

“Puntos suspensivos”

sobre o manuscrito de “Hombre de la esquina rosada”¹

Daniel Balderston / University of Pittsburgh

Gostaria primeiro de fazer um esclarecimento: quando enviei um título em espanhol para esta palestra, coloquei “Puntos suspensivos” no título, e foi traduzido como “Reticências” no programa. É e não é: com esses “puntos suspensivos” (que em espanhol são a marca de pontuação, mas também a figura retórica) eu referia-me à elipse no manuscrito, que aparece com o signo [...]. Essa marca material significa que a conversa entre Borges e o narrador do conto começa *in medias res*, e que Borges em 1933 fica consciente dessa condição fragmentária, e quer enfatizar que o começo não é verdadeiramente o começo.

Lógico, isso também é o caso do conto que interessa aqui. A trama básica deste texto foi delineada em 1927 em “Leyenda policial” (publicado em *La revista Martín Fierro*) e publicado pela segunda vez no livro de ensaios *El idioma de los argentinos*, em 1928. Essa trama básica – sem o narrador assassino, sem as descrições detalhadas do lugar, das ações e dos personagens – foi desenvolvida também num poema, ainda inédito, escrito num livro de Borges que está numa coleção em Buenos Aires. Mas isso não é tudo: uma das frases famosas do conto – “¡Vayan abriendo cancha, señores, que la llevo dormida!”² – aparece antes, de forma inesperada, numas anotações num exemplar das *Noites áticas* de Aulus Gellius onde Borges, provavelmente em 1926, aponta umas ideias que vão aparecer no texto “Sentirse en muerte”, publicado com “Hombres pelearon” no final de *El idioma de los argentinos* em 1928. Quer dizer, uma parte de uma frase do conto de 1933 aparece completamente fora de lugar num texto que é o antecedente de um texto famoso sobre um passeio noturno de Borges por bairros esquecidos de Buenos Aires, um texto que nada tem a ver com a atmosfera de violência e desejo de “Hombre de la esquina rosada” (ou, como se chamava na versão de 1933, “Hombre de las orillas”).

Borges tinha o hábito curioso de usar os cadernos como laboratório direto das suas escritas: poucas vezes nós temos o que a crítica genética chama de *materiais prerredaccionais*. O caso das anotações no livro de Aulus Gellius é um dos poucos casos onde a preparação de um texto aparece fora do caderno ou manuscrito próprio. Mas “Hombre de la esquina rosada” tem uma relação complexa com os textos anteriores, breves mas claramente relacionados com o texto de 1933. Quer dizer, é um dos poucos textos de Borges onde os *pré-textos* foram publicados antes, e onde podemos ver exatamente o que o autor quer desenvolver no manuscrito que escreve em Adrogué em 1933 (como coloca no final do manuscrito), pensando novamente e recriando um núcleo que começou a planejar em 1926 e que publicou em versões breves em 1927 e 1928.

O manuscrito de “Hombre de la esquina rosada” encontrava-se num caderno que devia incluir alguns ensaios de *Discusión* de 1932 e outros contos de *Historia universal de la infamia*. Digo *devia* porque o caderno foi mutilado quando alguém resolveu fazer dele um livro de artista, do pintor Juan Carlos Benítez, que desenhou uma caixa chamada “Hombre de la esquina rosada e ensaios clásicos”, com imagens que o Benítez fez do rosto de Borges, de Francisco Real, da Lujanera, e de uma *pulpería*. As únicas folhas do caderno que parecem ter sobrevivido essa mutilação são a capa e as folhas do conto. A capa contém anotações para os ensaios “La postulación de la realidad” (1931) e “El arte narrativo y la magia” (1932), como estudei num artigo há dois ou três anos. O conto termina com a anotação “Adrogué, 1933” e logo depois, numa letra muito maior, “J L Borges” – a assinatura do escritor já velho e cego. O que quer dizer que

¹ Quero agradecer à professora Maria Angelina Duarte da Universidade de Iowa pela leitura atenta deste artigo.

² Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 volumes. Buenos Aires: Emecé, 1996, v. 1, p. 334.

o próprio Borges teve a ver com a destruição do caderno, pelo menos quando aceitou assinar seu manuscrito de 1933 e deixou que alguém guiasse a sua mão ao lugar certo do final do conto.

O fato da capa ter anotações para “*La postulación de la realidad*” e “*El arte narrativo y la magia*” é muito importante, porque esses ensaios têm a ver com jeitos de interromper as relações causa-efeito na leitura, de obrigar o leitor a pensar nas relações com causas ausentes ou consequências não ditas. É interessante, então, que um manuscrito onde o autor elabora certos detalhes, como vamos ver mais para a frente, não vacila em escrever: “*Arriba de tres veces no lo traté*”, e de calar a segunda dessas três vezes, o momento quando o narrador desafia e mata Francisco Real. O manuscrito diz:

Muy lejos no podían estar. A lo mejor ya estaba gozándola el hombre (, en cualisquier cuneta).

De güelta / Cuando volví, seguía como si tal cosa el bailongo. (Manuscrito inédito sem paginação)

Quer dizer, o conto não só começa com uma elipse, senão que essa figura retórica é essencial à sua fatura ou estrutura (uma diferença fundamental com as versões da década de vinte, onde a ação é contada breve e pessoalmente, sem narrador-protagonista). O fato essencial do conto não é narrado, é apenas sugerido, como analisa Borges nesses ensaios de *Discusión*.

O manuscrito do conto começa assim: “[...] *A mí, tan luego, venir a hablarme de Francisco Madrano/ hablarme de Francisco el Corralero, tan luego a mí/ hablarme de Francisco Real/ hablarme del finado F. R.*” [s.p.]. Quer dizer, a primeira frase foi escrita quatro vezes seguidas, e a última versão (que está na margem esquerda) não é idêntica à versão publicada. Este é um bom exemplo dos costumes composicionais de Borges. Não continua até a segunda frase antes de encontrar uma versão adequada da primeira (embora a corrija na margem esquerda com o acréscimo do adjetivo “finado”). O final do texto não vai ter esse nível de correção: o problema é como começar. A elipse inicial indica que o narrador está respondendo uma pergunta de um interlocutor (que vai ser nomeado no final do conto como “Borges”), mas começamos imediatamente com o discurso do *compadrito*, não com linguagem letrada. Vamos ver no resto do manuscrito que às vezes modifica o vocabulário do *compadrito* mas nunca sai da voz dele. O conto é uma tentativa (nunca repetida na obra de Borges) de escrever nessa linguagem oral, inculca, das margens da cidade capital, de escrever como se falava.

É frequente nos manuscritos de Borges que os personagens mudem de nome várias vezes antes de ser nomeados de forma definitiva: aqui é o caso não só de Francisco Real (antes “Madrano”) senão também de Rosendo Juárez (antes “Fraga”). A emenda desses nomes está feita acima, quer dizer numa segunda fase da composição, embora uns parágrafos mais para diante já use os nomes definitivos. Os nomes das mulheres não vão ser modificados: são sempre a Julia e a Lujanera. Os lugares também mantêm-se iguais desde o começo: Guadalupe, a Bateria, Gaona, Villa Santa Rita. A especificidade do lugar é também a especificidade da fala: o bairro afastado do centro de Buenos Aires, um tema tão importante nos primeiros anos da produção literária de Borges.

O público do narrador é plural: “*Ustedes claro son demasiado mozos para reconocer ese nombre/ les faltarán muchos años/ les falta la debida experiencia*” [s.p.]. Sabemos pelo final do texto, porém, que uma pessoa fez uma pergunta, e que essa pessoa chama-se “Borges”. O jeito de se desdobrar desse “Borges” (personagem menor, escritor familiarizado com as “*orilhas*”, autor) é central ao projeto desse texto: é um texto de aprendizagem, onde “Borges” alcança a “*debida*

experiencia". Não é uma coisa espontânea ou improvisada: tem que construir essa voz, e para isso tem que aprender a dizer não "*Arriba de tres veces no lo ví*" mas "*Arriba de tres veces no lo traté*"; não "*latigazo*", mas "*fustazo*"; não "*entonces*", mas "*endenantes*"; não "*cara*", mas "*facha*"; não "*volví*", mas "*golví*"; não "*empujaron*", mas "*empujieron*"; e – no caso mais interessante – não "*putiada*" ou "*mala palabra*", mas "*improperio*". É importante também saber que o narrador que fala a esses interlocutores é distante do jovem que viveu a experiência: "*Yo como atolondrado y mozo me le juí encima*" muda-se para "*De puro atolondrado me le juí encima*". Esse velho que fala agora é consciente do mundo letrado, da modernidade, mas cultiva ainda sua voz diferente, sua "*gravedá*" ou "*autoridá*" (atributos que coloca como próprios de Francisco Real). Ele narra o dia que aprendeu a ser homem – matou e conheceu mulher – e para ele é importante ser ainda esse homem, embora tenham passado muitos anos.

Eu mencionei antes que uma diferença fundamental entre as versões de 1927 e 1928 e o conto definitivo de 1933 é a presença da descrição: o conto primitivo era pura ação, mas o conto falado mistura descrição com ação, com um papel importante para a primeira. Por isso, nós temos casos como a descrição do "*forastero*":

1 *No era todavía El (Cadenero + Corralero) para nosotros, sí tipo trajeado*

2 *Para nosotros no era todavía el guapo Madrano, pero era un hombre alto, fornido, vestido íntegramente de negro (chambergo negro requintado de copa altísima, saco negro cruzado, pantalón francés (con trencilla), botines empinados de elástico-) y una chalina de vicuña o ponchito, estaba (?) sobre el hombro. La cara me acuerdo / recuerdo q. era aindiada, esquinada. [s.p.]*

É importante aprender não só a falar como o narrador senão também aprender a *ver* como ele. Os detalhes da roupa de Francisco Madrano ou Francisco Real são as marcas de distinção dele dentro do mundo do compadrito, os pequenos luxos que o definem como um ser superior. Na versão definitiva esse parágrafo é breve, mas importante: "*Para nosotros no era todavía Francisco Real, pero sí un tipo alto, fornido, trajeado enteramente de negro, y con una chalina de un color como bayo, echada sobre el hombro. La cara recuerdo que era aindiada, esquinada*".³ Somem-se as palavras "*vicuña*" e "*ponchito*", mas fica a ideia de luxo nessa "*chalina de un color como bayo*"; e, de fato, essa "*chalina*" vai ser importante no episódio seguinte onde os "*compadritos*" puxam o Francisco Real até Rosendo Juárez: "*Primero le tiraron trompadas, y luego / después al ver q. no se atajaba los golpes, puras cachetadas a mano abierta o con el flaquerío de las chalinas / flaco inofensivo, como riéndose de él*" [s.p.]. Assim, a primazia da ação sobre a descrição é estabelecida (ideia que está também nos ensaios de teoria narrativa de *Discusión*, e argumentada de forma mais direta no prefácio a *La invención de Morel* em 1940).

Também é notável no manuscrito quando Borges tem momentos de certeza na descoberta das vozes dos personagens. Por exemplo, o primeiro discurso (e o único comprido) de Francisco Real está quase sem emendas:

Yo soy Francisco Real, un hombre del Norte. Yo soy Francisco Real y me dicen El Corralero. Yo les he consentido a estos infelices q. me alzarán l. mano, porque lo que estoy buscando es un hombre. Andan por ahí unos bolaceros diciendo q. en estos descampados / andurriales hay uno, q. tiene mentas de cuchillero y de malo, y que le dicen El Pegador.

³ BORGES, J. L. Op. cit., 1996, vol. I, p. 332.

Quiero encontrarlo, pa q. me enseñe a mí que soy naides, lo q. es un hombre de coraje y de vista. ([s.p.], sublinhado no manuscrito)

Aqui só tem uma emenda pequena (de “descampados” a “andurriales”), e do resto o discurso do forasteiro fica intacto desde a primeira versão até a última. De fato, o núcleo desse discurso já tinha aparecido em forma muito mais breve em “Leyenda policial” e “Hombres pelearon” uns anos antes (“el Chileno le preguntó por uno medio flojo, y flojo del todo” [s.p.]; quer dizer que Borges já vinha pensando na forma de falar do forasteiro há muito tempo.

O momento crucial da primeira parte do conto é quando a Lujanera deixa o Rosendo para se unir ao Francisco Real. Esse momento é narrado em relação ao tango:

*Entonces l. Lujanera se le prendió y le echó ls. brazos al cuello
y lo miró con esos ojos y le dijo con ira: Déjelo a ése, q. nos hizo creer que era un hombre.
Francisco Real se*

*quedó perplejo un {momento y le fué abrazando despacio y
les / despacio y lo abrazó como con ansiosa seguridad, y luego, les gritó a los muchachos que
siguieran metiéndole a l. milonga y a todos los demás q. bailáramos. + espacio y luego la
abrazó como para siempre y les gritó a los musicantes q. le metieran tango y milonga y a
todos los otros / los demás de la reunión que bailáramos. }2 La milonga 1 En seguida l. mi-
longa corrió como un incendio de punta a punta. Real bailaba muy serio, pero sin ninguna
luz, ya ordenándola. 2 Llegaron a la puerta y gritó: Vayan abriendo cancha, señores, que . . .
3 Cuando llegaron a la puerta, gritó: Abran cancha, caballeros, q. la llevo dormida. Dijo
y salieron sien con sien como en la marejada de l. música / del tango, como si los llevara l.
música / perdiera el tango. [s.p.]*

Como na descrição anterior do tango, a importância que tem na ação é seu efeito nas personagens, “como un incendio”. A frase “Abran cancha, caballeros, que la llevo dormida”, ou sua variante posterior “Vayan abriendo cancha, señores, que la llevo dormida”, aparece pela primeira vez um ano antes da publicação de “Leyenda policial” nas anotações caóticas no livro *Noches áticas* de Aulus Gellius, onde Borges aponta algumas das ideias que vão se desenvolver em “Sentirse en muerte”; o famoso texto que publica primeiro em *El idioma de los argentinos* em 1928, mas que vai resgatar pelo menos duas vezes mais: no ensaio “Historia de la eternidad” (1936) e em “Nueva refutación del tiempo” (1952). A frase de Francisco Real aparece nessas anotações de forma inesperada, como se o conto de 1933 já estivesse presente na mente de Borges. (É importante esclarecer que essa frase não aparece nem em “Leyenda policial” nem em “Hombres pelearon”, e aparece aqui como parte de um núcleo escrito com alguma dificuldade.) Nessas anotações Borges escreve:

*No hubo manera en que ya la mano q. lo escribe no es mía. }
4 libros
astucia d. cuyo nombre
quiero siempre acordarme
de nombrar la ternura mejor que ese rosado
como la de esa Abra cancha, señor, que la llevo
dormida
Se [sic] que ese tiempo no era pero acordar de parecita rosada*

Saber
cuando arribaron
llegaron a la casa del baile
Ningún ayer. Era una pura actualidad y el que estaba huraño, emperrado, olvidadizo de su cuerpo, se acordó de el, como de una ocasión de felicidad.
repechar sentirse muerto, estado metafísico
el revés de lo conocido, como de la invisible azotea que lleva nuestra casa o del barro elemental
un canto negro
desde el descubrimiento de America
americano
guitarra poderosa invisible esqueleto
y la noche quieta y largo el vientito,
larga la brisa⁴

Neste texto, que parece poema mais que conto ou ensaio (como comento num ensaio que vai aparecer em breve em Montevideu na *Revista Maldoror*), a frase do Francisco Real é mais parecida à primeira versão de nosso manuscrito (“*Abran cancha, señores. . .*”) que à segunda (“*Vayan abriendo cancha, señores, que la llevo dormida*”), a que é a definitiva.⁵ Parece uma lembrança por parte do autor (que se lembra também de já ter publicado quatro livros: *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente*, *Inquisiciones* e *El tamaño de mi esperanza*), não de uma coisa imaginada senão de uma experiência. A reaparição dessa frase aqui no nosso conto, escrito sete anos mais tarde, é um indício interessante da coerência interna da obra de Borges, onde uma sequência descartada pode reaparecer em outro texto com efeitos mágicos.

O momento de reticência mais forte no conto é quando o narrador sai da “*pulpería*” (aqui loja, bar e, de noite, salão de baile) e logo volta:

Linda al pedo la noche. Había estrellas como para perderse. Yo forcejiaba por sentir que a mí no me representaba nada el asunto, pero el miedo bárbaro de / la cobardía de Rosendo y el valor / coraje tan de golpe / firme del forastero no me querían dejar. Hasta de una mujer para esa noche se había podido aviar[?] el hombre alto. Para esa y para muchas, pensé, y tal vez para todas, porque l. Lujanera era cosa seria. Sabe Dios qué lado agarraron. Muy lejos no podían estar. A lo mejor ya estaba gozándola el hombre (, en cualquier cuneta).

De güelta, / Cuando volví, seguía como si tal cosa el bailongo. Haciéndome el chiquito, me {misturé / entreveré / + confundí en el montón

en seguida con los demás y 2 ví / 1 advertí que alguno de los nuestros faltaba / había rajado y que los norteros bailaban / tanguéaban junto con los de aquí / demás, / con el montón aquí. Encontrones y codazos / Codazos y encontrones no había pero sí prudencia y recelo / recelo y prudencia. La música parecía dormilona, las mujeres q. tanguéaban con los del Norte no decían esta boca es mía.

Yo esperaba algo, pero no lo q. sucedió.

Afuera oímos una mujer q. lloraba y después l. voz que ya conocíamos, pero (esta voz) serena, casi demasiado serena, como si ya no fuera de alguien, diciéndole Entrá m'hija y después otro sollozo / llanto. Después / Luego, la voz como empezando / si empezara a desesperarse Abri te digo, abri guacha arrastrada, abri yegua. Se abrió en eso la puerta tembleque y entró l. Lujanera, sola. Entró (mandada,), como si estuviera arreándola alguno. La

⁴ O catálogo da coleção de Borges da Universidade de Virginia publicado por Jared Loewenstein contém informação sobre este livro e as anotações contidas nele (144-15). Aulus Gellius. *Noches áticas*. Trad. Francisco Navarro y Calvo. Madrid: Librería de la viuda de Hernández y Cía, 1893. Cópia com anotações de Borges, ítem 598 da Borges Collection da Universidade de Virginia.

⁵ BORGES, J. L. Op. cit., 1996, vol. I, p. 334.

está mandando un ánima, dijo el Inglés. Un muerto, amigo, dijo El Corralero y {entró / , q. {apareció. [s.p.]

A elipse que separa as impressões do narrador quando sai ao campo noturno – líricas e existenciais – do que acontece quando ele volta à “pulpería” e chegam Francisco Real e a Lujanera abrem o espaço onde ocorreu o segundo encontro (não narrado) entre Real e o narrador (“*Arriba de tres veces no lo traté*”). O leitor só vai saber isso com certeza no último parágrafo do conto, quando o narrador volta ao seu *rancho* (sua modesta casinha) e vê a luz da vela que acendeu a Lujanera, e verifica que não fica sangue na sua faca. O que é notável no manuscrito é que o autor não vacila ao narrar esse momento de dificuldade suprema: continua procurando a palavra exata, mas já sabe o que vai ocultar no espaço entre um parágrafo e outro. (A confirmação dessa certeza aparece no final do manuscrito, onde escreve esse último parágrafo tão importante quase sem rascunhos). A precisão quase matemática, que vai ser uma característica dos contos de *Ficciones* e *El Aleph*, já é visível aqui no que está totalmente ausente do manuscrito: uma anotação sobre a ação invisível, uma linha (como se pode ver no manuscrito de “*La cara de la desgracia*” de Juan Carlos Onetti quando chega a um momento parecido com elipse), um asterisco. Nada disso: Borges continua com a narração das ações dentro da “pulpería”, sabendo já onde quer ir. O que chama de “*deliberada omisión*”⁶ é a descoberta fundamental desse manuscrito, e transforma radicalmente o núcleo do conto de 1927-28 num texto magistral.

⁶ BORGES, J. L. Op. cit., 1996, vol. I, p. 218.

Curiosamente, o único manuscrito que conheço das versões primitivas desse conto, com o título “*Leyenda policial*”, é uma cópia quase a limpo, feita provavelmente como presente, porque exhibe poucas emendas, e porque é assinada “Jorge Luis Borges”, um detalhe que não é frequente num papel de trabalho, mas sim de um manuscrito convertido já em fetiche e com valor de presente. (De fato, esse manuscrito, de apenas uma folha, estava ou está no mercado por \$175.000 dólares: “*Holograph Manuscript*”, p. 64). Mas, existe outro original primitivo de nossa estória, desta vez em forma poética: num exemplar de *Inquisiciones* que Borges começou a corrigir e depois abandonou e tentou destruir (está rasgado pela metade); tem um poema que narra a mesma trama. O poema, inédito, é uma sequência de quatro décimas, também narrado em linguagem *arrabalera*:

1
¡Qué vida por darse corte
la que vió Pedro el Mentao
guapo el más acreditao
de las orillas del Norte!
Nadies como él pisó forte juerte
las veredas de ladrillo
ni mandó en el conventillo
ni lo gritó al carruaje
ni fue de entre ese criollaje
tan como luz pal cuchillo.

2
A rajale la careta
vino un terno ? del Riachuelo

*pero hay un dicho que el duelo
se despide por tarjeta.
No era flojo ni chancleta
ese surero ~~afanao~~ a Lentao
y a nuestro Pedro el Mentao
le quiso cantar envido
y le patieron el nido
y resultó . . . dijuntiao.*

3

*Tirando pa los Portones
en un callejón, delante
de un bolichón atorrante
se trenzaran los varones
Culebriaron los tacones
con astucia y con primor
y el Mentao que era dotor, + mejor
de golpe largó un jabur!
y le enjaretó al del Sur + dibujó +
un barbijo de mi flor.*

4

*Después el encajó con suerte
el cayetano hasta el mango
y allí se acabó el fandango se está acabado el tango
y dentró a tallar la muerte.
Este caso medio fuerte
lo presenció el vecindario
y lo supo el comisario
por dos que aplaudieron
uno era el pendejo Hilario
y el otro, quedó con chucho.⁷*

⁷ *Inquisiciones*, edição com anotações, [s.p.].

Este texto poético antecede os poemas de *Para las seis cuerdas* por quase quarenta anos, mas sugere uma aproximação à linguagem e à cultura populares parecida à desse famoso livro de *milongas*. É interessante também pensar nesse poema como uma aproximação à poesia sobre temas populares, ideia que vai se desenvolver em *Evaristo Carriego* em 1930.

Antes de escrever “*Hombre de la esquina rosada*”, então, Borges tenta três vezes escrever a estória – como prosa breve e como poema – antes de tentar escrever com esse material seu primeiro conto original, e também seu primeiro conto policial (heterodoxo, lógico). O manuscrito que analisamos aqui representa um avanço importante no projeto literário do nosso autor, mas é também um beco sem saída. Ao chegar aí, Borges sem dúvida sabe que a sua maneira de contar estórias não vai ser exatamente essa, embora continue explorando o conto policial e os temas populares, mas combinando-os de outro jeito.

Os “*puntos suspensivos*” que marcam o *incipit* do manuscrito de “*Hombre de la esquina rosada*” servem para anunciar a estratégia fundamental do autor, que quer narrar sem narrar,

deixando fora várias coisas essenciais. Se em “*Nuestras imposibilidades*” e outros textos políticos fala do “pudor” argentino, pode ser que esteja pensando em termos retóricos, do uso da reticência para sugerir fatos ocultos. Com certeza, a tarefa iniciada nesse manuscrito, e anunciada em termos teóricos em “*La postulación de la realidad*” e “*El arte narrativo y la magia*”, depende do bom uso das reticências, que fazem que o leitor imagine “*una realidad más compleja*” que a declarada ou explícita. Essa reticência, transmitida do crioulo velho ao jovem Borges dentro do conto, vai ser um legado importante na produção que vai começar no final da década dos trinta, onde Borges, sem voltar à voz popular, vai explorar jeitos de fazer que seu leitor aprenda as lições que ele finge que aprendeu – ou aprendeu de verdade, se a cena aludida nas anotações nas *Noches áticas* referem um fato ou uma experiência – essa noite nas “*orillas*”. As últimas palavras do narrador parecem referir-se não só à faca, mas também ao conto que acaba de relatar:

Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba (casi) como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre. [s.p.]

A novidade e a inocência: astúcias do narrador reticente, e de um autor que acaba de aprender lições essenciais da arte de narrar.

Referências bibliográficas

- AULUS GELLIUS. *Noches áticas*. Trad. Francisco Navarro y Calvo. Madrid: Librería de la viuda de Hernández y Cía, 1893. Cópia com anotações de Borges, ítem 598 da Borges Collection da Universidade de Virginia.
- BALDERSTON, Daniel. Demasiado evanescente y extático: reflexión sobre unas anotaciones de Borges en un ejemplar de las *Noches áticas* de Aulo Gellio. Por aparecer, *Revista Maldoror*, Montevideo.
- BALDERSTON, Daniel. Los manuscritos de Borges: “Imaginar una realidad más compleja”. *Variaciones Borges* 28, 2009, p. 15-24.
- BORGES, Jorge Luis. *Hombre de la esquina rosada y ensayos clásicos*. MSS. Coleção particular, Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, 1926. Cópia com anotações manuscritas, coleção particular, Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis. Hombres pelearon. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: M. Gleizer, 1928, p. 151-54.
- BORGES, Jorge Luis. Prólogo a *La invención de Morel*. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1975, p. 22-27.
- BORGES, Jorge Luis. Leyenda policial. *Revista Martín Fierro 1924-1927: Edición facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995, p. 306.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 volumes. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- BORGES, Jorge Luis. Holograph Manuscript of the Short Story “Leyenda policial”. *Latin American Spanish and Portuguese Literature*. Lame Duck Books, Catalogue 88. Cambridge: Lame Duck Books, 2012, p. 64.
- LOEWENSEIN, C. Jared. *A Descriptive Catalogue of the Jorge Luis Borges Collection of the University of Virginia Library*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1993.
- ROSATO, Laura; GERMÁN, Álvarez. *Borges, libros y lecturas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2010.