritos del primer período, Borges optó por la eliminación en bloque. Por cierto que una prueba adicional de que en 'Los traductores de las *1001 Noches*' el autor ha definido ya su estilo, la encuentro en las ediciones posteriores, donde el pasaje transcrito sólo sufre un par de leves cambios ('famosa traducción' y no 'gloriosa', y 'secretos fines' en lugar de 'queridos').

En un convincente ensayo,¹⁶ Jaime Alazraki ha mostrado cómo el Borges maduro, el de las maravillosas narraciones que cimentaron su fama en los años cuarenta, consigue un justo equilibrio donde los elementos barrocos se supeditan a un férreo anhelo de invisibilidad, de tal modo que sus artificios son funcionales pero no evidentes. Creo que el avance que él señala se funda en diversos descubrimientos que modifican las concepciones del joven Borges; destaco sólo dos de ellos. El primero, el ligero desencanto que le provoca la lectura del *Ulises*, pues, en la temprana nota que le dedica en *Inquisiciones*, comienza por alabar el prodigioso comercio de voces y figuras retóricas que exhibe Joyce, y concluye con una sutil postura escéptica que desconfía de las posibilidades de difusión de tales aventuras literarias (esta sospecha la comprobará más tarde, con la aparición del *Finnegans Wake*, al que en 1939 consagra

un comentario en la revista *El Hogar*¹⁷). El segundo es la comprobación de que el caso del *Quijote*, la más excelsa obra de nuestra lengua, enseña que no es necesario ser un ‘estilista’ de la lengua, como no lo era Cervantes (al menos en el sentido moderno del término), para conseguir un arte profundo y de largo aliento. Ambos hallazgos minaron la ostentosa seguridad del incipiente escritor que en sus años iniciales apostaba demasiado al estilo, al puro hecho verbal.

Quiero proponer una etapa previa en este proceso de aprendizaje literario: el período intermedio de los años treinta, época en la que nuestro autor afina sus herramientas lingüísticas. Me atrevo a sugerir a Macedonio Fernández como un probable eslabón de gran influencia en los usos verbales borgeanos, aspecto al que la crítica, más interesada en sus nexos con el Borges filósofo, ha prestado poca atención. En efecto, a fines de la década de 1920, nadie hace saltar todos los resortes de la lengua española como Macedonio Fernández. Al lado suyo, las experimentaciones de Borges parecen meros fuegos artificiales, porque mientras éste pretende deslumbrar mediante el uso de novedosas voces o de enrevesadas sintaxis, Macedonio fuerza la lógica del lenguaje hasta extremos insospechados. A falta de espacio, me limito a transcribir únicamente tres aisladas muestras de ello:

Viajar: uno está expuesto a hablar idiomas que no sabe, por no estar callado en alemán, que tampoco lo sé hacer.

Con motivo de la carestía de los cigarrillos, éstos se han puesto más baratos, y para que parezcan menos cortos, los hacen más largos.

En materia de longevidad, he simplificado tanto mis pretensiones que ‘un día siguiente’ es toda la prolongación que pido de mi hoy vivir. Es cierto también que he introducido una complicación, pues sostengo que el día de trabajo, después de un día de fiesta, no debería venir tan de repente. Que empiece el día de trabajo en cualquier día pero nunca tras un feriado.¹⁸

Con una sana y catártica dosis de humorismo, los dispositivos de Macedonio, cuya finalidad es desnudar el sinsentido y el absurdo del sistema lingüístico, suelen construir una estructura verbal basada en una aseveración lógica e irrefutable que, mediante el uso de una aguda inteligencia, se derruye de manera absoluta. Por ejemplo, en el primer caso se juega con los binomios *saber/no saber* y *hablar/callar* para inventar la alógica dicotomía *saber hablar alemán/saber callar alemán*; en el tercero, amén de la humorada de proponer el método más efectivo para alcanzar la permanente longevidad, intenta romper con la secuencia temporal, pues al desear que el día de trabajo nunca llegue después de uno feriado, posterga hasta el infinito la entrada del primero de ellos. Así, resulta sorprendente que desde la lengua en cuanto sistema al que des-construye, él elabore oraciones que poseen un central carácter

filosófico (como la discusión sobre el tiempo), pese a que semánticamente no hay en ellas un contenido filosófico 'directo'. Por lo general, en los textos macedonianos la nada o componente vacío, en el primer caso el silencio asociado al estático verbo callar, se convierte en un elemento principal y pleno; de ahí que uno de sus libros se titule precisamente *Continuación de la nada*.

Me interesa observar cómo Macedonio tiende a unir los contrarios en un mismo párrafo, a hacerlos convivir para fundar un significado contradictorio que produce en el lector la sensación de que la lengua es totalmente falible, aunque, eso sí, gozosa en extremo. No obstante la lamentablemente tardía difusión de la obra de Macedonio,¹⁹ sostengo que Borges, quien tenía un continuo trato personal con él, logró beneficiarse de sus propuestas lingüísticas; aclaro, sin embargo, que, como verdadero creador original, si bien usó algunos de sus mecanismos, lo hizo con propósitos muy distintos.

En "Arte de injuriar", el ensayo que cierra *Historia de la eternidad* y que debería ser ya un clásico, se percibe un rasgo de Borges que lo aproximaría a Macedonio: su fascinación por las estructuras verbales basadas en la paradoja. Fiel a una inveterada práctica suya de la década de 1930, la de no considerar el prestigio cultural de los materiales verbales, estudia lo que califica como un género: la injuria, a la cual desea reivindicar. Afirma que el agresor tiene la necesidad de esconder sus intenciones, de regirse por un afán de sutilidad; en suma, como diríamos hoy, de servirse de todos los artificios que le pueda brindar el discurso irónico. Después de copiar y comentar variados ejemplos del género (entre ellos un par del siempre polémico Groussac), llega a la que valora como la injuria más espléndida. Pero antes de citarla, Borges, también experto en el arte de injuriar, aclara que la frase es singular porque se trata del único roce con la literatura que tuvo su autor, el ya desde entonces preterido José María Vargas Vila; la invectiva de éste se dirige contra el vituperado José Santos Chocano, quien en 1920, luego de la caída del poder de su mecenas, el dictador guatemalteco Estrada Cabrera, compartió con él la cárcel (¿acaso en involuntaria retribución?), y sólo se salvó de ser fusilado gracias a la intercesión de numerosos intelectuales y funcionarios de diversos países hispanoamericanos; a este destino frustrado se refiere el injuriador cuando dice: 'Los dioses no consintieron que Santos Chocano deshonrara el patíbulo, muriendo en él. Ahí está vivo, después de haber fatigado la infamia'.²⁰

'Deshonrar el patíbulo'. 'Fatigar la infamia'. No parecen frases entresacadas del escritor mediocre que fue Vargas Vila²¹ sino de un hábil prosista como Borges, quien incluso extendió las acepciones del verbo 'fatigar' sugeridas por la oración del primero. La antítesis presente en la expresión 'deshonrar el patíbulo' ilustra lo que sin duda se convertiría en el más amado recurso borgeano: el oxímoron, es decir, la conjunción de lo agudo y lo obtuso, que al unirse transforman sus significados

particulares. La fórmula es eficaz porque permite una síntesis de conceptos, una economía de palabras: se puede *decir* más con menos signos lingüísticos.

De este modo, Borges encuentra y delimita un recurso que ha estado buscando con persistencia desde su temprana poesía, en la cual se leen expresiones como ‘lejanamente cercana’, ‘famosamente infame’ y ‘desesperadamente esperanzado’,²² que si bien contienen el germen del oxímoron, todavía evidencian algo de mecánico y artificial. Pero una vez identificado y definido el oxímoron en su sentido más puro, su desarrollo en la obra de Borges es enorme; incluso llegó a usarlo con un tono humorístico: al comentar la reacción de los productores de cine frente a un guión escrito por él y Bioy Casares (“Los orilleros”, 1955), dice que aquéllos lo *rechazaron con entusiasmo*; así, al enlazar la semánticamente positiva frase adverbial ‘con entusiasmo’ y el negativo verbo ‘rechazar’, cambia el sentido primigenio de ambas partes de la oración.

Quizá parezca innecesario insistir en ello, pero pensar en el oxímoron como mera figura retórica sería un error, puesto que en realidad abarca todos los niveles de la escritura de Borges. Por ejemplo, ya se ha examinado cómo sus ensayos se construyen con este tipo de estructura,²³ así como el amplio impacto que tiene esta propuesta en toda su obra (lo que se ha llamado ‘la coincidencia de los opuestos’²⁴). Pero además, cualquier lector familiarizado con su narrativa podría enumerar la presencia del oxímoron en sus personajes: un héroe que es al mismo tiempo traidor de la causa que defiende (“Tema del traidor y del héroe”); un par de teólogos que viven como enemigos irreconciliables para darse cuenta, al final de sus vidas, de que ante dios nada más son dos caras de una misma moneda (“Los teólogos”); un letrado detective que investiga y resuelve la trama de un crimen del que será la víctima principal (“La muerte y la brújula”); un pasivo y culto bibliotecario ciudadano que, en el ámbito ajeno de la pampa, tiene el valor de enfrentar una probable muerte en un duelo a cuchillo, el cual acepta con cierto estoicismo porque lo reivindica con sus heroicos orígenes (“El Sur”), etcétera, etcétera.

En síntesis, quiero concluir afirmando que todo este universo literario borgeano que durante decenios ha provocado fascinación entre los lectores, tiene uno de sus pilares en el encuentro del oxímoron, esa fórmula sintética y exacta que permitió a Borges lograr lo que, según él, habían hecho su admirado amigo Alfonso Reyes y el ahora poco aludido Paul Groussac: convertir a la prosa moderna en lengua española en un instrumento elegante y preciso.

NOTAS

- ¹ Jorge Luis Borges, “Después de las imágenes”, en *Inquisiciones* (Buenos Aires: Proa, 1925), p. 26.
- ² Jorge Luis Borges, “Los traductores de las 1001 Noches”, en *Historia de la eternidad* (Buenos Aires: Vial y Zona, 1936), p. 73.
- ³ ‘Borges y el lenguaje’, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 3–4 (1953), pp. 551–569.
- ⁴ Por su pertinente intención abarcadora, remito sobre todo a Arturo Echavarría, *Lengua y literatura de Borges* (Barcelona: Ariel, 1983).
- ⁵ Ramón Doll, “Discusiones con Borges”, en *Policía intelectual. Crítica* (Buenos Aires: Tor, 1933), p. 87.
- ⁶ Carlos Alberto Erro, “Conversaciones sobre *Inquisiciones*”, en *Medida del criollismo* (Buenos Aires: Talleres Gráficos Porter, 1929), p. 99.
- ⁷ Carlos Alberto Erro, “Conversaciones sobre *Inquisiciones*”, p. 101.
- ⁸ Pedro Henríquez Ureña, “Sobre *Inquisiciones*, de Jorge Luis Borges”, *Nosotros*, 208 (1926), p. 139.
- ⁹ Jorge Luis Borges, “Respuesta a ‘Una encuesta sobre la nueva generación literaria’”, *Nosotros*, 16 (1923), p. 16.
- ¹⁰ Carlos Alberto Erro, “Conversaciones sobre *Inquisiciones*”, p. 105.
- ¹¹ Jorge Luis Borges, “Eduardo Wilde”, *El idioma de los argentinos* (Buenos Aires: M. Gleizer Ed., 1928), p. 158.
- ¹² *Apud* María Esther Vázquez, “Entrevista con Borges”, recogida en Jorge Luis Borges, *Veinticinco Agosto de 1983 y otros cuentos* (Madrid: Ediciones Siruela, 1977), pp. 69–70; las cursivas son mías.
- ¹³ Un resumen de las ingentes variantes y omisiones se puede encontrar en: Tommaso Scarano, *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges* (Pisa: Giardini, 1987), donde se compulsan las versiones originales de los tres primeros poemarios de Borges con más de una decena de posteriores ediciones de cada uno de ellos.
- ¹⁴ Su autocrítica fue tan profunda que el ejemplar de este texto que se conserva en Harvard University (Biblioteca Houghton de Manuscritos y Libros Raros), contiene una inscripción de puño y letra de Borges (¿tal vez dirigida al propio Henríquez Ureña?) que dice: ‘I am ashamed of this book’.
- ¹⁵ Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, pról. María Kodama (Buenos Aires: Seix Barral, 1993 [1a. ed.: Proa, Buenos Aires, 1926]).
- ¹⁶ “Borges o la ambivalencia como sistema”, en *España en Borges*, coord. por Fernando R. Lafuente (Madrid: Ediciones El Arquero, 1990), pp. 11–22.
- ¹⁷ “El último libro de Joyce”, *El Hogar*, 16 de junio de 1939; recopilado en Jorge Luis Borges, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar”*, eds. Enrique Sacerio Garí y Emir Rodríguez Monegal (Barcelona: Tusquets, 1986).
- ¹⁸ Macedonio Fernández, *Papeles de reciénvenido. Continuación de la nada*, ed. Adolfo de Obieta (Buenos Aires: Corregidor, 1989), pp. 14, 31 y 67.
- ¹⁹ Aunque algunos de los textos de Macedonio que formarían *Papeles de reciénvenido* se difundieron en revistas de los años veinte, en especial en

Proa y *Martín Fierro*, el libro (Buenos Aires: Proa, 1929) tuvo un escaso tiraje y poca repercusión. Más importante fue la segunda edición (Buenos Aires: Losada, 1944), donde se añadió *Continuación de la nada* y un extenso y elogioso prólogo de Ramón Gómez de la Serna. Sin embargo, está claro que Macedonio no recogió entonces todos sus inéditos, pues en la edición de 1989 de Corregidor que he citado, Adolfo [Fernández] de Obieta, que trabajó con los manuscritos, incluyó varios escritos (sobre todo los del género 'brindis') que no habían aparecido antes.

²⁰ Citado por Jorge Luis Borges, "Arte de injuriar" (1933), en *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1974), p. 423.

²¹ Un reciente diccionario de escritores define a Vargas Vila en estos lacónicos términos: 'Colombian novelist whose novels, ungrammatical and badly constructed, enjoyed a tremendous popularity', Philip Ward, *The Oxford Companion to Spanish Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1978), p. 595.

²² Debido a que la primera edición de *Fervor de Buenos Aires* (Buenos Aires: Serantes, 1923) se publicó sin foliación, sólo indico en qué poemas aparecen estas tres frases: 'Calle desconocida', "Rosas" y "Arrabal".

²³ Jaime Alazraki, "Oxymoronic Structure in Borges' Essays", en *The Cardinal Points of Borges*, eds. Lowell Dunham e Ivar Ivask (Norman: University of Oklahoma Press, 1971), pp. 47-53.

²⁴ Estela Cédola, *Borges o la coincidencia de los opuestos* (Buenos Aires: EUDEBA 1988).