Borges: el margen histórico de su universo

ANA TISSERA BRACAMONTES

Hace ya más de un año la Editorial Gallimard organizó en París una muestra del universo de Jorge Luis Borges. La lectura de sus preparativos sedujo los aficionados a su obra, quienes tejimos alrededor del tema toda suerte de mecanismos ilusorios: ¿Cómo se enredarían sus laberintos? ¿Qué espacio finito sería capaz de representar la línea infinita de sus lecturas? la levedad de sus afirmaciones? la reiteración de sus preguntas? ¿Cuál sería la manera apropiada de apresar un universo cuyo valor se construye, más que de formas y colores, de la pluralidad de marcos receptivos que ahonda cada lector? ¿Cómo podría conjugarse sensorial, históricamente su pensamiento nominal?

La Fundación que lleva su nombre, con el auspicio de la Embajada de Francia y de la Secretaría de Cultura de la Nación, trajo a Buenos Aires una muestra similar que estuvo abierta casi un mes, entre septiembre y octubre de 1993. Allí fuimos. Las siguientes son algunas reflexiones que elaboré después de la visita que nos dejó tantas respuestas como interrogantes.

* * *

La sala arrojaba pausa, silencio y penumbra; el sonido difuso de la palabra; la sensación de lo eterno. Inasible verdad. Tangible arbitrio del universo. Elástico mausoleo cerrado por la apertura de los espejos. Caminamos con lentitud. Podíamos movernos libremente, elegir los senderos de cualquier laberinto. Podíamos saltar de un libro a un reloj de arena, de un mapa a un amarillento conjunto de revistas más históricas que literarias, detenernos, en fin, en el intelecto de los años veinte. Podíamos curiosear los manuscritos de Borges, los de su madre. Presentir Buenos Aires desde el bastón que marca el ritmo de la ceguera y desde el susurro de sus días. Borges sonido, letra e imagen. El efecto sensorial está logrado. El placer se ha unido al saber. Sin embargo, está prohibido sentarse en el suelo, caer en éxtasis contemplativo ante el gran contemplador del universo.

Dieciséis laberintos integran en forma simétrica y equitativa cuatro grupos: *Mitologías*, *Bibliotecas*, *Eterno Retorno* y *Laberintos*. Nuestra percepción del conjunto los ordena de esta manera:

Mitologías incluye lo referido a su primera etrapa criollista, el *tango*, el coraje del arrabal; la heróica *epopeya* de sus antepasados; su pasión por los animales, *bestias* feroces y animales prehistóricos, y el modo en que las distintas culturas confiaron a esos símbolos —centauros, sirenas, pájaros— la parte inexplicable de su humanidad. El conjunto de estas imágenes se filtra y desdibuja en la mediación de los *espejos*.

Laberintos son los espacios donde ha transitado Borges, y también aquéllos por los que hubiera querido transitar. Espacios reales

ANA TISSERA BRACAMONTES.
Profesora-investigadora de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.



o ficticios. El *Buenos Aires* de sueños y ocasos presentidos. Los lenguajes que, a partir de *Ginebra*, 1914, le fueron revelados: idiomas, filósofos, poetas, pensadores orientales. El *Aleph*, sitio imaginario donde se conjuga el infinito y el hombre salva su contingencia. Y el presentimiento de la dimensión *cósmica* que pone a prueba los límites de la creación humana.

Con el nombre de *Bibliotecas* se designa el lugar de la *lectura* y del conocimiento. La ilusión del saber es una promesa de felicidad. El saber se construye por la sentencia dilatada de los dioses y por la *escritura* de los hombres, quienes, a modo de *diálogo* ("investigación conjunta de un hecho o recuperación de compartidas memorias") ejercitan la tarea de convocar al "otro" para imprimir las huellas del pasado o gestar las del porvenir. Así nace *Babel*, torre construida por las falacias y repeticiones de los hombres.

Llegamos al cuarto cuadrante de la sala, el *Eterno Retorno*, que, a su vez, y como los anteriores, se compone de cuatro compartimentos: *Memoria*, una posible *Biografía*, *Cronología* y *Huellas*. Es el momento más íntimo del recorrido. Se cruzan aquí las constantes más significativas de su escritura: el *desdoblamiento* entre el hombre que vive y el poeta que se exhibe; la conciencia de que el *tiempo* es una fuerza devastadora que sólo se detiene ante la plenitud del instante; y el deseo de permanecer, de ser al menos en la palabra *poética*, ya que a otros, no a él, les ha sido dado el privilegio de la hazaña y el coraje histórico.

* * *

Tal es la lectura que hicimos de la exposición. Se cumplían setenta años desde la publicación de su primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, 1923, libro donde se gestan los motivos que signan toda su obra. En efecto, confirmamos que la presencia del otro, la preocupación por el tiempo y el sentido de la función poética son las constantes que atraviesan su escritura. Constituyen en forma gradual y progresiva su unidad semántica. Cada momento de su escritura añade, sin embargo, variantes a estos ejes temáticos.

Consideramos que la línea ordenada de su producción poética admite el reconocimiento de cinco momentos de escritura: poesía criollista (1923-1930); narrativa fantástica (1935-1949); poesía y prosa (1960-1965); prosa poética y ficción (1969-1975), y poesía existencial (1975-1985). Etapas que, creemos, coinciden con el curso de la historia argentina en nuestro siglo: modernidad ilusoria hasta 1930; década infame y gobierno peronista hasta 1955; gobiernos democráticos entre 1958 y 1966; golpes de Estado y gobierno peronista hasta 1976, y dictadura militar hasta 1983. Se trata entonces de ver el modo en que las variantes citadas operan en cada momento histórico.

* * *

Desde 1923 hasta 1930, año en que aparecen los ensayos en torno a Evaristo Carriego,[1] la obra borgiana conforma la imagen de un país que se esfuerza por adquirir un nuevo rostro, un rostro moderno y propio; la prosperidad económica se une a la tentativa de una vanguardia que, sin descuidar las formas estéticas, procura hacerse de símbolos nacionales. Patios, zaguanes, compadritos, jerarquizan nuestra esencia



criolla para alcanzar "el tamaño de su esperanza". Hablamos de un tiempo de promesas. De un irigoyenismo vigente, y de códigos artísticos que deseaban cubrir de sentidos el progresismo con que habíamos comenzado el siglo. Se inaugura una ética, la de encontrarle poesía a Buenos Aires. "Nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga", dice Borges ("El tamaño de mi esperanza", *Valoraciones*, marzo de 1926). Se trata de una utopía fácilmente identificable con la figura de quien, por entonces, se desempeñaba con cierto heroismo épico en el campo de la política, Irigoyen, por quien Borges no ocultaba su simpatía: "El hombre que ya es presidente no será elogiado por mí en la cuidada página que determine elaborar sobre él, sino en la realidad, y en el obligado desorden de esta conversación. . . Razonar esta convicción de irigoyenismo es, en pensar, fácil. Equivale a pensar ante los demás lo que ya ha pensado mi pecho. Irigoyen es la continuidad argentina. Es el caballero porteño que supo de las vehemencias del alsinismo. . . el recatado, el juramentado, el callado, es también simpático. Esa intuición ha bastado para salvarlo de las obligada exhibiciones callejeras de la política. Irigoyen, nobelísimo conspirador del Bien. . . (carta a sus amigos dictada a su madre luego de su segunda operación de ojos, marzo de 1928, Buenos Aires.) Se trata de un proyecto estético ambicioso en el mejor sentido de la palabra: pretende lograr el equilibrio de 3 elementos difíciles de conciliar: representación *histórica*, expresión *artística* e intención *moral* de ambas realidades.

Otra es la expresión que corresponde a la década infame, al gobierno peronista, y al periodo que sigue a la revolución libertadora. Por entonces se escriben sus cuentos fantásticos y obras de tipo policial en colaboración con Bioy Casares. La *Historia universal de la infamia* se publica en 1935 y, casi



sin interrupciones, le siguen *El jardín de los senderos que se bifurcan*, *Ficciones* y *El Aleph*, 1949. La ficción enreda aquí tejidos intelectuales en los que el saber humano se busca y se parodia a sí mismo; circula por un camino que, advertimos, es la inevitable repetición del conocimiento humano. El desafío es la conjunción entre lógica y tradición. Oriente y Occidente, colonos y colonizadores, concurren a demostrar que el mundo es una extraña unidad de estrategias y azares.

No es casual, por cierto, la abrupta omisión del contexto nacional y el trato casi ilimitado que su palabra confiere al patrimonio universal. Ninguna época más desmitificadora de sueños que el tiempo de las democracias fraudulentas de los años treinta, "la hora de la espada" conservadora de Lugones, los contradictorios beneficios que a nuestro país trajo la segunda Guerra Mundial y el movimiento de masas impulsado por la demagogia del general Perón, cuya caída, 1955, no genera la automática restauración del orden democrático. Podría, sin embargo, decirse que su literatura adopta otro modo de nombrar al país, desde el constante rodeo a los signos de la cultura criolla (la traición de Otálora en *El muerto*; la inversión de papeles entre el negro y Martín Fierro en *El fin*; la bravura de Rosendo Juárez en *El hombre de la esquina rosada*) hasta las alusiones, también fatales, selladas por la muerte, a nuestra realidad de inmigrantes (Juan Dahlmann en *El Sur*; el inútil anhelo de perduración de Villari en *La espera*). Es preciso entonces puntualizar que, más allá de los motivos nacionales —gauchos, compadritos, judíos, italianos—, los cuentos están, fundamentalmente, precedidos por otro resorte de escritura que subordina y condiciona las referencias contextuales: encontrar la palabra capaz de pronunciar la plenitud del UNIVERSO, el *Aleph*. Ante esta intención se minimiza la contingente trivialidad humana, pierde sentido la idea del prójimo, la suerte del "otro" y el color local de su origen (*La*

escritura de Dios). Y no sería impropio hablar de este particular uso de la inverosimilitud como de una actitud evasiva ante regímenes de carácter dictatorial que suprimieron la facticidad de los sueños de la etapa anterior.



Entre 1960 y 1972 la obra borgiana combina prosa, poesía y ficción. Éstos, tercer y cuarto momentos de su escritura, coinciden con un periodo histórico de interrumpidos gobiernos democráticos, golpes de Estado, y con el levantamiento de la proscripción peronista ocurrida en 1955.

Al tiempo democrático corresponde la escritura de tres obras de pronunciamientos optimistas y directos: *El hacedor*, 1960, *El otro, el mismo*, 1964, y *Para las seis cuerdas*, 1965. *El hacedor* inaugura un estilo, la prosa poética. La ceguera ensaya de este modo un equilibrio, busca compensar sus limitaciones abriendo surcos en la memoria reflexiva, los del riesgo y los del amor, para proteger la contingencia humana con el canto. La memoria evoca sus templos: el valor de Facundo, el de sus propios antepasados, la tarea cultural de Alfonso Reyes y hasta el asedio de Caín en el asesinato de J.F.K. La memoria sabe de espejos y de sueños que confunden lo irreal y lo cotidiano, las jerarquías entre lo humano y lo divino; patentiza la simulación de nuestros actos y hasta la de nuestros rostros. Por ello opta por hablar con una poética hecha de amor y no de prodigios verbales: *de rosas amarillas*.

> (La rosa amarilla). . . estaba en su eternidad, no en sus palabras. . . podemos mencionar o aludir pero no expresar. . . los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo.[2]

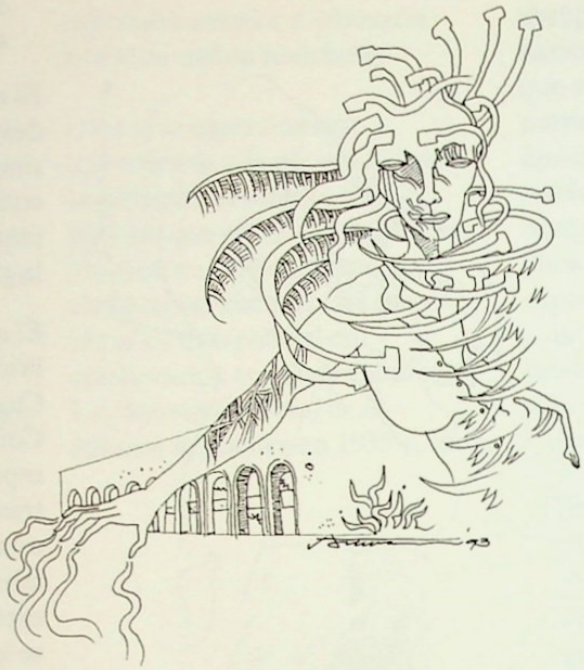


El sueño aléphico se ha desplazado hacia una imagen más simple, hacia el absoluto de la cotidianeidad. Allí el instante se impone sobre las vanas luchas por la gloria y el triunfo.

El otro, el mismo retoma el tono lírico suspendido desde *Cuadernos de San Martín*, 1929. Consideramos que *El hacedor* representa un ejercicio de transición hacia la intimidad de estas formas que, ahora sí, sin inhibiciones, pueden volver a expresarse.[3] Nombra, y desea que se lo reconozca en ellos, a los poetas que alimentaron su escritura: Browning, Lugones, Whitman. La recuperación del riesgo tiene aquí sentidos localizados en el espacio sudamericano: Francisco Laprida, el coronel Suárez, Sarmiento, aunque también aparecen actitudes de reconocimiento a España y al mundo anglosajón. Un fuerte sentido panteísta es sostenido por las ideas de Spinoza y por el entusiamso cívico de Walt Whitman. En estas fuentes, a través de los *otros*, se busca a sí mismo. Se siente gratificado, colmado de dones.

Ya en *El hacedor* había escrito el "Poema de los dones", en honor a la dicha de vivir en el paraíso de una biblioteca donde ocupaba el lugar de Paul Groussac. En este libro, acumulada su felicidad, su estado de ajuste con el medio (han trascurrido seis años de tiempos democráticos, Frondizi, Illan), escribe "Otro

poema de los dones", en el que agradece, al mejor estilo whitmaniano, el amor que le permite ver los valores de los "otros". Agradece a quienes han contribuido a formarlo, lenguas, lecturas, lugares, personas. En cuanto al contexto nacional, se agradecen "ciertas vísperas y días de 1955", el olvido "que anula y modifica el pasado" y la patria "sentida en jazmines o en una vieja espada". Sin estos versos, creemos, no hubiera sido posible escribir los otros. Tampoco la figura de Sarmiento hubiera sido reivindicada (se asocia al gobierno radical) como "soñador que nos sueña", imagen que se opone al peyorativo "sarmientismo", término despectivo que su época criollista usaba para designar la modernidad europea. Conviven, pues, el coraje de Facundo con la ilusión de Sarmiento.



Las formas del criollismo aparecen nuevamente, pero como "historias apócrifas" («Los compadritos muertos»), o en forma de cuentos musicales, populares, evocadores de un paisaje argentino no tan vigente en *Para las seis cuerdas*.

El gobierno militar que se inicia con el onganiato, 1966, genera en el país una sucesión de rebeldías que, por un lado, provocan explosiones ideológicas y, por otro, fortifican el estado dictatorial que se prolonga hasta el año 1972, cuando se anuncia el llamado a elecciones. Durante este tiempo Borges publica tres libros: *Elogio de la sombra*, 1969; *El informe de Brodie*, 1970, y *El oro de los tigres*, 1972. El primero y el último tienen algo en común, el estilo, que hemos llamado prosa poética, y la presencia de una dominante ética que unifica y ordena los elementos estéticos en juego. Dominante que, sentimos, se instala para siempre en sus escritos posteriores. Ambos libros anticipan en los que le siguen un formato: cierran el libro con el poema que da nombre al texto; y un tono; el desencanto. El prólogo de *Elogio de la sombra* explica la opción: la poesía no es la expresión de una estética preconcebida sino la proyección de una ética elaborada con la vejez, tiene setenta años. Insiste en el valor de la emoción poética, en lo adecuado del verso withmaniano para representarla:

> . . . el hecho estético sólo puede ocurrir cuando lo escriben o cuando lo leen. Es común afirmar que el verso libre no es otra cosa que un simulacro tipográfico; pienso que en esta afirmación acecha un error. Más allá de su ritmo, la forma tipográfica del versículo sirve para anunciar al lector que la emoción poética, no la información o el razonamiento, es lo que está esperándolo. Yo anhelé alguna vez la vasta respiración de los psalmos o de Walt Whitman. . . En alguna milonga he intentado imitar, respetuosamente, el florido coraje de Ascasubi y de las coplas de los barrios.
>
> La poesía no es menos misteriosa que los otros elementos del orbe. Tal o cual verso afortunado no puede envanecernos, porque es don del Azar o del Espíritu; sólo los errores son nuestros. . . en este mundo la belleza es común.

El marco intertextual de este libro se apoya en lecturas y reflexiones evangélicas, en algunos escritores ingleses —Joyce, De Quincey— y en la filosofía de Heráclito. El marco de alusiones históricas específicas refiere a su preocupación por el pueblo judío y, en lo que hace a motivos nacionales, hay pocas pero precisas invocaciones: un episodio político amoroso ocurrido en la época de Rosas (Pedro Salvadores) se conecta con una época de terror, 1969;[4] el gaucho, ya no el compadrito (pues no se trata de un desplazamiento paisajístico: pampa-suburbio; gaucho-compadrito), es evaluado desde su postergación histórica: víctima de la especulación criolla, desconoció el sentido abstracto de la patria y desapareció, paradojalmente, en hoy famosos campos de batalla; y *Buenos Aires*, otrora luminosa y compartida, acusa su personalmente negativa percepción de los hechos:

> . . . . . .
> No quiero proseguir; estas cosas son demasiado individuales, son demasiado lo que son, pero son también Buenos Aires.
>
> Buenos Aires es la otra calle, la

que no pisé nunca, es el centro
secreto de las manzanas, los patios
últimos, es lo que las fachadas
ocultan, es mi enemigo, si lo tengo,
es la persona a quien le
desagradan mis versos (a mí me
desagradan también), ...
[p. 388]

Observamos que el tono de claudicación, de repliegue ante la sombra que lo margina y a la vez lo protege del mundo referencial adverso (Borges no gozó de las simpatías de la generación del sesenta) opera de una manera doble. Por un lado, se acepta el desmoronamiento de los mitos parciales que sostuvieron su etapa criollista. Por otro lado, consecuentemente, se complejiza su laberinto interior en el que la muerte y su yo vencido comienzan a buscarse.

El oro de los tigres nos remite a la fascinación que, durante su infancia, los animales de oro ejercieron sobre su fantasía. Luego fueron desplazados por figuras mitológicas. El tiempo ha borrado la percepción intelectual y ha desarrollado en cambio necesidades de percepción sensorial, las de la juventud y las del amor. Ante su ausencia resucitan nuevamente lecturas nórdicas, sajonas, orientales y clásicas ("Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un repertorio arbitrario de símbolos", dice el prólogo del libro). Confrontan la vulnerabilidad de su verso con las hazañas de los "otros" a quienes hubiera deseado parecérseles. Es apenas su "Centinela". Y el valor poético es tan efímero como el coraje de Facundo Quiroga ("La tentación"). Su destino se equipara al de "El gaucho"; el desconocimiento del otro, del enemigo, lo llevó a una muerte solitaria. Los siguientes versos hablan por sí mismos:

. . . . . la memoria . . . . .
me prodiga el animoso destierro
que es acaso la forma fundamental
del destino argentino
. . . . . .
En la ubicua memoria serás mía,
Patria, no en la fracción de cada
/día.[5]

Son versos escritos en el año 1972, tiempo de guerrilla y de confusión política.

El texto narrativo de esta época, *El informe de Brodie*, tiene también la misma convicción ética, el mismo desencanto que *Elogio de la sombra* y *El oro de los tigres*. El tono decadente sentencia el irreversible vuelco de la cultura argentina: los antiguos héroes han devenido en grotesca ancianidad ("La señora mayor"); el coraje de "Juan Muraña" es la groteca —ya no poética— imagen del malevo. Brodie informa sobre una cultura extraña, la del Islam; no menos extraña es para Borges entonces el rostro de la cultura argentina.

El quinto y último periodo de la literatura borgiana se abre con la publicación de *El libro de arena*, 1975. Lo componen una serie de cuentos que tienen una unidad conceptual. Todos giran alrededor del problema entre el conocimiento humano sensible y el conocimiento intelectual. Cuando el saber alcanza un estado comunitario y esencial, la utopía se desmorona. La proximidad del absoluto es una tentación deseada: ser rey con "El disco" de Odín; ser feliz con el amor de Ulrica; encontrar el infinito en "El libro de arena"; llegar al estado apocalíptico de "La utopía del hombre que está cansado". Pero también temida: cuando se presiente se esconde el libro, se arroja la moneda, se abandona a la mujer. El absoluto se quema, como son quemados los libros que pretenden en "El Congreso" construir el simulacro del mundo. Los arquetipos platónicos se aniquilan. No hay perfección alguna a donde ir. No hay modo de construir un mundo perfecto sino en la inconclusa realidad de la contingencia, en el amor y en la muerte. No más Aleph. No más eternidad, no más ciencia. El color amarillo, ya no la rosa, se apoya en el extrañamiento de la fugacidad. "Lo que importa es haber sentido que nuestro plan —dice en "El Congreso"— existía realmente y secretamente, y era el universo y nosotros."

Más allá de la intencionalidad conceptual se advierte que el



libro se encuentra colocado en un plano suprahistórico, por encima de los conflictos referenciales. Hay, no obstante, una explícita indicación bibliográfica en "El otro" que podría tomarse como determinante de su indiferencia por la inmediatez y de su consecuente preocupación por problemas de índole filosófica:

> En lo que se refiere a la historia... Hubo otra guerra, casi entre los mismos antagonistas. Francia no tardo en capitular; Inglaterra y América libraron contra un dictador alemán, que se llamaba Hitler, la cíclica batalla de Warterloo. Buenos Aires, hacia mil novescientos cuarenta y seis, engendró otro Rosas, bastante parecido a nuestro pariente. El cincuenta y cinco, la provincia de Córdoba nos salvó, como antes Entre Ríos. Ahora las cosas andan mal. Rusia está apoderándose del planeta; América, trabada por la superstición de la democracia, no se resuelve a ser un imperio. Cada día que pasa nuestro país es más provinciano. Más provinciano y más engreído, como si cerrara los ojos. No me sorprendería que la enseñanza del latín fuera reemplazada por la del guaraní.[6]

A las ya asentadas frases desdeñosas de Borges sobre las tiranías de Rosas y Perón, se agrega ahora el desdén por la amenaza del comunismo ruso y por las actitudes americanistas que reivindican los valores autóctonos frente a los modelos de la cultura occidental.
Se vive en el país un prolongado silencio desde el regreso del gobierno justicialista en 1973; silencio que se prolonga durante el proceso militar que se inicia en 1976. Esto explica, de algún modo, la desmaterialización de los motivos en *El libro de arena* y en las obras poéticas que le siguen: *La rosa profunda*, 1975; *La moneda de hierro*, 1976; *Historia de la noche*, 1977; *La cifra*, 1981. En estas obras, el contexto nacional aparece sólo en el plano de la evocación lírica, como parte de su noche personal, sumada, no integrada, a la noche colectiva que se vive en Argentina.

Dos últimos libros, *Atlas*, 1984, y *Los Conjurados*, 1985, aparecen durante la restauración democrática que se produce en 1983. Se recuperan tonos de espacialización y de temporalidad. Unos se esfuerzan por unir los lugares geográficos al lugar estético. Otros, se esfuerzan por unir los hombres que en este planeta se han comprometido con el bien. Ninguno, sin embargo, vuelve ya a nombrar sino míticamente ("Milonga del infiel", "Milonga del muerto", "Juan López y John Ward") los contornos de esta tierra. Las formas del país se han diluido en el universo metafísico de su poética. Las formas del OTRO, corroídas por el TIEMPO histórico, se han reducido a una POÉTICA NOMINAL.

* * *

Tal es el universo que llevamos a la exposición de Buenos Aires. Quizás otro lector, otro visitante, haya hecho una lectura inversa: porque la suya fue una poética nominal pudo salvar al otro de la historicidad. U otra más simple aún: la historia, nuestra historia, es la irresuelta dicotomía entre el principio y la acción, lo que explicaría el problema de la "argentinidad" borgiana.

Lo cierto es que esta distancia entre el nombre y la realidad se percibe al salir de la sala. La nobleza de su historia poética se ha trasmitido en forma tan intensa que el aire y la luz del exterior nos afecta, hace patética nuestra soledad. Si antes el gusto por lo borgiano era casi un secreto que tambaleaba entre lo académico y lo personal, ahora el aislamiento es una pública evidencia. Allá el universo de Borges y su simpatía. Acá la distancia entre el pensamiento creador y sus proyecciones. Todo lo suspendido y perfecto de la muestra comienza a desgranarse. Mantener el conjuro significa un esfuerzo. Nos invade la horrible certeza de su ajenidad: la dimensión de su universo es tan extensa que, para conocerla, es preciso desprenderse del mundo.

Hay placeres individuales y hay placeres colectivos. Éste es, sin duda, un espacio de letrados dentro de letrados. Poca recepción tuvo la muestra. Su palabra permanece en el plano de la nostalgia de un país cuyas mitologías han cambiado •

Notas

[1] Los ensayos posteriores sobre el tema tienen otro enfoque.
[2] "Una rosa amarilla", en *El hacedor*, Obras Completas, Emecé Editores, Madrid, 1989, p. 173.
[3] Sin las restricciones del gobierno peronista, *El hacedor* caricaturiza el velorio de Eva Perón y habla de dos tiranías sufridas por el país: Rosas y Perón ("El simulacro" y "Martín Fierro").
[4] El "cordobazo", mayo de 1969; con este sentido el episodio es recreado por Piglia en *Respiración artificial*.
[5] «Un mañana», en *El oro de los tigres*, en Obras Completas, Emecé Editores, tomo 2, Madrid, 1989.
[6] Obras Completas, tomo 3, p. 13.