

CLASICISMO, TRAMA Y EL HECHO ESTÉTICO EN EL CUENTO
"THERE ARE MORE THINGS" DE BORGES



David A. Bedford

En su epílogo a *El libro de arena*, Borges ofrece una curiosa evaluación de uno de los cuentos:

El destino que, según es fama, es inescrutable, no me dejó en paz hasta que perpetré un cuento póstumo de Lovecraft, escritor que siempre he juzgado un parodista involuntario de Poe. Acabé por ceder; el lamentable fruto se titula *There are more things*" (OC 3: 72).

Dada la ampliamente conocida propensión de Borges por la ironía en sus pronunciamientos, es razonable avanzar la hipótesis de que se trata de un desafío a hacer una nueva lectura del texto. Si aceptamos el desafío, teniendo en cuenta la estética literaria que cultivó Borges a lo largo de su carrera, este cuento, y a la vez los demás cuentos de la colección, cobran matices interesantes.

En *El libro de arena* están reflejados tres valores fundamentales de la poética borgesiana: el clasicismo (como lo definió Borges), la buena trama en un texto de imaginación razonada y el hecho estético. Se reconoce universalmente que la obra de Borges está caracterizada por el estilo claro, la expresión directa y económica y la palabra justa. Según Vargas Llosa, "Borges nunca permite ni una palabra o migaja de información que sea superflua, aunque para hacer ejercitar el

ingenio del lector, a veces suprime detalles" (7). *El libro de arena* cultiva este laconismo al máximo. En la contratapa de la edición original, Borges nos dice: "He querido ser fiel, en estos ejercicios de ciego, al ejemplo de Wells: la conjunción de un estilo llano, a veces casi oral, y de un argumento imposible." Los cuentos del volumen tienden a ser breves y están depurados de expresionismos y énfasis. La prosa es parca y hay una rigurosa supresión de detalles. Requiere que el lector supla pormenores, ambiente y emociones. Dada la simplicidad y limpidez del texto en la superficie, el lector fácilmente puede pasar por alto la riqueza de estos cuentos.

La raíz de la poética que citamos remonta a los principios de la carrera de Borges. Alazraki ve su comienzo en "El idioma de los argentinos" (1927), donde el autor pregona que la prosa debe ser funcional e invisible. Este concepto responde a lo que Borges denominó el procedimiento clásico. En "La postulación de la realidad", de 1931, el autor lo explica citando un trecho de Gibbon como ejemplo. A continuación comenta

el carácter mediato de esta escritura, generalizadora y abstracta casi hasta lo invisible. El autor nos propone un juego de símbolos, organizados rigurosamente sin duda, pero cuya animación eventual queda a cargo nuestro. No es realmente expresivo: se limita a registrar una realidad, no a representarla. Los ricos hechos a cuya póstuma alusión nos convida, importaron cargadas experiencias, percepciones, reacciones: éstas pueden inferirse de su relato, pero no están en él. Dicho con mejor precisión: no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en concepto. Es el método clásico, el observado siempre por Voltaire, por Swift, por Cervantes. (OC 1: 217-8)

Según Borges, los escritores de temperamento clásico usan una de tres modalidades para postular la realidad: (1) notificar los hechos de modo simple y general, (2) imaginar una realidad más compleja pero referir únicamente sus efectos derivados y (3) usar una invención circunstancial lacónica que proyecta el desenvolvimiento de toda una serie (219-21). Borges expresa su preferencia por la tercera modalidad, la más difícil pero también la más eficaz y admirable. Es natural, entonces, que haya cultivado progresivamente su prosa en este sentido. Hay una acentuación del uso del laconismo a partir de

"La intrusa" (1966), obra no exenta de representación, pero marcada por circunstancias al modo clásico: "Sus lujos eran el caballo, el apere, la daga de hoja corta, el atuendo rumboso de los sábados y el alcohol pendenciero" (OC 2: 403). En *El libro de arena* encontramos el procedimiento por todos lados. Unos pocos detalles insinúan vastos cambios acaecidos en el mundo entre la época actual y un futuro remoto, en "Utopía de un hombre que está cansado". Las pocas y brevísimas alusiones, en "Ulrica", a espadas y lobos activan todo el panorama de leyendas nórdicas que pueda existir en la enciclopedia conceptual del lector. El río y un banco pintan el ambiente en "El otro" y la mera mención del "tubiano" espantado (ni aparece la palabra "caballo") cifra todo un evento peligroso, dramático y terrible en "There are more things" (35). Borges desconfiaba de la propensión a la alegoría que encierra la abstracción clásica, pero el procedimiento clásico de dejar que el lector dé vida al relato y de sorprender con detalles circunstanciales que hacen vislumbrar una rica realidad por detrás de ellos pasó a ser el factor más notorio de su estilo.

En su prólogo a *La invención de Morel*, Borges explica otro valor que consideraba fundamental para el cuento fantástico: la trama interesante y bien imaginada. Tal vez de ahí su fascinación con los cuentos y las novelas policiales. Dice que el siglo XX ha sido rico en argumentos admirables, citando a Chesterton y a Kafka, pero que tales obras han sido escasas en idioma castellano. Según Borges, Bioy Casares lo logró con *La invención de Morel* (OC 4: 26-27). Podríamos mencionar además "En memoria de Paulina" (*Historias fantásticas*) y *El sueño de los héroes*. Borges ensayó el desarrollo de tramas imaginativas e interesantes conjuntamente con Bioy en *Seis problemas para don Isidro Parodi* (OCC) y nos brindó un ejemplo brillante en "La muerte y la brújula". Entre sus cuentos aparecen varios más en los que los personajes hacen una lectura de la realidad que pasa a ser el móvil de la trama y lleva a un final sorprendente o insólito, por ejemplo, "Las ruinas circulares", "El Evangelio según Marcos" y "El soborno" (este último, de *El libro de arena*). El uso de tramas basadas en la lectura de la realidad hecha por los personajes es una característica fundamental de la literatura fantástica, tal como se la ha practicado en la Argentina en el siglo XX (Bedford 519-20). Dada su preocupación por los buenos argumentos, no es de extrañar que Borges

mencionara que le gustaban las tramas de los cuentos de Lovecraft (St. Armand 300). Al parecer, fue este gusto lo que lo indujo a utilizar algunos de sus elementos típicos al escribir "*There are more things*".

El tercer valor que se hace sentir en *El libro de arena* y que fue una constante en sus escritos es lo que Borges llamó "el hecho estético", que explicó de la siguiente manera en "La muralla y los libros":

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decirnos algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético. (*Otras inquisiciones*, OC 2: 13)

"Ulrica", "El espejo y la máscara", "Undr" y "El disco" evocan o se asemejan a la mitología nórdica que, como hemos visto, era de naturaleza estética para Borges. "La noche de los dones" es un relato con valor mítico para el narrador y por ende para los personajes que lo escuchan y para los lectores. Este cuento tiene cierta afinidad temática y formal con "Hombre de la esquina rosada". En ambos el autor imagina batallas entre los legendarios compadritos en tono mitológico para crear un hecho estético. Sin embargo, "La noche de los dones" quedó depurada de los expresionismos (elementos dialectales de la narración, descripciones y costumbrismo) del primer cuento. Los pocos detalles hablan más al lector que los muchos. En "Ulrica", la mujer noruega dice: "Las pocas y pobres espadas que vi ayer en York Minster me conmovieron más que las grandes naves del museo de Oslo" (OC 3: 18). Se refiere a la experiencia estética codiciada por el autor.

En base a lo expuesto, se puede postular que los cuentos de *El libro de arena* fueron cuidadosamente creados bajo la poética favorecida por Borges, que tenía raíces que remontaban a los años 20 y que fue articulada con fuerza en *Discusión* (1932) y *Otras inquisiciones* (1952). De este modo se comprende por qué, en el prólogo a *El informe de Brodie*, Borges haya dicho: "ahora, cumplidos los setenta, creo haber encontrado mi voz" (OC 2: 400). Si la poética a que arribó el autor hacia el final de su vida le era tan importante y si a su vez está tan ligada a su anterior obra de ficción, la interpretación de "*There are more things*" está ante la obligación de tomarla en cuenta.

"*There are more things*" está estructurado en lineamientos generales como los cuentos de Howard P. Lovecraft, a quien está dedicado. St. Armand ofrece un estudio detallado de las correspondencias entre el cuento de Borges y la obra de Lovecraft, así como de sus diferencias. Cabe mencionar aquí que Lovecraft escribía cuentos de horror que pintan un ambiente tétrico y melancólico. Tienden a empezar con la narración de hechos extraños y frecuentemente no naturales y a moverse hacia un desenlace en que el protagonista se confronta con un ser o un fenómeno monstruoso o extraterrestre, pero en todo caso espeluznante. Entre sus cuentos más logrados se encuentran "*The Outsider*" (46-52), de fina sensibilidad estética, "*The Colour out of Space*" (53-82), que no trata de crear una sorpresa sino que deja un final abierto, y "*The Rats in the Walls*" (26-45), uno de los pocos cuentos ambiguos de ese autor. En la mayoría de los cuentos el final es previsible y se relaciona con un mal que viene desde afuera de la humanidad.

"*There are more things*" tiene un parecido superficial a los cuentos de Lovecraft, porque Borges ha utilizado una trama y un ambiente como los que aquél solía manejar. En cuanto al ambiente, la escena principal de la acción es la casa que había sido del fallecido tío del protagonista, construcción aislada, de estilo sombrío y trazos góticos, que linda con terrenos anegadizos. Los árboles han sido talados y el parque está en total descuido. El nuevo habitante no se muestra nunca y los pocos indicios apuntan hacia algo fuera de lo natural e inmencionable. El conjunto de elementos ambientales prepara al lector para un fin ominoso.

En lo que atañe a la trama, el móvil es la curiosidad que atrae al personaje principal hacia la vieja casa para descubrir lo que encierra en su interior. El protagonista está por recibir el doctorado en filosofía de la Universidad de Texas en Austin cuando le avisan que ha muerto su tío, el que hizo construir en Turdera (provincia de Buenos Aires, cerca de la capital) esa casa de estilo perfectamente ajeno a todo lo que la rodea. El tío, Edwin Arnett, le había dado sus primeras lecciones de filosofía. El protagonista vuelve a la Argentina y se encuentra con que la casa ha sido rematada y comprada por un extranjero que hizo una remodelación "abominable" (OC 3: 35), instaló a escondidas el habitante que no se muestra nunca y se ausentó definitivamente del país. Para satisfacer su deseo de descubrir lo

finitivamente del país. Para satisfacer su deseo de descubrir lo que hay en la casa, el protagonista se entrevista con Alexander Muir, amigo de Edwin Arnett y arquitecto original de la casa, y con el carpintero que hizo los muebles y que califica al dueño de loco. De paso, habla con un compadrito conocido, que también menciona la casa. Cada información recibida pinta un aspecto más alarmante del nuevo residente de la Casa Colorada. El protagonista sueña con un grabado de un laberinto y con el minotauro dormido en el centro, una imagen polivalente de la casa y su habitante.¹ Por fin, en una noche de tormenta, se refugia en la casa, ve el amueblado fantástico y se enfrenta con el habitante. El breve párrafo antepenúltimo, compuesto de preguntas apostrofadas, hace recordar muchos pasajes en los desenlaces de Lovecraft, aunque éstos son mucho más extensos:

¿Cómo sería el habitante? ¿Qué podía buscar en este planeta, no menos atroz para él que para nosotros? Desde qué secretas regiones de la astronomía o del tiempo, desde qué antiguo y ahora incalculable crepúsculo habría alcanzado este arrabal sudamericano y esta precisa noche? (37)

Luego escucha subir al ser inconcebible. Antes de verlo piensa en la palabra “anfisbena” y seguidamente, sin describir nada en absoluto del ser que vio, dice simplemente: “La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos” (37). Con esas palabras termina el cuento. La trama y el ambiente, por estar inspirados en los cuentos de Lovecraft, hacen que el texto, a primera vista, resulte extraño y no condiga con el resto de la obra de Borges.

Un examen detallado, sin embargo, revela que, como siempre, el relato ha sido escrito según la estética borgesiana y en particular según los tres valores fundamentales ya identificados. Al igual que los demás cuentos en la colección, está marcado por la parsimonia verbal que caracteriza el temperamento clásico. Para referirse al horror que habitaba la casa, el compadrito Daniel Iberra dice tan sólo: “Lo

¹ Buchanan brinda un interesante análisis del sueño, análisis que, a pesar de utilizar algunas acepciones de palabras o frases en la traducción inglesa que no tienen apoyo en el castellano original (359-60), no deja de ser valioso e importante.

que vi no era para menos" (35). Para pintar el grado de monstruosidad le bastan tres líneas de columna angosta y fuente grande: "El lechero dio una mañana con el ovejero muerto en la acera, decapitado y mutilado. En el invierno talaron las araucarias" (34). Refiere solamente los efectos de eventos cuyo horror depende de la voluntad del lector y también del tamaño y la riqueza de su imaginación, sin embargo los eventos están ausentes del relato. En vez de dedicar un párrafo a la descripción del día, sólo menciona sus efectos en el protagonista-narrador: "Fue uno de esos días de Buenos Aires en el que el hombre se siente no sólo maltratado y ultrajado por el verano, sino hasta envilecido" (36). El toque magistral es la tentativa de describir los muebles en el interior de la Casa Colorada. El narrador queda frustrado en su intención porque eran objetos de uso inconcebible. Cualquier mueble o herramienta implica al que lo emplea y el uso al que se lo dedica. Los muebles del cuento (si es que lo eran) no implicaban nada reconocible. Borges no ofrece ninguna hipótesis sobre el ser que habita la casa, dejando cualquier inferencia en manos del lector.

Ya hemos descrito la trama al referirnos al uso de las técnicas de Lovecraft. Falta añadir que procede por una gradual aproximación a la casa (la carta recibida en los Estados Unidos, las entrevistas, el sueño y las caminatas alrededor del parque que rodea la casa) en lo general. Ahora bien, en los cuentos de Lovecraft, el móvil de la trama es exterior: proviene de un ser o una sustancia o una fuerza extraterrestre (o anormal) y de índole fantástica. En "*There are more things*" el móvil es interno al personaje principal. Dice que está movido por una fuerte curiosidad que siempre lo ha caracterizado (34), sin embargo el sueño y las meditaciones filosóficas revelan que hay algo más profundo, donde median las preocupaciones filosóficas y estéticas del autor.

Símbolos conocidos de la obra anterior de Borges y la estructura de la trama van desarrollando de forma conjunta la dimensión estética del cuento. Desde el primer párrafo ya se mencionan los dos polos de la realidad que siempre preocuparon al autor: la abstracción de la realidad hasta lo irreconocible, simbolizada en el cuento por el estudio de la filosofía, y la percepción irreducible de la realidad, simbolizada por la Casa Colorada y su habitante desconocido. El tío

del protagonista, el que lo introdujo al mundo de la filosofía, muere de un aneurisma. En los cuentos de Borges la muerte por aneurisma es una imagen o símbolo de la muerte intelectual causada por haber substituido totalmente la realidad por un sistema abstracto. Véase, por ejemplo, el caso de Herbert Ashe, en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Otro símbolo de esta muerte intelectual es la locura provocada por la fijación en algo que reemplaza a la realidad ("El zahir"). En "*There are more things*", el tío del protagonista había llegado al extremo de ponerle al perro ovejero el nombre de Samuel Johnson, "en memoria de Lichfield, su lejano pueblo natal" (33). Para su dueño, el perro simboliza a un hombre que a su vez simboliza el pueblo y, tal vez, su juventud; es una abstracción de abstracciones. Vemos asimismo otra imagen: Alexander Muir, el amigo de Edwin Arnett y arquitecto de la casa, padece una especie de parálisis intelectual, ya que lo único que se sabe de él es que se rehúsa a proyectar una capilla católica, que considera una abominación las reformas que le pidieron hacer a la Casa Colorada (a las que también se niega) y que mantiene la costumbre inglesa de ofrecer *scones* a la hora del té, untándolos de manteca como si el sobrino de su fallecido amigo aún fuera niño. Muir ya no participa del mundo que lo rodea, sino que vive a través de sus abstracciones.

La Casa Colorada es lo opuesto a la abstracción. Es un elemento de la realidad que, por insólito, no puede ser clasificado. El estilo arquitectural escosés no tiene cabida en el arrabal porteño. Es una fealdad que el narrador acepta "como se aceptan esas cosas incompatibles que sólo por razón de coexistir llevan el nombre de universo" (33). En los cuentos de Borges, el rojo tiene el valor simbólico de realidad inmediata, no afectada por la abstracción impuesta por la memoria o la categorización dentro de un sistema enciclopédico en el sentido de Eco. El rosado, por otro lado, es el reflejo de la realidad muchos años después, atenuado por la memoria y tan abstracto para el que participó y lo cuenta como para los que escuchan. Hay ejemplos en "Hombre de la esquina rosada" y "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto". La Casa Colorada de "*There are more things*", en cambio, era roja en la infancia del narrador, continúa roja en el momento en que se desarrolla la acción y sigue roja en la me-

moria del narrador. Es una realidad irreducible sin contaminación de irrealdad.

El protagonista del cuento, sumergido en la abstracción de los sistemas filosóficos, siente una atracción aparentemente inexplicable por la casa en su nuevo estado y con su nuevo habitante. La casa fue donde aprendió sus primeros conceptos de filosofía, donde una naranja no era más una realidad con color, textura y sabor, sino un instrumento para enseñar el idealismo de Berkeley. El tablero de ajedrez, ya una abstracción de por sí, servía para las paradojas eleáticas. Allí también se construían prismas y pirámides para intuir la hipótesis de Hinton sobre la cuarta dimensión (33). Cada ejemplo es más abstracto que el anterior y el filósofo que narra llega a decir que los cubos de Hinton son "falaces" (33). Sin embargo, la casa en sí es una realidad a la cual el protagonista se puede aferrar.

La casa en su nuevo estado representa la realidad de dos maneras. La primera, ya mencionada, es el color rojo de su exterior, que indica vividez en la memoria del protagonista. La segunda es el interior de la casa, que se ha tornado laberinto. El protagonista tiene que sortear una nueva geografía desconocida porque se han tirado abajo paredes e instalado escalerillas, rampas y muebles fantásticos. Como el laberinto del grabado con que sueña el joven, el interior de la casa supuestamente alberga un monstruo. El laberinto fue siempre figura del universo para Borges. Era como la Biblioteca de Babel, regida por la repetición de cifras, letras o recintos al azar. El hombre comprende el universo imponiéndole sus categorías y abstracciones, pero se pierde si olvida que esta comprensión lo aleja de la realidad. El protagonista de "*There are more things*" nunca llega a comprender (en el sentido que acabamos de exponer) el interior de la Casa Colorada, laberinto que por ese mismo motivo se mantiene como realidad.

La tormenta que sorprende al protagonista enfrente de la verja de la Casa Colorada es también un elemento de realidad inmediata que lo viene a rescatar de la parálisis de la abstracción. En "El inmortal", los trogloditas que viven en las cercanías de la Ciudad de los Inmortales no le dirigen la palabra al narrador hasta que un día los sorprende la lluvia (OC 1: 539). Esa infusión de realidad saca a los trogloditas de su estupor y el narrador descubre que ellos son los inmortales. El tedio de no poder escaparse de la inmortalidad los

había deshumanizado: al pasar por todas las posibles permutaciones de eventos sin fin, todo hombre había sido también todos los demás hombres. La resultante inhabilidad de olvidar selectivamente y abstraer conlleva el peligro de que nada vuelva a sorprender, que todo dé impresión de volver, como los que observan el Aleph (626). En "*There are more things*" la tormenta rescata al protagonista del peligro opuesto, el de perderse en las abstracciones. De este modo, Borges eleva lugares comunes de los cuentos de horror –casa tétrica abandonada y tormenta que obliga al protagonista a refugiarse en ella– a símbolos literarios con función específica en su sistema de símbolos.

La tormenta y la sed de realidad inmediata empujan al joven narrador al desenlace. Luego de la creciente anticipación urdida por las entrevistas y las visitas al exterior de la Casa Colorada, el relato entra en un suspenso cautivante cuando el narrador explora la casa silenciosa, sin dar con el monstruo que seguramente tendrá que aparecer sorpresivamente. Durante el examen de la casa el tiempo narrativo casi se detiene mientras se espera el golpe final. Al bajar por la escalera vertical desde el primer piso, el protagonista intuye la presencia de un ser "opresivo y lento y plural" (OC 3: 37). En la narrativa de Lovecraft, en esta coyuntura el protagonista normalmente cede a una extensa descripción del horror que se presenta a sus ojos. El efecto que busca Lovecraft es transmitir esa sensación de lo indecible (Buchanan 361). En "*There are more things*", en el mismo momento en que el protagonista ve la manifestación horrorífica, el cuento termina. No hay otra mención o descripción del ser inconcebible que los tres adjetivos ya citados.

Podemos ver entonces que, por debajo de la superficie, el relato avanza mediante una dialéctica entre la interpretación de la realidad hecha por cada personaje (la lectura y reflexión filosóficas del protagonista y las ideas de Muir, del joven Daniel Iberra y del carpintero reveladas en las entrevistas) y la realidad irreducible (por inconcebible) que reside en la casa y que está representada por la casa. El sueño del laberinto con su minotauro acerca al protagonista irremediabilmente a la casa y al desenlace, aunque su cosmovisión filosófica se resiste. El minotauro y el laberinto ya son una abstracción, narrada en la mitología y pintada en la tela. Sin embargo el ser

monstruoso de la Casa Colorada y el interior de la misma, que la tela refleja, al no haber sido vistos por nadie, no han sufrido ningún proceso de abstracción obrado en los relatos ni en la memoria de los hombres. El protagonista se siente atraído, ya no por su confesada curiosidad, sino porque tiene sed de una realidad irreducible. El interior de la casa y su monstruo le ofrecen esta realidad.

A esta altura del análisis es posible arribar a una interpretación (o como me atrevo a suponer que preferiría Borges) a una *apreciación* del cuento. Elaborado bajo la poética madura y clásica del autor, es una invitación a sentir la sed de escaparse de la abstracción agobiadora de la memoria selectiva y categorizante para vivir el goce de la realidad inmediata y del momento estético. La Casa Colorada es símbolo de esa realidad precisamente porque, más allá de ser una casa, no cabe ni en la experiencia ni en el concepto del pueblo rioplatense. Por ese mismo motivo, es el lugar ideal para depositar al indescriptible habitante. Este, por ser intraducible, por no entrar en ninguna categoría humana existente, por ser de procedencia no imaginable, es para Borges otro símbolo de la realidad pura.

El protagonista del cuento se niega a dar la descripción del ser horroroso, anticipada por el lector, especialmente por aquel que conoce la obra de Lovecraft. Cualquier mención de la apariencia del ser o de su efecto sobre el protagonista lo habría sometido de inmediato al proceso de abstracción por el efecto de recordar sucesivamente. Con el tiempo, el relato pasaría a ser pura abstracción, como el relato del señor de edad en "La noche de los dones" o el de la muchacha que llamaban Cautiva en el mismo cuento (OC 3: 44). Al abstenerse de describir al habitante de la casa, el protagonista le ha concedido vida porque le ha permitido que conserve su realidad sin tener que disputársela con la memoria deformante de los humanos.

El cuento en su totalidad es una búsqueda del hecho estético borgesiano: ese ver el universo como la imagen cambiante en un caleidoscopio. Cualquier idea que el lector pueda tener del habitante de la casa es producto de su propia imaginación. Borges nos da únicamente la reacción de un caballo, un perro degollado, unos implementos de naturaleza y uso incomprensibles y tres adjetivos (*opresivo, lento y plural*). A cada lectura el lector tiene un nuevo enfrentamiento con el horror, porque éste no ha sido sometido a palabras y

por ende no puede ser abstraído o borrado. Es el don inacabable descrito en "The Unending Gift", otra pieza de Borges con título en inglés (*Elogio de la sombra*, OC 2: 362). El singular procedimiento que utilizó Borges en "*There are more things*" permite que el cuento esté siempre suspendido al borde de una revelación que no se produce, logrando un efecto a la vez esencialmente borgesiano y sorprendente, y uniendo directamente la trama y el estilo a esa constante de sus escritos, la búsqueda del hecho estético.

David A. Bedford
Texas Christian University

OBRAS CONSULTADAS

- Alazraki, Jaime. "Borges, or Style as an Invisible Worker". *Style* 9 (1975): 320-34.
- Bedford, David A. "El cronista del Angel Gris: los mitos porteños de Alejandro Dolina." *Hispania* 81 (1998): 519-529.
- Bioy Casares, Adolfo. *El sueño de los héroes*. Buenos Aires: Emecé, 1969.
- Bioy Casares, Adolfo. *Historias fantásticas*. Buenos Aires: Emecé, 1972.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas [OC]*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989-1996.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración [OCC]*. Barcelona: Emecé, 1997.
- Buchanan, C. J. "J. L. Borges's Lovecraftian Tale: 'There are more things' in the Dream Than We Know". *Extrapolation* 37 (1996): 357-63.
- Eco, Umberto. *Sugli specci e altri saggi*. Milan: Bompiani, 1985.
- Lovecraft, Howard P. *The Dunwich Horror and Others*. Sauk City, WI: Arkham House, 1963.
- St. Armand, Barton Levi. "Synchronistic Worlds: Lovecraft and Borges." *An Epicure in the Terrible*. Ed. D. Schultz & S.T. Joshi. London: Associated University Presses, 1991. 298-323.
- Vargas Llosa, Mario. "The Fictions of Borges." *Confluencia* 4 (1988): 3-9.