

*BORGES Y EL LECTOR ATENTO*

D.L. SHAW  
UNIVERSITY OF EDINBURGH





“Tu que me lees”, escribe Borges al final de ‘La Biblioteca de Babel’, “¿Estás seguro de entender mi lenguaje?”. Hay sobrados motivos para hacer la pregunta. Fijémonos en el problema del lenguaje mismo: ¿cómo es posible que lo que Borges llama en *Otras inquisiciones* “un mecanismo arbitrario de gruñidos y chillidos” no ofrezca en relación a lo real —si es que la realidad existe— sino indicios ilusorios que quizá sólo reflejen la naturaleza del lenguaje mismo? Y aunque no fuera así, queda el hecho de que el lenguaje de Borges es a veces doblemente simbólico. Por una parte —lo olvidamos demasiado fácilmente— “cada palabra [es] un símbolo compartido”.<sup>1</sup> Por la otra, las palabras, ya de por sí simbólicas, pueden formar símbolos de segundo orden, es decir, los símbolos que tradicionalmente reconocemos como tales. Y esos abundan en la obra de Borges, quien se ha definido precisamente como “a user of symbols”<sup>2</sup> (“un usuario de símbolos”). La ambigüedad inherente a toda simbología necesariamente aumenta nuestra perplejidad ante algunos de los mejores cuentos borgeanos. Pero otro problema, que pasamos a explorar brevemente en lo que sigue, surge de la tendencia de Borges de estructurar sus cuentos de modo que el lector poco alerta, o bien no advierte un significado oculto en el relato, o bien saca una conclusión errónea que el autor, no sin cierta malicia, le ha insinuado.

La técnica de orientar en cierta dirección el interés del lector para luego cambiar de rumbo sin que se note, funciona al nivel de la receptividad del lector de una manera muy eficaz. Una de las características de la narrativa contemporánea, apuntada por Siebenmann,<sup>3</sup> es que actualmente el público acepta que la dilucidación de las dificultades ofrecidas por un texto concebido como una especie de rompecabezas forma parte del placer de la lectura. Borges no sólo se ha dado cuenta de eso, sino que lo aprovecha a menudo en sus cuentos. Al cambiar sutilmente la naturaleza del rompecabezas durante la evolución del cuento, permite a ciertos lectores gozar de la sensación de haber comprendido algo que otros ignorarán. Valga como ejemplo ‘El milagro secreto’. A primera vista parece ser que el relato trate la victoria secreta que logra Hladík contra el tiempo. Se diría que la originalidad de la técnica en este caso estriba en la manera en que Borges, tras situar al lector en la Praga de 1939 bajo el dominio de los nazis, poco a poco lo va trasladando a un escenario de pura fantasía. Desempeña un papel importante en el mecanismo del cuento la descripción del drama escrito por Hladík, *Los enemigos*. En esta obra el tiempo se ha parado, con lo que

(1) Jorge Luis Borges, *El informe de Brodie*, prólogo.

(2) Jorge Luis Borges, prólogo a Ronald Christ, *The Narrow Act: Borges' Art of Illusion*. Universidad de Nueva York, 1969.

(3) Gustav Siebenmann, “Técnica narrativa y éxito literario”, *Iberoromania*, Munich, 7, 1978, 50-66.

se anticipa la conclusión del cuento mismo. Es decir, Borges nos invita a sacar la conclusión de que el tema de 'El milagro secreto' es la idea unamuniana de que un individuo puede lograr la salvación eterna mediante un "momento metahistórico" asociado con la creación artística. El lector poco alerta, sobre todo si recuerda el postulado esclarecedor de Alazraki según el cual los cuentos de Borges suelen encerrar un principio de simetría de modo que la segunda mitad refleja la primera,<sup>4</sup> podría contentarse con haber reconocido que de hecho tenemos aquí semejante simetría.

Sabemos, sin embargo, que no se ha interpretado bien un cuento borgesiano hasta que encajen todos los componentes. En este caso al lector más cauto le llama la atención la extraña partida de ajedrez soñada por Hladik en el primer párrafo. No hay que olvidar que los exordios de los cuentos de Borges casi siempre tienen particular importancia. Al principio el sueño de Hladik posiblemente tiene que ver con la hostilidad secular entre cristianos y judíos. Pero luego asoma el tema de la lucha contra el tiempo. La frase-clave de todo el cuento reza: "procuraba afirmarse de algún modo en la substancia fugitiva del tiempo". Pero tal esfuerzo está condenado de antemano al fracaso. En el sueño Hladik juega sin conocer las reglas, una de las cuales es que todo lo vence el tiempo. De modo que la función primordial del sueño en el primer párrafo es la de poner en duda irónicamente el éxito aparente del protagonista a la otra extremidad del cuento.

'El milagro secreto' nos ofrece un ejemplo especialmente interesante de la técnica borgesiana, puesto que en este caso el lector inteligente posiblemente recoge un indicio que no sólo modifica, sino más bien transforma radicalmente la interpretación del cuento. En 'La Casa de Asterión', en cambio, se trata de algo diferente. El modelo del cuento es efectivamente un rompecabezas; lo cual es ya significativo porque simboliza el que para Borges la realidad es ante todo enigmática. En 'Asterión' se trata de descubrir quién es el narrador. Cuanto más alerta sea el lector, tanto más rápidamente comprende que la respuesta es: el Minotauro. A los que no recogen los indicios diseminados por el texto, se les da la solución al final. Pero hay un truco. Cabe conjeturar que muchos lectores se quedarán perfectamente satisfechos al ver confirmada su sospecha de la identidad del protagonista, o en otros casos, simplemente con la solución del rompecabezas, que parece —y tal es precisamente su función— dar por terminado el esfuerzo por comprender el argumento. A estos lectores lo que les interesará en la estructura del cuento es la técnica de postergación, mediante la que un dato escondido al principio se descubre al final. Pero el lector a quien Borges realmente se dirige habrá notado ya que la identidad del narrador no es más que uno de los enigmas del cuento. De nuevo el párrafo inicial resulta decisivo. En él, bien mirado, el cuento se bifurca. Además de la pregunta: ¿quién es el narrador?, existe la pregunta: ¿qué significa su "casa"? Reparemos que el cuento se llama 'La Casa de Asterión' y no, por ejemplo, 'Asterión en su casa'. ¿Por qué la "casa" es un laberinto? ¿Por qué se dice que es infinita? Si es de veras infinita, ¿cómo es que a veces Asterión sale de ella? ¿Por qué se encuentra solo en la "casa"? Es decir, el enigma que capta el lector

(4) Jaime Alazraki, *Versiones, Inversiones. Reversiones*. Madrid, Gredos, 1977, p. 41.

superficial es sólo el primero de una serie de enigmas que se le presenta al lector más alerta.

El uso de esa técnica es habitual en Borges. La encontramos de nuevo en 'La muerte y la brújula'. El método de generar el "suspense" y la curiosidad para luego postergar el descubrimiento final funciona mejor aún en ese cuento que en 'Asterión', puesto que no se puede intuir el desenlace antes de los últimos párrafos. Pero al terminar de leerlos, y al darnos cuenta de que Scharlach ha urdido la trama, nos vemos obligados a volver al principio del cuento para buscar la respuesta a ciertas preguntas no formuladas antes. ¿Por qué tuvo razón el pedestre Treviranus en lo que se refiere a la muerte de Yarmolinski, mientras Lönnrot se dejó engañar (e incluso asesinar) a causa de su impaciencia y de su rechazo caprichoso de conclusiones en sí evidentes? ¿Por qué se relacionan etimológicamente los nombres de Lönnrot y Scharlach? ¿Cuál es la trama real del cuento? Tanto en 'La muerte y la brújula' como en 'La Casa de Asterión' encontramos no sólo un enigma sino un enigma dentro de otro.

En 'Asterión' los indicios que permiten descifrar el primer enigma son, como la solución, totalmente sin ambigüedad. Es como si leyésemos un relato confortante del siglo pasado en el que los episodios se siguen unos a otros en orden cronológico y se nos explica las motivaciones de los personajes desde un punto de vista omnisciente. Queda implícito, en tal caso, que tanto el relato mismo como el mundo que refleja y las reacciones del lector al texto son todos perfectamente comprensibles. En cambio los indicios relacionados con el segundo enigma, el significado de la "casa", resultan extremadamente ambiguos e incluso contradictorios. O sea: tras reforzar la confianza del lector en su capacidad de comprender la realidad, Borges en seguida la va minando. ¿Qué significa eso? Sin lugar a dudas, significa que lo que nos resulta comprensible (o aparentemente comprensible) no es más que el nivel superficial de la realidad. Lo que existe por debajo de ese nivel queda profundamente misterioso.

Sin previo aviso y —típicamente— en medio de un párrafo, Borges cambia rumbo de nuevo. 'La Casa de Asterión' consta de sólo seis párrafos. Cabe dividirlos en cuatro más dos. Los cuatro primeros forman una unidad narrativa algo estática en la que predomina la descripción. Luego al principio del quinto párrafo se nota un cambio: ahora penetran en el laberinto otros personajes. Es más; se introduce un elemento totalmente nuevo: la idea de un "redentor". Se trata de algo que no tiene nada en absoluto que ver con el mito clásico del Minotauro. Otra vez Borges nos ha engañado. Nos parecía que habíamos comprendido el cuento al descubrir la identidad de Asterión. Luego nos parecía haberlo comprendido al decidimos acerca del significado simbólico de su "casa" (¿el universo? o más bien ¿el modo en que Asterión se construye una realidad aceptable?). Pero ahora tenemos que solucionar un nuevo problema: ¿por qué Teseo, quien va a matar a Asterión, le parece a éste un redentor? Es claro que la palabra "redentor" tiene que ver con el dogma cristiano y no con el mito clásico. Sabemos que Borges de vez en cuando tiende a burlarse elegantemente de la religión. Sugerimos por tanto la posibilidad de que se trate aquí de una parodia levemente irónica de la fe en la liberación del pecado y el don de la vida eterna. Teseo "redime" matando, en vez de sacrificarse a sí mismo como Cristo. Nos encontramos ante otro

ejemplo de la inversión de los valores religiosos que aparece con cierta frecuencia en la narrativa hispanoamericana posterior <sup>5</sup>.

Con todo, importa menos buscar el significado de Teseo como redentor, que comprender la estrategia narrativa empleada por Borges en 'La Casa de Asterión'. El cuento funciona como una caja china: un enigma lleva a otro y luego a un tercero, cada uno más oscuro que el anterior. Cada fase del cuento enmarca la próxima y se nos conduce de una a otra sin que nos demos plena cuenta del proceso. Al final descubrimos que la técnica misma del cuento constituye una metáfora de la visión intelectual de Borges: la realidad es un enigma dentro de un enigma dentro de un enigma.

Hemos notado que la transición de los dos enigmas primeros de 'La Casa de Asterión' al tercero (¿por qué Teseo es un redentor?) ocurre en medio de un párrafo, como si Borges invitase al lector poco alerta a pasarla por alto. Se trata de un truco predilecto de nuestro autor. Muchos de sus cuentos mejores tienen más de una dirección temática y hay una tendencia a pasar de una a otra sin avisar. A Borges le encanta la técnica y el lector inteligente debe precaverse. Típico es 'La lotería en Babilonia'. La primera parte del cuento está dedicada a desarrollar la idea de la lotería como una metáfora de la realidad. Ya que no se dan los últimos detalles del funcionamiento sistemático de la lotería hasta finales del cuento, resulta fácil concluir que el tema único es el de la realidad interpretada como una lotería. Pero eso vale sólo para el lector menos atento. Que la vida parece una lotería y que todo lo rige el azar son ideas viejas como la humanidad. Aquí lo que de veras importa es la pregunta ¿cómo se pueden conciliar tales ideas con el concepto de la Providencia divina? Hay que distinguir entre la lotería y la "Compañía" que la dirige. A los que quizá creen que exageramos al hablar de lectores poco alertas de Borges, nos permitimos señalar que al menos un crítico de 'La lotería en Babilonia' ha dejado de reconocer el tema subyacente y afirma que la "Compañía" simboliza "el gobierno" <sup>6</sup>.

De nuevo, importa menos lo que simboliza la "Compañía" que la habilidad técnica con la que Borges cambia el énfasis casi imperceptiblemente de las varias etapas por las que pasa la organización de la lotería antes de identificarse con la realidad, a la existencia de un ente organizador. La primera alusión a la "Compañía" está introducida, sin llamar la atención, en medio de un párrafo, entre la descripción de la primera etapa de la evolución de la lotería y la de la segunda. Indican vagamente un posible significado las palabras "todopoder", "eclesiástico" y "metafísico". La transición de un tema a otro, otra vez en medio de un párrafo, ocurre entre la tercera etapa de la organización de la lotería y la última. Se hace hincapié de nuevo en lo todopoderosa que es la "Compañía" y en sus maniobras secretas, misteriosas y arbitrarias. El lector alerta nota las referencias a "escrituras sagradas" y a "una pieza doctrinal". Ahora bien, al examinar con cuidado la técnica de la última parte del cuento recono-

(5) Véase mi *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 55, 74, 134, 136...

(6) Alberto C. Pérez, *Realidad y suprarrealidad en los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges*, Miami, Universal, 1971, p. 51.

remos que sólo el darnos cuenta del nuevo énfasis temático (es decir, en la "Compañía" y no ya en la lotería) nos permite comprender la estrategia de Borges a este punto. La cuarta y última etapa por la que pasa la lotería (la "considerable reforma" que finalmente completa su identificación total con la vida cotidiana) ha sido postergada hasta ahora precisamente para que funcione irónicamente el contraste entre la lotería, ya plenamente desarrollada, y la idea de una mano directora providencial. El último párrafo del cuento, según observa el lector alerta, empieza, sí, con una referencia a la "Compañía", con lo cual queda confirmado el cambio de énfasis. Pero termina con el concepto opuesto, el predominio de los "azares".

En realidad, el último párrafo de 'La lotería en Babilonia' va vaciando progresivamente de significado la idea de la Providencia divina. Primero asocia su funcionamiento con el absurdo y con la violencia; luego propone cinco "conjeturas", en ninguna de las cuales la Providencia está tomada en serio. Dos de ellas ("hace ya siglos que no existe la Compañía" y "la Compañía es omnipotente, pero [que] sólo influye en cosas minúsculas") indican posiciones no comprometidas. Dos otras "conjeturas" (que la "Compañía" es "eterna" y "perdurará hasta la última noche, cuando el último dios anonade el mundo", y que "no ha existido nunca y no existirá") se anulan mutuamente. La última "conjetura", al negar significado a las demás, en realidad se identifica con la cuarta, ya que la Providencia no podría existir sin diferenciarse radicalmente del azar. En suma: 'La lotería en Babilonia' parece tratar la naturaleza de la realidad, pero en efecto trata la existencia de Dios, al menos como una fuerza operante en la vida humana. Lejos de constituir el asunto central del cuento, como el título induciría a creer al lector superficial, la metáfora de la lotería forma sólo la introducción a la cuestión medular.

Casi lo mismo ocurre en 'El Sur'. Gertel <sup>7</sup> mejor que nadie ha aclarado los varios niveles de significado de este cuento predilecto de Borges. Cabe interpretarlo como relacionado con el tema del descubrimiento de sí mismo por parte del protagonista. Por otra parte, lo que Dahlmann descubre específicamente es que está dispuesto a morir de la manera tradicional argentina, peleando con la navaja, así que podríamos conectar el tema del cuento con la argentinidad. También podría ilustrar la idea que Borges tomó prestada de Schopenhauer, de que todos, de alguna manera, consciente o inconscientemente, elegimos nuestro destino. Pero sobre todo, como han notado casi todos los críticos, el cuento explora la ambigüedad de lo real. No sabemos si los acontecimientos de la última parte deben aceptarse como "reales" o como parte de un sueño de Dahlmann en la clínica o incluso en el tren.

Pero aquí de nuevo se trata menos de la interpretación que de la técnica narrativa. Si volvemos a leer el párrafo inicial de 'El Sur', comparándolo con el de 'Deutsches Requiem' por ejemplo, vemos que Borges se esfuerza de idéntico modo por inducir al lector a creer que contiene algo que preanuncia el desenlace. Como Zur Linde, Dahlmann está presentado al lector a través de referencias a sus antepasados.

(7) Zunilda Gertel, "El Sur de Borges; búsqueda de identidad en el laberinto", *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, 1, n.º. 2, 1971, 35-55.

dos: uno, evangelista alemán; otro, valeroso soldado del ejército argentino. El lector impaciente se fijará probablemente en la frase que indica que Dahlmann *escogió* el lado argentino de su familia. Verá en la conclusión del cuento, cuando el bibliotecario toma el cuchillo que le ofrece el gaucho viejo y sale a pelear, el resultado lógico de tal apego a la argentinidad. Pero cabe sugerir que el lector dispuesto a bucear más hondo intuirá que el aspecto medular de 'El Sur' tiene que ver con algo totalmente diverso; eso que señaló Miguel Angel Asturias en la famosa observación del capítulo 26 de *El Señor Presidente*: "Entre la realidad y el sueño la diferencia es puramente mecánica". En otras palabras, se trata de la estratagema predilecta de nuestro autor. La frase que nos llama la atención a la elección de la argentinidad por parte de Dahlmann tiene la función de fijar cierta interpretación del cuento en la mente del lector. Borges, siguiendo su procedimiento habitual, primero refuerza tal interpretación con otros detalles, luego imperceptiblemente va cambiando rumbo. En efecto, lo que al principio parece constituir una decisión consciente por parte de Dahlmann, que le lleva a aceptar el desafío del compadrito, quizá no ilustre sino la manera en que el destino rige irónicamente nuestras acciones, según una de las convicciones más arraigadas en la mente de Borges. Pero lo fundamental es que no sabemos si la elección de Dahlmann (o su inevitable destino) no sean más que elementos de un sueño. Al principio del cuento se nos ofrece algo que tiende a condicionar nuestro modo de leer el resto, si bien el lector alerta probablemente abrigará ya algunas dudas acerca de un dato tan explícito. Sucesivamente descubrimos otro tema en 'El Sur' que pone en tela de juicio, o incluso contradice, nuestra primera impresión. Puede ser, en suma, que lo explícito está presente, no para darnos la explicación del episodio final, sino para dar a Borges la oportunidad de ir poco a poco minando su impacto, al subrayar cada vez más la ambigüedad que rodea la historia de Dahlmann. Si es de veras así, cabe postular de nuevo un vínculo estrecho entre la técnica del cuento y la visión de la realidad característica de Borges: lo que al principio nos parece claro y explícito es solo lo superficial; detrás se esconde siempre el misterio.

Como último ejemplo de la técnica de Borges que vamos comentando, citemos 'La busca de Averroes'. Barrenechea,<sup>8</sup> por ejemplo, sigue a varios críticos anteriores al indicar que el cuento tiene dos temas estrechamente relacionados uno con otro. El primero es "el fracaso del protagonista que intenta en vano explicarse la *Poética* de Aristoteles". El segundo es el fracaso idéntico del narrador del cuento, quien intenta (igualmente en vano) comprender la mentalidad del sabio musulmán después de siglos de transformaciones culturales y sin disponer de datos fidedignos. Ambos temas ilustran lo que Rest<sup>9</sup> ha llamado "el escepticismo casi normativo [de Borges], sustentado en una óptica que cuestiona de manera radical la competencia del hombre para penetrar en los enigmas últimos de la realidad". Lo que es fácil pasar por alto es que el último párrafo del cuento, que incluye referencias retrospectivas a los dos temas, no se divide en dos, como sería lógico, sino en tres. Las frases últimas, es decir el clímax, poco o nada tienen que ver con el fracaso intelectual, sea el de Averroes o

(8) Ana María Barrenechea, *Textos hispanoamericanos*, Caracas, Monte Avila, 1978, pp. 131-3.

(9) Jaime Rest, *El laberinto del mundo*, Buenos Aires, Fausto, 1976, p. 32.

el del narrador/"Borges". Traen a colación algo totalmente diverso: no ya la seguridad epistemológica sino la ontológica. Ahora no se trata de comprender la realidad sino de confiar en la substancialidad del propio yo.

Una vez más Borges nos ha estimulado a pensar que hemos comprendido el cuento una vez que hayamos percibido la conexión entre Averroes y el narrador (e, implícitamente, entre ellos y nosotros). Cabe preguntarse, empero, cuántos lectores advierten que de una frase a otra, el último párrafo desemboca, con un viraje inesperado, en un nuevo tema que explica retrospectivamente la desaparición anterior de Averroes al mirarse en un espejo y la sensación de irrealidad que experimenta al contemplar lo infinito. Averroes hasta cierto punto lee a Aristóteles con anteojos platónicos, por haber ya escrito un comentario a *La República*. Al seguir aceptando la idea platónica de los arquetipos, el filósofo árabe se cierra el camino hacia la comprensión de la comedia y la tragedia. En todo caso, tal comprensión estaba fuera de su alcance, encerrado como está "en el ámbito del Islam" que no tenía el concepto de teatro. Pero, peor aún, su platonismo le impide comprender por qué corre el riesgo de no comprender a Aristóteles.

El objeto del cambio repentino de rumbo al final de 'La busca de Averroes' es rematar con una ironía inesperada el argumento que hemos intentado sintetizar. Averroes se equivoca al creer que la obra de Aristóteles explica toda la realidad. Igualmente está convencido de que el Islam lo abraza todo. Las dos totalidades, la obra de Aristóteles y el Islam no coinciden. Cada una, por compleja que fuera, es, según Aristóteles, una entidad individual. Averroes, al descontar esa posibilidad, revela que "nació platónico" y por tanto fracasa al intentar comprender al Estagirita. Pero está condenado a la aniquilación instantánea (como personaje de Borges) a la base del idealismo de Berkeley: la doctrina que enseña que existir es ser percibido, doctrina que deriva en última instancia del platonismo. Ninguno de los dos "eternos antagonistas" (como denomina Borges a Platón y Aristóteles en 'Deutsches Requiem') logra garantizar ni la existencia del yo ni la fidelidad a la realidad de nuestras ideas. Unas palabras al parecer insignificantes al final del cuento extienden enormemente su significado y, como en otros casos, incluso modifican la interpretación del texto mismo.

Para concluir: poco después de empezar a leer los cuentos de Borges nos damos cuenta de que funcionan a dos niveles distintos. Uno es el nivel del interés intrínseco: Borges domina la técnica de crear la tensión, de suscitar la curiosidad, de introducir lo inesperado, de organizar un clímax magistral. El otro nivel es el del significado. Lo vamos descifrando, y si no queremos correr el riesgo de equivocarnos, volvemos al principio y controlamos el cuento frase por frase a ver si todo encaja. A veces, durante este proceso, Borges nos recompensa con un "inlaid detail", un dato semi-escondido que de pronto descubrimos con sorpresa, o bien con un recurso narrativo que encierra un indicio importante que hemos pasado por alto. Nos felicitamos por haber identificado tales datos o indicios, que posiblemente nos ayudan a percibir un nuevo nivel de significado. Pero también Borges se aprovecha de nuestra ilusión de meticulosidad. Apenas creemos haberlo comprendido todo, nuestra atención se relaja y se nos escapa otro detalle. No hay nada más erróneo que la idea de que los cuentos de Borges encierran un solo significado y que basta encontrarlo. Todo lo con-

trario; es precisamente cuando empezamos a creer que hemos comprendido un cuento de Borges que hay que desconfiar. A Borges le encanta persuadirnos mañosamente a sacar una conclusión falsa o sólo parcialmente correcta. Para "entender su lenguaje" hay que estar atentísimo.

¿Y la crítica? Felizmente hemos superado hace tiempo la fase inicial de la crítica de Borges, en la que se trataba de identificar "el significado" de tal o cual cuento. McMurray,<sup>10</sup> por ejemplo, empieza su clasificación de los cuentos reconociendo lo arduo de la tarea precisamente porque en general contienen más de un tema. Pero incluso él se limita a compilar como un catálogo descriptivo de los temas que descubre. Sólo Alazraki, en el libro mencionado, intenta explicar sistemáticamente cómo se desarrollan en los cuentos individuales, y sobre todo cómo "tienden a organizarse en una estructura semejante, que recuerda el *modus operandi* de un espejo"<sup>11</sup>. El error de Alazraki, si cabe llamarlo así, es su afán de sacrificarlo todo a un concepto de simetría. Hemos intentado sugerir en estas páginas que no basta reconocer una pluralidad de temas en muchos cuentos borgesianos, ni conviene siempre explicar su funcionamiento en términos de reflejos en un espejo. Conviene más bien fijarse en las transiciones de un tema a otro en el curso de cada cuento, analizando cómo se efectúan y que tipo de interacción se crea entre los temas mismos. No siempre se refuerzan, ni se reflejan simplemente. Hay casos en que se establecen entre ellos relaciones irónicas y desconcertantes. Son estos casos los que revelan al lector atento las más íntimas perplejidades de Borges.

(10) George R. McMurray, *Jorge Luis Borges*, Nueva York, F. Ungar, 1980, p. 6.

(11) Jaime Alazraki, *op. cit.*, p. 127.