

## INTERPRETACION Y ANALISIS DE "EL MUERTO"

Por

MARÍA CRISTINA RIVERO

*El muerto* de Jorge Luis Borges —aparecido originariamente en *El Aleph* e incluido más tarde en su *Antología Personal*<sup>1</sup>— se integra en la constante de temas humanos que sus ficciones encierran. Hay una intuición metafísica con matices lúdicos y en busca de lo imprevisto—, pero metafísica sin dudas, que sirve de fondo y de hilo unitivo a los distintos cuentos, ya que en todos ellos subyace la imagen de un mundo caótico e inabarcable, que aflora por entre resquebrajaduras de la cubierta que el hombre trató de superponerle con su razón. Está presente en su obra un azar, un destino, un ser superior imperturbable y poderoso.

Vanas resultan entonces las ambiciones de poder y de conocimiento. Vanas las categorías que el hombre usa para determinar el bien y el mal. Los esfuerzos de los pequeños dioses que pueblan el mundo, se derrumban siempre en sus cuentos, con finales coloreados por una sutil y variadísima gama que va desde lo trágico y patético hasta lo irónico, ridículo o grotesco.

La fantasía y la irrealidad de sus cuentos no son un escape a la realidad vivida, sino la gran metáfora de esta otra

<sup>1</sup> Todas las citas del cuento analizado, están extraídas de la *Antología Personal* de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, 1964, Editorial Sur. *El muerto* puede encontrarse en p. 31.

realidad, más honda y no fácilmente captable. *El muerto* participa de esta visión del universo y del destino del hombre, pero encarnada en un destino individual.

Borges mismo ha expresado que *Emma Zunz* es un cuento realista. *El muerto* en cierta medida también lo es. Puede ser leído de dos maneras distintas; como cuento realista y desajado de la obra total, ningún momento del suceso escapa a la lógica del mundo y al entendimiento del hombre común, que además disfruta con el desenlace sorpresivo. Pero su transrealidad es fiel a la metafísica borgeana y está íntimamente identificada con la de los cuentos más fantásticos. *El muerto* puede ser un símbolo de la vida y de todo lo que en ella se obtiene. Este denso y profundo fondo se revela recién en el último párrafo del cuento, impecablemente cerrado por un cuentista que domina su técnica en forma magistral.

## I. MUNDO NARRADO

### a. *Cosmovisión y condición humana*

Como ya adelantáramos, *El muerto* se integra en la cosmovisión de Jorge Luis Borges sin alterar la continuidad de su obra total.

Borges posee un profundo y vasto conocimiento de las filosofías orientales y occidentales. Pero ante todo es un poeta, un *hacedor*. No busca la Verdad sino que juega con las distintas verdades posibles desereyendo de las mismas soluciones propuestas. Realiza un juego escéptico con visiones que le resultan estéticamente muy valiosas, lo cual no descarta la presencia de intuiciones metafísicas profundas.

Lo atraen igualmente el idealismo racionalista de Platón —viendo al mundo como algo desrealizado, copia del verdadero—, el panteísmo de Spinoza —por el que el hombre se diluye en una totalidad— y también la eternidad cristiana. A pesar de

su primordial utilización como materia estética, todas las teorías confluyen en una actitud esencial y unitaria: su posición frente a lo real. Intuye que existe otra realidad más profunda que la aparential, aunque esto no esté suficientemente expuesto o justificado en forma coherente en su obra.

De ahí el proceso desrealizador de los elementos concretos en los cuentos, del que participa también *El muerto* en una de sus formas más atenuadas.

Borges piensa la eternidad no en el sentido de tiempo lineal inacabable, sin principio ni fin, sino que la ve en un sentido espacial: todas las cosas están presentes en la mente divina, las posibles y las imposibles. La simultaneidad en el conocimiento divino se relaciona con el problema de la predestinación: todo puede ser previsto. Visión amplia que le ofrece múltiples y muy ricas facetas para su juego escéptico, lo que no excluye, como ya dijimos, la vigencia de una presencia divina. Esta presencia de un elemento divino y superior no significa necesariamente que se aluda a la divinidad de una religión determinada. Es una intuición metafísica y no una definición religiosa.

Junto a la concepción de un mundo multiforme y del hombre perdido entre innumerables caminos y posibilidades, Borges presenta un cosmos regido por la divinidad. Esta divinidad conoce el fin del hombre, pero raramente llega a revelárselo. Esto hace a la especie humana sólo relativamente dueña de lo que posee y rodea de inseguridad la concreción de sus ambiciones.

La predestinación y la idea de la incertidumbre que envuelven todos los actos humanos se realizan en el destino particular de Benjamín Otálora, personaje principal de *El muerto*. Es una vida simbólica, todas las personas pueden ser protagonistas del cuento, todos podemos ser engañados o ver desplomarse un mundo trabajosamente construido. Esta incertidumbre y la relatividad de la posesión de objetos y destinos enriquece y da hondura y densidad al sentido del suceso, compuesto por incidentes vitales, concretos y reales.

b) *El suceso y el tema*

Como en todo cuento, el tema de *El muerto* se identifica con el suceso: un joven compadrito dirige con audacia y sagacidad los actos de su vida hasta llegar a ocupar el lugar ambicionado. Cuando cree poseerlo todo, comprende en el instante final que su destino ya era conocido y había sido un juguete en manos de otro ser más poderoso.

La desrealización de este cuento no es tan evidente como en otros de la *Antología*. La acción se desarrolla en medio de un contorno perfectamente ubicado social geográficamente en ambientes y personajes reales de ambas orillas del Plata. Desfilan en sus concisas cinco páginas, en primer lugar el compadrito; también caudillos y contrabandistas, porteños y troperos; el peón, el patrón y el gaucho; el carrero y el cuarteador, nominados con realismo y justeza.

También es real el contorno geográfico. Esto no encierra una intencional descripción costumbrista o pintoresquismo, sino que integra el todo del suceso acentuando lo *patético* de la realidad vital del personaje<sup>2</sup>.

Ahora bien, ¿por qué seleccionó Borges para su cuento, junto con otros elementos, a un compadrito porteño y las llanuras rioplatenses? Le ha inquietado siempre el tema del coraje y del duelo criollo. Muchos escritores argentinos —Leopoldo Lugones, Adolfo Bioy Casares, Exequiel Martínez Estrada, entre otros— se interesaron por el compadrito, pero a Borges más que a nadie le apasionó desentrañar su realidad humana.

En el ensayo *El culto del coraje* que más tarde pasó a integrar *Historia del Tango*, exalta ese culto al valor ejercido gratuitamente por encima de causas y circunstancias. Es un

<sup>2</sup> ANA MARÍA BARRENECHEA, en *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, México, 1957, Ed. Colegio de México; dice que la ubicación local sirve para acentuar lo patético, lo dramático o lo burlesco. Utilizando dicha terminología, decimos que en *El muerto* acentúa lo patético.

motivo para enorgullecerse en medio de sórdidos ambientes. Única dignidad de hombres misérrimos e infames, es llamado por Borges "la majestad miserable de las orillas". El mismo, con sus palabras aclara el sentido de "esta dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar o morir. Esta religión es vieja como el mundo, pero habría sido redescubierta y vivida en estas repúblicas por pastores, matarifes, troperos, prófugos y rufianes"<sup>3</sup>.

Benjamín Otálora también es un compadrito. Con muy pocas palabras conocemos sus rápidas reacciones: "Un cuchillo relumbra; Otálora no sabe de qué lado está la razón, pero lo atrae el puro sabor del peligro, como a otros la baraja o la música"<sup>4</sup>.

Pero en nuestro cuento, los elementos son más complejos: el heroísmo coexiste con la infamia. Otálora es un compadrito en el que la heroicidad se contamina con la traición para satisfacer las ambiciones.

Borges ubica la acción en la llanura uruguaya y en la frontera con Brasil porque cree que es allí donde se conservan los rasgos criollos intactos, con más pureza y elementalidad que en la provincia de La Pampa y sur de Buenos Aires. Nos refirió el mismo autor, en la entrevista que concediera durante su estada en Santa Fe (27 de agosto de 1965), que tuvo oportunidad de pasar en esa zona dos semanas que le resultaron bastante tediosas, salvo la emoción de un día en que mataron a un hombre en la plaza. Pudo ver todavía en esa época al ñandú suelto, salvaje, correr por la pampa y auténticas pulperías con rejas. Consideró este viaje una experiencia extraordinaria que le permitió ratificar los conceptos vertidos en anteriores trabajos.

En medio de este contorno social y geográficamente definido, el cuento tiene una arquitectura firme y cerrada.

<sup>3</sup> JORGE LUIS BORGES, *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, 1955, Ed. Eme. cé. *El culto del coraje*, incluido en el ensayo *Historia del Tango* figura en páginas 150 a 155.

<sup>4</sup> *Antología Personal*, p. 31. En adelante emplearemos la sigla A. P.

La estructura externa forma un todo inseparable con el contenido. Ningún detalle es innecesario y todos cobran su pleno sentido en la totalidad del suceso. El vocabulario y la sintaxis crean el clima adecuado a cada uno de los incidentes y más aún que crear el clima, conforman su esencia más íntima.

En primer término, abarcando un párrafo de diez renglones, encontramos una introducción en la que se propone el problema. Su composición incita a la lectura. Así como Borges cree y descrece los contenidos que insinúa, su prosa sigue el mismo proceso creativo y realiza igual juego, atrapando al lector, al punto de hacerle releer párrafos o una vez llegado al final del cuento, realizar otra lectura total del mismo.

Luego de esta introducción comienza la narración con la descripción de Benjamín Otálora y los incidentes de su nueva vida. Dentro de la apretada síntesis de su estilo, tenemos en forma concisa y clara los rasgos físicos y espirituales más salientes del personaje.

Benjamín Otálora logra ser tropero de Bandeira, pero sus ambiciones no se detienen allí. Confía plenamente en sus fuerzas y se propone llegar a contrabandista.

En tercer término, el nudo del suceso está centrado en el momento en que Otálora y el patrón van a compartir la estancia "El Suspiro" (p. 34). Borges mismo, como asistiendo al proceso de su cuento, interpreta: "Aquí la historia se complica y se ahonda... Otálora... resuelve suplantar, lentamente, a Azevedo Bandeira"<sup>5</sup>. Ya no trata de ser contrabandista, sino de ocupar el mismo lugar del jefe. Otálora cree manejar su propio destino y se siente dueño del mundo.

Por último, el desenlace tiene lugar en la noche orgiástica en que Otálora es muerto. Un proceso de creciente intensidad culmina con este incidente. El hombre desconoce su fin, pero hay un momento de su vida en que se enfrenta con la revelación. Y éste es el momento en que Otálora ve con trágica lucidez su verdadero destino.

<sup>5</sup> A. P., p. 34.

Cada una de las partes de la estructura del cuento asciendo en progresiva tensión y está conformada por medios expresivos lexicales y sintácticos que junto con el contenido crean, como ya dijimos, una única e indisoluble unidad.

Dentro del vocabulario, el epíteto<sup>6</sup>, al ser más expresivo que significativo, refleja la visión que del mundo tiene el autor. Por su carga estética más que semántica, matiza emotivamente la realidad.

Borges vivencia *el infinito*, lo intuye y lo concreta mediante imágenes de multiplicaciones interminables, espejos enfrentados indefinidamente, laberintos, pluralidades y bifurcaciones de elementos. En *El muerto*, la pampa, además de su connotación realista, también está desrealizada en vastos ámbitos espaciales y temporales que plasman la visión de lo sin fin.

Las inmensidades pueden exaltar en lugar de disminuir. En el segundo incidente, junto con la nueva vida de tropero y con el crecimiento de sus ambiciones, se amplía el contorno de quien había sido aquí un "triste compadrito".

Los epítetos de la vastedad del universo, calificando las cosas y borrándole sus contornos, son congruentes con el mundo irreal y metafísico de Borges y con los nuevos horizontes del personaje. En el texto podemos seleccionar varias parejas de sustantivos y epítetos, en los que éstos alternan su posición de antepuestos o postpuestos sin marcado predominio de uno u otro:

"Empieza entonces para Otálora una vida distinta, una vida de *vastos* amaneceres..." (p. 32).

<sup>6</sup> Hablamos de epíteto siguiendo la interpretación de Gonzalo Sobejano en *El epíteto en la lírica española*, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1956, Ed. Gredos. El autor define al epíteto como "el adjetivo calificativo, atributivo, no restrictivo, o, lo que es lo mismo, es epíteto aquel adjetivo morfológicamente tal, que significa cualidad y se adjunta al sustantivo inmediata o mediatamente, pero sin nexos copulativo, para expresar aquella cualidad referida a una sustancia, sin necesidad lógica de expresarla" (p. 152).

Asimismo :

llanura *inagotable*  
*infinitas* distancias  
 estancia *perdida*  
*cualquier* lugar  
*interminable* llanura

En el tercer momento de la narración, al entrar en el nudo del suceso, se cambia la connotación. Los epítetos de la vastedad dan lugar a imágenes de *lo vertiginoso* y *lo exaltado*.

El universo de Otálora se va estrechando rápidamente en una línea ascendente que culmina en el clima denso y brutal de la última escena. Aquí las tintas no son cargadas ni se producen efectos melodramáticos. El desenlace se resuelve con precisión y sobriedad sin desbordes de emoción pero sí de tensión.

Los epítetos también califican cosas, pero en este incidente dan idea de abundancia y desorden de elementos y crean el vértigo que arrojará a Otálora en manos de su implacable destino :

*última* noche  
 torre *de vértigos*  
*irresistible* destino  
*clamorosa* la noche  
 circunstancia *brutal*  
 alcohol *pendenciero*

Esta última pareja de sustantivo y adjetivo es muy rica y merece un párrafo aparte. El cuento es uno de los géneros que más afinidad tienen con la poesía; a través de ambos se da una visión subjetiva y unitaria de la realidad, plasmada en apretada síntesis expresiva.

*Alcohol pendenciero* es una forma poética en la que podemos observar lo que Carlos Bousoño llama *desplazamiento calificativo*<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> CARLOS BOUSOÑO, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, 1962, Ed. Gredos. Cap. *Los desplazamientos calificativos*, p. 70.



La lengua es sucesión, enumeración, en tanto que los estados de alma son sintéticos, globales; para transmitirlos sin matarlos, el desplazamiento calificativo es una forma poética de feliz hallazgo, ya que evita descomponer en partes sucesivas una sensación o imagen dadas. En el presente ejemplo, se nos ofrece la impresión simultánea de los hombres bebiendo y a consecuencia de ello, la excitación y los deseos de lucha.

Esta síntesis poética del desplazamiento calificativo la encontramos también en otras parejas, como *puñalada feliz* (p. 31), aunque aquí, la oposición conceptual entre el nombre y su calificativo, toma la forma de un oximoron.

### c. *Los personajes*

Un cuento es una totalidad cerrada y perfecta, siendo esenciales el argumento, el asunto o los incidentes en sí. Todos los elementos deben estar entramados en un suceso único sin dispersión en otros planos y temas "porque no hay tiempo ni espacio para personajes y caracteres"<sup>8</sup>.

A pesar de su brevedad y prieta materia narrativa, *El muerto* tiene personajes bien delimitados, pero están integrados en una única hilazón temática y obedeciendo a una sola línea de desarrollo. El novelista da los cambios en los personajes, éstos pueden cobrar vida propia e independiente o transformarse en tipos, fuera del argumento, que muchas veces llega a ser olvidado; pero los personajes del cuento siempre están en función de la ficción narrativa inserta en una secuencia temporal.

En el mundo narrado en *El muerto*, primeramente se nos presenta Benjamín Otálora. Es un muchacho común, valiente, como puede serlo uno de los tantos orilleros de las barridas porteñas que con guapeza y sagacidad trata de materializar sus ambiciones de no dependencia y poder.

<sup>8</sup> CARLOS MASTRÁNGELO, *El cuento argentino*, Buenos Aires, 1963, Ed. Hachette. Cap. XVIII *Elementos para una definición del cuento*.

Azevedo Bandeira, por el contrario, es la rústica divinidad que prevé y posee el destino de Otálora. Como tal, está rodeado de atributos que lo alejan del común de los hombres que desfilan en ese variado mas no disperso mundo del cuento.

Es presentado en forma indirecta y muy sencilla: Otálora "Para, en el entrevero, una puñalada baja que un peón le tira a un hombre de galera oscura y de poncho. Este, después, resulta ser Azevedo Bandeira"<sup>9</sup>.

Más adelante, la descripción nos pone delante de un hombre vigoroso, al que la mezcla de razas otorga fiereza y astucia. Nuevamente, y aquí en torno a la figura de Azevedo Bandeira, vemos que la localización geográfica cobra un nuevo y profundo sentido, más allá de lo realista o anecdótico: "...Bandeira nació del otro lado del Cuareim, en Río Grande do Sul...;" (p. 33).

El origen de Bandeira introduce el elemento exótico que rodea su personalidad. El Brasil y sus selvas ofrecen a Borges un mundo en el que se dan lo insoluble y laberíntico junto con la inacabable inmensidad. Bandeira es un mito entre sus hombres, la sola mención de su nombre actúa sobre sentimientos colectivos de orgullo y sumisión.

Pero además de esto, Bandeira es quien, disolviendo la realidad aparencial, encarna el conocimiento y poder absolutos sobre un destino humano. El símbolo que encierra la figura de Azevedo Bandeira se repite en el resto de la Obra de Borges bajo formas y temas distintos. En *La muerte y la brújula*<sup>10</sup>, Red Schorlach es su personaje gemelo. La idea de predestinación e incertidumbre en los actos humanos se encarna con la figura del pistolero que guía hacia su destino preestablecido al detective Erik Lönnrot en el momento en que éste creía haber descifrado la clave para hallar al asesino. Ambos personajes repiten la relación entre Bandeira y Otálora, Erik Lönnrot, al igual que es-

<sup>9</sup> A. P. p. 31.

<sup>10</sup> A. P. p. 9

te último, puede comprender lúcidamente el verdadero sentido que había tenido su vida en el momento de la revelación final.

Vemos, en los dos cuentos, el desarrollo temporal de un destino humano que cree determinarse a sí mismo junto a la previsión eterna encarnada en las estáticas figuras de un contrabandista y un pistolero; previsión eterna que, como un conocimiento bruseo y patético, los golpea en el momento final y es aceptado por los protagonistas con serenidad y estoicismo, sin inútiles rebeldías.

En *El muerto*: "Otálora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto"<sup>11</sup>.

En *La muerte y la brújula*: "Todo lo he premeditado, Erik Lönnrot, para atraerlo a usted a las soledades de Triste-le-Roy.

Lönnrot evitó los ojos de Scharlach. Miró los árboles y el cielo subdivididos en rombos turbiamente amarillos, verdes y rojos. Sintió un poco de frío y una tristeza impersonal, casi anónima"<sup>12</sup>.

El único personaje femenino del cuento también es simbólico: *la mujer*, así, simplemente y con minúscula. No tiene nombre ni voz. El sustantivo *mujer* la nombra y los epítetos la describen, destacando de su fría displicencia un solo rasgo vital y agresivo: el color fulgurante del cabello:

clara y desdeñosa mujer de pelo colorado (p. 32)

la mujer de pelo rojo (p. 33)

la mujer de pelo resplandeciente (p. 34)

la mujer de pelo reluciente (p. 35)

<sup>11</sup> A. P. p. 35.

<sup>12</sup> A. P. p. 19.

Recién al final del cuento, ella será el elemento desencadenante del desenlace.

Esta presencia desdibujada de la mujer, quizás sea coherente con el mundo real que se mueve en *El muerto*. Poco hace a la totalidad de la ficción cuál o cómo sea su personalidad, si la tuviera, y es casi natural que la compañera de un jefe de contrabandistas aparezca sólo fugazmente y en imágenes similares:

“Es la mujer de pelo rojo; está a medio vestir y descalza y lo observa con fría curiosidad”. (33)

“Sale a medio vestir y descalza”. (p. 35)

Esa mujer, al igual que el apero y el colorado, es uno de los símbolos del poder del jefe, cuyas posesiones son deseadas por Otárola, no por lo que son en sí sino por lo que representan como afirmación de una superioridad.

Pero salimos del contexto de *El muerto* hacia el resto de la obra de Borges, podremos observar que como preocupación personal no aparece el sexo y que el amor y la mujer, como objeto o dadora de ese amor, están casi ausentes. Si hay presencia de sentimientos amorosos —*El Zahir*, *El Aleph*—<sup>13</sup> son las vivencias que lo impulsaran a escribir o sólo el motivo para desatar la narración, pero nunca un tema importante que concentre en sí la ficción narrativa.

Mucho se ha indagado sobre Borges hombre para iluminar esta faceta de sus temas y personajes. En un reportaje Gloria Alcorta<sup>14</sup> le preguntó por qué en su obra no está casi presente el amor. Borges respondió entre otras cosas, que él ha experimentado pasiones como todo el mundo y que si no escribe sobre esos temas es simplemente por pudor; cree que los argentinos están más hechos para la amistad que para el amor. En párrafos anteriores había dicho “sin duda, yo he estado muy preocupado por el amor en mi vida privada, para poder hablar de él en mis libros”.

<sup>13</sup> A. P. págs. 121 y 129 respectivamente.

<sup>14</sup> Publicado en el número de *L'Herne* dedicado a Borges, París, 1964.

Dejando un momento el análisis de estas respuestas, since-  
ras o ingeniosas, la interpretación más justificable, con el tex-  
to mismo del cuento, está en la misma publicación citada y es  
su referencia al elemento épico.

En su obra tiene más determinación el aspecto épico de la  
existencia que el sentimental. Se exalta lo vital, el coraje, el  
riesgo del hombre, quizás en un proceso inconsciente de com-  
pensación de quien, siendo quieto y reflexivo, tuvo siempre más  
vigor mental que físico; o tal vez simplemente lo exalte porque  
considera admirable este rasgo de la idiosincrasia argentina, ya  
que la obra literaria trasciende respecto de su creador y es otra  
estructura no siempre idéntica a las vivencias del autor.

En *El muerto*, el papel del hombre tiene este sentido claro  
y definido de virilidad y fuerza probadas en formas rudas de  
vida.

Salvo en un caso en que *hombre* u *hombres* están usados  
en una expresión ensayística, en su acepción genérica, en el  
resto del cuento el término está singularmente reiterado y lle-  
va una rica carga conceptual de reciedumbre y coraje:

... un *hombre* del suburbio de Buenos Aires (p. 31)

*hombre* valiente (p. 31)

le está pareciendo un *hombre* animoso (p. 32).

ser *hombre de Bandeira* es ser considerado y temido, y  
porque, ante cualquier *hombrada*, los gauchos dicen... (33)

## II. LAS FORMAS EXPRESIVAS

El cuento es un signo literario que resulta de la vinculación  
entre significante y significado<sup>15</sup>. El significante no es una cu-

<sup>15</sup> DÁMASO ALONSO, *Poesía Española*, Madrid, 1962, Gredos. Del cap.  
*Significante y significado* (págs. 19 a 33) extractamos algunos concep-  
tos para la mejor interpretación de dichos términos:

"Los "significantes" no transmiten "conceptos", sino delicados com-  
plejos funcionales. Un "significante" (Una imagen acústica) emana en el  
hablante de una carga psíquica de tipo complejo, formada generalmente

bierta que está por encima del contenido sino que nace desde su raíz más profunda en un proceso desde lo interior hacia la construcción exterior. El léxico y la sintaxis son las formas expresivas que se adecuan al contenido y al mismo tiempo son determinadas por él.

a. *El léxico*  
*El epíteto*

Al hablar de la estructura de *El muerto*, ya se había adelantado cómo el epíteto es expresivo de la visión del autor y del mundo narrado y cómo marcaba con sus matices los distintos momentos del cuento. Los epítetos llegan a ser verdaderos símbolos de su metafísica. Complementando lo vertido en página 6, diremos que son más imaginativos y abstractos, que emotivos. En general califican cosas, más que personas.

El infinito<sup>16</sup>: está evocado constantemente en las obras de Borges, lo capta y lo comunica con epítetos que denotan distancias espaciales y temporales, como así también en imágenes de la pluralidad, la abundancia o la vaguedad que esfuma los contornos de las cosas, los seres o los sentimientos, desrealizando el mundo real:

*inconfesada* o tal vez *ignorada* tristeza  
*inextricables* y casi *infinitas* distancias  
*remoto* espejo  
*vasto* lecho blanco

por un concepto (en algunos casos por varios conceptos; ...o por ninguno) ... "Significado" es esa carga compleja... donde puede haber una serie de "significados parciales" .....

Entendemos por "forma exterior" la relación entre significante y significado, en la perspectiva desde el primero hacia el segundo. Esa misma relación, pero en la perspectiva desde el significado hacia el significante, es lo que llamamos "forma interior".

<sup>16</sup> Los subtítulos de *Infinito* y *Caos y cosmos* fueron tomados de los capítulos correspondientes del libro de Ana María Barrenchea ya citado, págs. 19 y 47.

*El caos y el cosmos*: Una continua preocupación borgeana es plasmar en materia poética el caos del universo. "El vivir es un conjunto caótico y arbitrario en el que predominan las notas del desorden y del azar, la pesadilla, la irracionalidad y la locura, la soledad y el desamparo del hombre"<sup>17</sup>.

El estilo depurado y fino no condice con este desorden; hay símbolos constantes, producto de una consciente y minuciosa elaboración.

Además de los epítetos ya citados en página 7 podemos ejemplificar con los siguientes:

travesía *tormentosa* y *crujiente*

Selvas *populosas*

*satánica* maniobra

noche *de tumulto* y *de júbilo*. Estas últimas son construcciones epítéticas de *sustantivo* y preposición *de más sustantivo*.

#### *El sustantivo*

El sustantivo también tiene relevancia estilística y es objeto de un tratamiento especial dentro de la estética borgeana. Muchos sustantivos encierran una intención expresiva y semántica tan constante que podemos definir un *estilo nominativo*.

El sustantivo de por sí cumple una función semántica más que estética; pero en Borges, el ponerle nombre a las cosas no es un acto mecánico, inconsciente del lenguaje sino que actúa más profundamente: se remonta a las etimologías y devuelve las significaciones originarias que frecuentemente se diluyen y pierden. Esta nominación conforma en el cuento el clima adecuado contribuyendo a crear el personalísimo mundo de su obra, aportando ya no matices sino precisión y minuciosidad.

<sup>17</sup> ANA MARÍA BARRENECHEA, *Ob. Cit.* págs. 114 y 124.

Hay muchas series de sustantivos interesantes de señalar. Además de los que ya se analizaron —*hombre- mujer- com-padrino*— podemos citar *muerto*. *El muerto*, ya el título condensa un destino en admirable síntesis de contenido.

Desde la primera página del cuento conocemos a Benjamín Otálora. Los sustantivos concretos (*Ley- balazo- altercado- cuchillo- puñalada- almacén*) en conjunción con los abstractos *reciedumbre- coraje- peligro- tristeza*) marcan el mundo y la personalidad del personaje, descriptos con síntesis y economía.

Ya vimos cómo en la figura de Azevedo Bandeira se añan los elementos autóctonos y los exóticos. La descripción es esencialmente nominativa dada por una enumeración conjuntiva bimembre: “en su rostro . . . están el *judío*, el *negro* y el *indio*; en su empaque, el *mono* y el *tigre* . . .” (p. 32). Todos términos de gran significación, que bastan por sí solos para transmitir las imágenes simultáneas de fuerza y sagacidad, de sutileza y brutalidad.

En uno de los procedimientos narrativos en que el sustantivo cobra más relevancia, es en las enumeraciones.

El hombre se siente perdido por la riqueza agobiadora del orbe, sus esfuerzos por ordenar y clasificar las cosas a menudo son sólo aparentemente logrados. Las enumeraciones borgeanas materializan la *acumulación* o el *caos* del mundo.

En *El muerto* hay dos ejemplos de enumeración acumulativa de dinamismo positivo<sup>18</sup>. En Borges, estas superposiciones no indican un fluir de conciencia; no es un superrealista. Tampoco estamos ante un fenómeno de automatismo subconsciente tan conocido en las nuevas corrientes literarias, sino que hay una voluntad estilística, una cuidadosa selección expresionista a cargo de la inteligencia, de los elementos a

<sup>18</sup> CARLOS BOUSOÑO en *Teoría de la expresión poética* señala que las palabras que transportan nociones sustantivas crean dinamismo positivo y las adjetivas, dinamismo negativo y morosidad (p. 190). Madrid, 1956, Ed. Gredos.



presentar para que esta acumulación sea representativa del mundo que desea plasmar. Podemos extraer de ellas, palabras claves para sus intuiciones:

"Hay un balcón que mira al poniente, hay una larga mesa con un resplandeciente desorden de taleros, de arreadores, de cintos, de armas de fuego y de armas blancas, hay un remoto espejo que tiene la luna empañada"<sup>19</sup>.

Este es el aposento de Azevedo Bandeira. La serie asintética, con el ritmo reforzado por la repetición del verbo intransitivo, impersonal *hay*, reúne en su contorno, simbólicamente, la visión del ocaso del sol con el declinar de Bandeira. Junto a los indicios de ese declinar forma marcado contraste una *resplandeciente desorden* de fuerza, poder y rudeza: *taleros, armas, arreadores*. Completando el conjunto, un *remoto espejo*.

*Poniente* y *espejo* son dos palabras claves de este cuento y también de su obra total. El *poniente* como referencia espacial o geográfica, tiene en *El muerto* el mismo valor que el término *ocaso* empleado en su matiz de temporalidad en *El Sur*<sup>20</sup> y otros cuentos en los que la sucesión de *ocazos* representa el paso del tiempo hacia la muerte.

El atardecer, fulgurante y triste, alude a la amenaza de fin que se cierne sobre la vida de Bandeira. Patética metáfora de lo transitorio, es una constante en la obra de Borges y aquí, además, un indicio que prepara al lector para un desenlace contrario al finalmente ofrecido.

*Espejo* es un sustantivo de la irrealidad y uno de los más ricos de contenido en el realismo mágico de la obra borgeana. El espejo nos da una visión afantasmada y borrosa de la realidad, ya que su fondo ilusorio sirve al proceso de desrealización. El epíteto *remoto* y la luna *empañada* subrayan

<sup>19</sup> A. P. p. 33.

la lejanía y la vaguedad del contorno real y la incertidumbre de los destinos. En él ve a la mujer cuya ilusoria posesión es simbólica dentro del suceso del cuento.

Ana María Barrenechea<sup>21</sup> interpreta también que este término alude a los arquetipos platónicos. El universo sería una copia imperfecta e invertida del orden celeste.

La segunda enumeración tiene lugar cuando Bandeira decide de arribar a "El Suspiro" y primero trasladan sus pertenencias:

"Llegan cajones de armas largas; llega una jarra y una palangana de plata para el aposento de la mujer; llegan cortinas de intrincado damasco; llega de las cuchillas, una mañana, un jinete sombrío, de barba cerrada y de poncho. Se llama Ulpiano Suárez y es el *capanga* y guardaespaldas de Azevedo Bandeira"<sup>22</sup>.

"El Suspiro" es una estancia perdida y dismantelada, los elementos traídos aportan un detalle de riqueza y color.

Es también como la anterior, una serie de proposiciones asindéticas encabezadas por el reiterativo *llegan* que acentúa el ritmo de la enumeración acumulativa y personifica las cosas. Junto a las armas largas, están la jarra, la palangana y las cortinas. Unido al resto de las proposiciones y conservando el mismo tono, nos presenta a Ulpiano Suárez, ejecutor material del destino de Otálora.

En la primera enumeración citada se reúnen objetos; en la segunda serie, como restándole importancia y en un procedimiento típicamente borgeano, a los objetos se les suma, en forma incidental, una persona que será clave en el desenlace.

Junto a los sustantivos ya analizados, imágenes simbólicas del realismo mágico, hallamos los de la realidad como tal, que

<sup>20</sup> A. P. p. 22.

<sup>21</sup> ANA MARÍA BARRENECHEA, *Ob. Cit.* págs. 114 y 124.

<sup>22</sup> A. P. p. 34.

nominan minuciosamente las posesiones de los hombres de las llanuras rioplatenses y prueban el gran conocimiento que tiene Borges de la vida en los campos argentinos y uruguayos. Citaremos en este grupo: *colorado*, *cabos negros*, *apero cha-peado*, *carona con bordes de piel de tigre*.

Dentro de este vocabulario, se incorporan al cuento los americanismos *arreador*, *baraja*, *mte* y *recado*; la voz lunfarda *farra* y los argentinismos *caña* (tipo de aguardiente), *entrevero* (pelea, desorden) y *capanga* (en el N. O argentino y el Brasil, *capataz*, encargado). Expresiones del habla vernácula y popular, junto a aquellos sustantivos simbólicos y cultos, crean un juego ágil de lenguaje resuelto con sobriedad y elegancia, lenguaje sin falso pintorequismo orillero y campesino, pero auténticamente argentino en el manejo de todas las posibilidades de nuestra lengua.

### *El adverbio*

En *El muerto* predominan los adverbios modales formados por el adjetivo más el sufijo *mente*. El empleo parece coincidir con un retardo en el ritmo expresivo, o bien, con el deseo de prolongar el efecto de la imagen que ayudaron a conformar.

Todos los adverbios son congruentes con el mundo poético y connotan continuidad temporal, infinitud o indeterminación:

... humillar al interlocutor *gradualmente*... (p. 34)

Resuelve suplantar, *lentamente*, a Azevedo Bandeira (p. 34)

... alguien *infinitamente* rasgaba una trabajosa milonga (p. 35)

*Oscuramente*, Otálora compara esa noche... (p. 32)

Este se siente *vagamente* humillado (p. 33)

Un párrafo aparte merece el adverbio temporal *ya* en la última parte del cuento:

“Otálora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque *ya* lo daban por muerto, porque para *Bandeira ya* estaba muerto”<sup>23</sup>.

Hay una sucesión lineal en el camino de Otálora hacia la comprensión, poco a poco ve que ha sido ilusoria toda su conquista. Pero el primer *ya* nos retrotrae en el tiempo, hay una alteración en la progresión temporal del pensamiento de Otálora para situarnos en el de quienes manejaron su destino. La última frase: “porque para *Bandeira ya* estaba muerto” es la culminación de la verdad, la presciencia divina, poseedora del pasado, presente y futuro se manifiesta en breves términos de perfecta condensación conceptual, destacados por la sugerencia del segundo adverbio temporal *ya*.

#### b. *La sintaxis*

##### *El verbo*

El tiempo verbal usado es el presente de indicativo; excepción en la *Antología*, ya que es el único cuento en que esta forma se mantiene en todo su desarrollo.

El presente, al actualizar una acción pasada, la presenta con más viveza al lector, en un mayor acercamiento psíquico a los incidentes, pueden citarse algunos ejemplos significativos por la fuerza que imprimen a la expresión, aunque en rigor, es por la totalidad del texto que puede hacerse esta apreciación.

Un cuchillo *relumbra*; (p. 31)

Sólo una vez, durante ese tiempo de aprendizaje, *ve* a Azvedo *Bandeira*, pero lo *tiene* muy presente, (p. 32)

<sup>23</sup> A. P. p. 35.

*Logra*, en jornadas de peligro común, la amistad de Suárez. (p. 33).

Suárez, casi con desdén, *hace fuego*. (p. 35).

Además de su significado cronológico, el presente tiene una función aspectua.<sup>24</sup> El presente simple es un tiempo de aspecto imperfectivo, vale decir que la atención del que habla se fija en el transcurso o continuidad de la acción, sin que le interesen el comienzo o el fin de la misma. Es el tiempo más usado en poesía.

En el cuento que estudiamos hay una voluntad de conservar el presente, en una experiencia vivenciada una vez y para siempre.

Deja al proceso eternizado, en un mundo en el que el tiempo no se mide en extensión sino en profundidad, sacando la acción de la mera momentaneidad.

En forma general podemos afirmar que en la prosa de Borges predominan los verbos intransitivos y de acciones intelectuales.

Como ya dijimos, *El muerto* es uno de los cuentos más insertos en la realidad geográfica y material; como tal, los verbos del tipo citado anteriormente (*inquieta. sabe. compara. ofrece. repite. opina. propone. ve. nota. observa. pregunta. resuelve*) alternan con otros que enuncian las acciones de la realidad concreta de esos hombres, llegando en algunos casos a usarse expresiones del habla popular.

Seleccionamos de este grupo:

*bebe. duerme. agredió. provoca. hiere. comen. gritan. besa.*

"Para, en el entrevero, una puñalada baja..." (p. 31).

"*despacha mate tras mate...*" (p. 33)

<sup>24</sup> SAMUEL GILI Y GAYA en *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, 1960, Ed. Spes, p. 120 analiza el *aspecto verbal*. Sintetizando su concepto diremos que los aspectos de la acción verbal son las distintas maneras de la acción de un verbo, según predomine en ella la momentaneidad, la reiteración, la duración, el comienzo, la perfección. Dependen de la significación y también de la voluntad estilística del que habla o escribe para fijar la atención en determinado matiz.

Se da aquí el mismo juego que señaláramos para el sustantivo: los distintos niveles de lengua o de abstracción proveen dinamismo a la materia expresiva.

### *Procedimiento dubitativo*

Es un rasgo borgeano peculiar el ser hipotético o conjetural tanto en las ideas como en la estructura de la prosa.

En *El muerto* esta característica narrativa se presenta mediante formas sintácticas muy personales, ya sea el juego de sujetos vagos e indeterminados o la voluntad expresa de simular una redacción conjetural.

Estos procedimientos de la duda, desdibujan la realidad aparente de datos históricos y eruditos con una corriente de irrealidad que escapa de la obra y alcanza al lector mismo.

Ya desde el primer párrafo, el verbo *parece* se presta a su juego sorpresivo:

“Que un hombre del suburbio de Buenos Aires, que un triste compadrito sin más virtud que la infatuación del coraje, se interne en los desiertos ecuestres de la frontera del Brasil y llegue a capitán de contrabandistas, *parece* de antemano imposible”.

“Ignoro los detalles de su aventura; cuando me sean revelados, he de rectificar y ampliar estas páginas. Por ahora, este resumen puede ser útil”<sup>25</sup>.

El sujeto *parece* está formado por una serie de proposiciones yuxtapuestas que sintetizan y adelantan el suceso del cuento. La urgencia de la serie asindética se detiene recién en este término. Lo que narra el sujeto *parece* de antemano im-

<sup>25</sup> A. P. p. 31.

posible, se descuenta de su significación que aunque parece de antemano imposible, fue real y verdadero. Pero la lectura y el final sorprendente nos demuestran lo contrario. El *parece* inicial pues, integra ya el cuento en el ritmo lúdico, tanto conceptual como sintáctico, de realidades y negaciones que constituyen en la estructura de la prosa, uno de los procedimientos más constantes de la estilística narrativa del autor.

También para lograr el efecto de redacción conjetural el narrador trata de desaparecer como hacedor de estas imágenes y mostrarse como un simple transmisor de sucesos realmente acaecidos.

Dentro del primer párrafo hay tres proposiciones que colocan al cuento en un nivel de redacción provisoria, de borrador que se perfeccionará luego, al poseer la seguridad de los datos adelantados.

En el nudo de *El muerto*, Borges agrega: "Muchas cosas van aconteciendo después, de las que sé unas pocas" (p. 34). Este procedimiento además de desrealizar la exactitud de los hechos, hace que se abrevien los pasos previos al final y éste irrumpa con más fuerza.

La síntesis y la agilización del ritmo con vistas al cierre final, justifican estilísticamente la última expresión dubitativa que encontramos cuando Otálora regresa a "El Suspiro" con todos los atributos de su jefe:

"Otras versiones cambian el orden de estos hechos y niegan que hayan ocurrido en un sólo día"<sup>26</sup>.

Cuando Benjamín Otárola ya es un "hombre de Bandeira" tenemos noticia casi al pasar, y por medio de un sujeto indeterminado, acerca de su origen:

"Alguien opina que Bandeira nació..."<sup>27</sup>

Esta presentación en forma de *opinión anónima* contrasta con el denso sentido que encierra ese sitio dentro de la personalidad de Bandeira y de la obra entera.

<sup>26</sup> A. P. p. 35.

<sup>27</sup> A. P. p. 33.

La vaguedad no excluye de ningún modo la minuciosidad narrativa y la exactitud en los detalles a que aludimos en otros párrafos. Es una imprecisión cuidada y prolija, creada intelectualmente y transmitida con gran rigorismo formal.

Podemos agregar también, dentro de esta peculiaridad de estilo, la *alusividad*<sup>28</sup>. Borges concibe la realidad como poseedora de un estilo propio. Es fácil observar en orilleros, matones o compadritos, que casi nunca son directos narradores y se complacen en sugerencias sinuosas frecuentemente dichas sin mirar a la cara al interlocutor.

En el cuento, Otárola pregunta por qué Bandeira se trasladará de Montevideo a la estancia; indirectamente le dan a conocer lo que piensan de su conducta:

“alguien aclara que hay un forastero agauchado que está queriendo mandar demasiado”<sup>29</sup>.

Estos matices del habla, tan ricos e interesantes, son transformados en materia poética imperecedera sólo en el caso de un verdadero artista, como en el cuento que analizamos, en que esta forma lingüística no es un agregado a los elementos cultos, sino que se justifica estilísticamente y se integra con plasticidad.

### *Construcciones parentéticas*

Son constantes estilísticas y dan lugar también a expresiones de la duda. Transmiten en muchos casos la presencia del narrador y la sensación de subjetividad que envuelve toda afirmación humana, al presentarle al lector distintas posi-

<sup>28</sup> JAMES E. IRBY en *Sobre la estructura de El hombre de la esquina rosada*, Anuario de Filología, Maracaibo, Venezuela, 1962, Ed. de Universidad de Zulia, año 1, N° 1; cita así esta forma del habla popular, tomando el término de palabras del mismo Jorge Luis Borges.

<sup>29</sup> *A. P.* p. 34.



bilidades, a veces contradictorias, de un mismo hecho. En el ejemplo siguiente:

"(Otálora, al saberlo, rompe la carta, porque prefiere d**é**rselo todo a sí mismo)" (p. 31). El paréntesis encierra un grado más interior y mental de la acción que hasta aquí se narraba. Entra en el ánimo del personaje, al que conocemos, más que por pasajes descriptivos, por la acción misma o por estas breves y aparentemente circunstanciales consideraciones.

En p. 32 tenemos otro ejemplo: "(Otárola nunca ha visto un zaguán con puertas laterales)". También indica una acción mental pero es índice de la *voluntad de precisión* con que Borges se acerca a sus objetos y maneja la prosa.

"(también el hombre que entreteje estos símbolos)" (p. 32)

Aquí la construcción parentética encierra la presencia del autor en el transcurso de la narración, que asistiendo al proceso de su cuento, interpreta y comenta. Es también un rasgo autobiográfico incluido en una expresión de tipo ensayística.

"(que a Otárola le parece muy grande)" (p. 33). En este caso introduce un elemento mental, psicológico, en medio de un incidente compuesto por elementos concretos y acciones materiales.

Este rigor de Borges, su vigilancia y precisión son consecuentes con el deseo de posesión del universo a través del conocimiento; esfuerzo que con las infinitas posibilidades, cambiantes hipótesis y sucesivas correcciones, no hace más que dejar al desnudo la base de incertidumbre de nuestros actos y la imposibilidad del conocimiento absoluto de la agobiante multiplicidad del cosmos.

### *Series sintagmáticas*

A pesar de la economía y precisión de los elementos del cuento, las reiteraciones y anáforas no escapan de la unidad

total de la obra; por el contrario, son expresivas de un estilo depurado, en el que hasta las imágenes aparentemente más frescas y cristalinas son producto de una paciente elaboración que transforma en imprescindible cada vocablo.

Este procedimiento reiterativo y anafórico acentúa el clima de agobio y fatiga que produce la sensación de innumerableidad y complejidad del mundo intuido por Borges.

La serie sintagmática no progresiva<sup>30</sup>, en la que la corriente de la cadena hablada se detiene en plurifurcaciones de elementos del mismo valor sintáctico, es uno de los procedimientos analíticos más frecuentes de su narrativa.

Por ejemplo, podemos observar para un solo sustantivo varios modificadores indirectos: "Es un *mocetón de frente mezquina, de sinceros ojos claros, de reciedumbre vasca...*"<sup>31</sup>

Para un mismo verbo hay series de objetos directos:

"*Aprende a jinetear, a entropillar la hacienda, a carnear, a manejar el lazo que sujeta y las boleadoras que tumban, a RESISTIR el sueño, las tormentas, las heladas y el sol, a ARREAR con el silbido y el grito*"<sup>32</sup>.

El contorno está descripto concreta y empíricamente empleando un vocabulario de la realidad como tal, que lo materializa no con expresiones nominativas, sino mediante verbos dinámicos en infinitivo que transmiten una exacta y realista visión de las rudas faenas de la pampa. A su vez, el ritmo ágil se detiene con el prolijo análisis. Vemos así, cómo ciertos infinitivos presentan una nueva bifurcación de objetos directos o circunstanciales:

<sup>30</sup> El concepto de sintagma no progresivo, entendido como la progresión sintáctica detenida por varias plurificaciones, que a veces se subplurifican de nuevo o sea esos momentos de la elocución en que todas las voces tienen una misma función sintáctica, puede ampliarse, consultando ALONSO, Dámaso: *Seis calas en la expresión literaria española*. Cap. I, págs. 23-29, Madrid, 1963. Ed. Gredos.

<sup>31</sup> A. P. p. 31.

<sup>32</sup> A. P. p. 32.

	el sueño		
a resistir	las tormentas	a arrear	con el silbido
	las heladas		y el grito
	y el sol		

Asimismo :

"Otálora *NOTA* las canas, la fatiga, la flojedad, las grietas de los años". (p. 33)

"Otálora... *da* en olvidar, en corregir, en invertir sus órdenes.

El final es conciso y sorprendente :

"Otálora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para *Bandeira* ya estaba muerto. Suárez, casi con desdén, hace fuego"<sup>33</sup>.

Así como la expresión dubitativa del primer párrafo adelantaba los hechos e incitaba a la lectura, en el párrafo final, tres subordinadas sustantivas que se plurifurean desde un verbo de entendimiento —*comprende*— condensan la revelación del verdadero destino del personaje, y cierran admirablemente el cuento.

#### CONCLUSION

*El muerto* es un ciclo perfecto y acabado, en el que cada uno de los incidentes se integra en un todo armónico y concluído. Es uno de los cuentos más realistas de la *Antología*, pero a pesar de ello, su raíz es metafísica : es el cuento de la condi-

<sup>33</sup>) A. P. p. 35.

ción humana. A través de él, se da la visión subjetiva que de la realidad tiene Borges; visión desintegradora del mundo concreto, el cual se esfuma para dejarnos, limpia y clara, una imagen: la del duelo entre el hombre y su irremediable destino.

A pesar de la simbología implícita, el cuento no se desvitaliza, su transrealidad le da más hondura y patetismo. Precisamente esta transrealidad hace a sus temas ontológicamente universales.

En la obra total hay evasión y juego de diversas teorías; pero es el juego de un escéptico y no el de un "snob"; en este caso sería imposible concebir la seriedad de su trabajo y su conciencia de escritor. Para Borges la creación ha sido su forma de vida, única forma de toda una vida.

Una lúcida imaginación se vuelca en un estilo riguroso, narra con precisión y al mismo tiempo sugiere, dejando abiertos innumerables caminos.

Depurado estilista, todas sus expresiones están severamente meditadas, sin que por eso su prosa resulte producto de fríos moldes de academia.

Cada palabra cobra una fuerza nueva, al anularse, dentro del preciso equilibrio de la construcción, las posibilidades de reemplazo o supresión.

Sustancia metafísica y arquitectura perfecta ofreció a nuestro análisis *El muerto*, muestra antológica de una de las producciones más singulares y valiosas de la literatura argentina.

*María Cristina Rivero*

#### BIBLIOGRAFIA SOBRE BORGES CONSULTADA

- ALONSO, Amado: *Materia y forma en poesía*, Madrid, 1955, Gredos. Capítulos *Borges narrador* (p. 434) y *Desagravio a Borges* (p. 450).  
ANDERSON IMBERT, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, 1954, Fondo de Cultura Económica.

- BARRENECHEA, Ana María: *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, México, 1957, Colegio de México.
- RÍOS PATRÓN, José Luis: *Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, 1955, Ed. La Mandrágora.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: *Narradores de esta América*, Montevideo, Ed. Alfa. Colección Carabela.
- SERRA EDELWEIS: *Poesía hispanoamericana*, Santa Fe, 1964, Facultad de Letras de la Universidad Católica. Cap. *La vida y la muerte, el tiempo y la eternidad en la poesía de Jorge Luis Borges*.
- Volumen colectivo de *L'Hicne* dedicado a Borges, París, 1964.

