

DANIEL BALDERSTON

“OH TIEMPO TUS PIRÁMIDES”:  
LAS RUINAS EN BORGES

[L]as ruinas no hablan; nosotros hablamos por ellas.

CHRISTOPHER WOODWARD, *In Ruins* (203)

La obra de Borges está poblada de ruinas: las ruinas circulares en la antigua Persia, un laberinto al borde de un acantilado en Cornwall, la Ciudad de los Inmortales en el norte de África [...] En el famoso ensayo “La muralla y los libros” — con que abre *Otras inquisiciones* — medita sobre la distante Gran Muralla china:

La muralla tenaz que en este momento, y en todos, proyecta sobre tierras que no veré, su sistema de sombras, es la sombra de un César que ordenó que la más reverente de las naciones quemara su pasado; es verosímil que la idea nos toque de por sí, fuera de las conjeturas que permite. (Su virtud puede estar en la oposición de construir y destruir, en enorme escala.) (1989: 634-635).

La lejana — y nunca vista — ruina pone a funcionar la imaginación. Es un problema por contemplar, un proceso que culminará en una de las frases más ilustres de la obra de Borges, la famosa definición del “hecho estético”: “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 decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético” (635). Lo crucial de estas famosas palabras es la naturaleza entrevista, vislumbrada, del objeto que ocupa la atención. Tal vez por eso las ruinas — fragmentos de un todo ausente o perdido — seducen a Borges.

En la zona incierta entre la presencia y la pérdida — la “destrucción” y la “creación”, según el ensayo sobre Shih Huang Ti — se proyectan hacia un presente inestable y un futuro incierto.

Un ejemplo maravilloso de la función de las ruinas en Borges es la excavación arqueológica que se lleva a cabo en Tlön, el planeta imaginario de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. La meta es tratar de definir la naturaleza de los *hrönir*, los objetos imaginarios que tanto preocupan a los filósofos de Tlön. La descripción dice así:

Los primeros intentos fueron estériles. El *modus operandi*, sin embargo, merece recordación. El director de una de las cárceles del estado comunicó a los presos que en el antiguo lecho de un río había ciertos sepulcros y prometió la libertad a quienes trajeran un hallazgo importante. Durante los meses que precedieron a la excavación les mostraron láminas fotográficas de lo que iban a hallar. Ese primer intento probó que la esperanza y la avidez pueden inhibir; una semana de trabajo con la pala y el pico no logró exhumar otro *hrön* que una rueda herrumbrada, de fecha posterior al experimento. Éste se mantuvo secreto y se repitió después en cuatro colegios. En tres fue casi total el fracaso; en el cuarto (cuyo director murió casualmente durante las primeras excavaciones) los discípulos exhumaron — o produjeron — una máscara de oro, una espada arcaica, dos o tres ánforas de barro y el verdinoso y mutilado torso de un rey con una inscripción en el pecho que no se ha logrado aún descifrar. Así se descubrió la improcedencia de testigos que conocieran la naturaleza experimental de la busca (439).

Aquí, el *objet trouvé* esencial, la rueda herrumbrada del futuro, tiene un vínculo implícito con uno mencionado en “La flor de Coleridge” — escrito unos años después —, donde Borges se refiere a un incidente de *La máquina del tiempo* de H. G. Wells. El viajero en el tiempo “trae del porvenir una flor marchita. Tal es la segunda versión de la imagen de Coleridge. Más increíble que una flor celestial o que la flor de un sueño es la flor futura, la contradictoria flor cuyos átomos ahora ocupan otros lugares y no se combinaron aún” (640). En la novela de Wells hay, de hecho, dos flores blancas que el viajero pone sobre la mesa al final de la novela, objetos que Weena, su futura amante en la novela, ha depositado en su bolsillo. En el ensayo de Borges, el número de flores se reduce a uno: una flor paradójicamente seca, marchitada en el viaje del futuro al presente, le parece suficiente.

La novela de Wells concluye así: “Y aquí tengo, como consuelo, dos extrañas flores blancas, marchitas ahora, y marrones y aplastadas y frágiles, que testimonian que aun cuando nos abandonaron la fuerza y la inteligencia, la gratitud y la ternura recíproca aún vivían en el corazón humano” (66). Esta interpretación sentimental de la flor marchita no le interesa a Borges, pero la paradoja filosófica — semejante a la que preocupaba a los filósofos de Tlön — sí: ¿por qué “se marchita” una flor al trasladarse del futuro al presente? “Tlön...” concluye, famosamente, con una “posdata”

de 1947 — incluida, en sus primeras versiones, en 1940 —, y “La muerte y la brújula” tiene lugar<sup>1</sup> siete años después de su año de publicación: varios de los cuentos más famosos, entonces, son intrusiones del futuro, perturbadores y asombrosos en su promesa: la “inminencia de una revelación que no se produce”. Y “Tlön...” concluye con una discusión sobre las maneras en que el mundo de 1947 es radicalmente diferente del de 1937 — cuando acontece la segunda parte del relato —: hay un complejo juego de anticipación y memoria, un laberinto temporal como el que se propone en “El jardín de senderos que se bifurcan” y en “Examen de la obra de Herbert Quain”. La imagen visual de ese juego es la rueda herrumbrosa de fecha posterior al experimento.

“Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” enfoca otro tipo de ruina: un vasto laberinto al borde de un acantilado, un mirador sobre el mar de Cornwall, diseñado para atrapar al primo y rival de su constructor. Se describe como “un edificio majestuoso y decrepito que parecía una cballeriza venida a menos” (600) y “una gran trampa circular de ladrillo” (606), y en su centro hay “una ruinoso habitación redonda” (604). Aunque solo han pasado dos décadas desde su construcción, ya es una ruina, o tal vez se construyó como ruina según la tradición de la jardinería romántica. La descripción del laberinto hace eco del laberinto de Dédalo en Creta —escenario de otro cuento de Borges, “La casa de Asterión”—, que, de modo semejante, se diseñó como escondite y trampa. Así, el laberinto se diseña para evocar una ruina antigua, a la vez que invita al rival a que entre —un evento futuro, hipotético, en el momento de su construcción—.

En este relato, el tiempo narrativo es otro laberinto. Unwin y Dunraven, los dos jóvenes británicos que visitan las ruinas del laberinto, lo hacen en un momento histórico preciso: “Era la primera tarde del verano de 1914; hartos de un mundo sin la dignidad del peligro, los amigos apreciaban la soledad de ese confín de Cornwall” (600). La ironía no podría ser más exacta: visitan el lugar una semana antes del asesinato en Sarajevo del archiduque Franz Ferdinand, y la guerra se declarará un mes después, el 28 de julio de 1914. Solo dos meses después de la conversación en la ruina, las estaciones de tren de Europa estarán llenas de jóvenes soldados, y sin duda Unwin y Dunraven se encontrarán con el peligro que añoran en los campos de batalla del Somme —el tema secreto de “El jardín de senderos que se bifurcan”<sup>2</sup>—. La apertura del relato, entonces, mira retrospectivamente hacia el momento de la construcción del relato —y de allí hacia un futuro: el del asesinato del supuesto “Abenjacán”—, a la vez que anticipa las implícitas aventuras futuras en la Gran Guerra.

<sup>1</sup> Sobre esto véanse Zalcman, 1976, y Balderston, 2000: 106-107.

<sup>2</sup> Sobre esto véase Balderston, 1993: 39-55.

El edificio, construido según la tradición romántica de ser una ruina desde el inicio, es a la vez una trampa. El hombre que dice llamarse Abenjacán, y quien a la vez dice que le huye a su primo Zaid, se revela — según la solución que propone Unwin — como Zaid, quien quiere atrapar a Abenjacán. La firma del asesino serial es la destrucción de la cara de sus víctimas: Abenjacán, el esclavo negro y el león que los acompaña a Cornwall. El relato es un caso de deducción de una serie, y el apellido “Unwin” indica que Borges — lector, en ese periodo, de *Mathematics and the Imagination* de Kasner y Newman (1940) y de los escritos de Bertrand Russell sobre lógica formal — insinúa que el proceso apropiado de razonamiento se podría derivar de la teoría de los juegos, desarrollado por John von Neumann y Oscar Morgenstern en *The Theory of Games and Economic Behavior* (1944). El relato se publica por primera vez en *Sur* en 1951 y sigue las estructuras propuestas por Von Neumann sobre la estructura matemática de los juegos.

“Las ruinas circulares” funciona de modo bastante diferente a sus referencias extratextuales. La referencia geográfica inicial parece vaga: “Su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra” (451), pero apunta a la Persia antigua y, probablemente, al montañoso norte. Las referencias religiosas — el culto del fuego, la presencia de animales totémicos, los rituales de purificación — parecen indicar que tiene que ver específicamente con la secta zervanita del zoroastrismo, como lo ha estudiado Mac Williams en un artículo publicado en el número 25 de *Variaciones Borges*. En este relato, las ruinas — en secuencia otra vez construida como serie matemática, ya que el mago descubre de unas ruinas situadas río arriba, al sur, y el “hijo” viaja a unas ruinas ubicadas río abajo, al norte — son lugares de generación y creación. La vida y la muerte se conectan estrechamente, como en el zoroastrismo, y la presencia tanto del agua del río como del fuego en el templo indica una preocupación con esos elementos en pugna. “[L]a efigie que tal vez era un tigre y tal vez un potro” (453), pero también un toro, una rosa y una tempestad, se refiere tal vez a los ídolos destruidos en las guerras religiosas que precedieron a la aparición de Zurvan, que propició el cuidado de fuegos sagrados en los lugares donde habían estado los ídolos (ZAEHNER: 24).

R. C. Zaehner se refiere a un elemento de la mitología zoroastriana que parece especialmente pertinente en este relato. Con respecto a “una aparición en forma de joven” afirma que hay un sueño con un joven de quince años, lustroso y alto, que parece ser la personificación del sueño del que lo sueña (191). La relación entre este pasaje — tal vez conocido por Borges a través de fuentes clásicas o por estudios más recientes, britá-

nicos o alemanes, como sucede con su apropiación de ideas del entonces perdido evangelio de Judas en "Tres versiones de Judas" — y la trama del relato es bastante evidente: el joven del mito también aparece en el sueño del mago, aunque la solución que propone el relato de Borges — que el mago es también producto de un sueño ajeno — no está en esta fuente.

"Las ruinas circulares" constituye un caso límite para el tipo de lectura que propongo en *Fuera de contexto*, ya que las referencias históricas — e incluso la ubicación geográfica — son tan mínimas que tienden a pasar inadvertidas. Pueden parecer vagas pero bastan para establecer un marco en lo que Mary Louise Pratt llama una "zona de contacto", justo al este de la frontera cultural entre los griegos y los persas, y probablemente lo suficientemente temprano para que las influencias orientales que se divulgaron en el mundo grecorromano con el culto de Mitra no hubieran llegado al oeste. La obra de Borges, en general, suele ocultar saberes que no se explicitan en el texto, y en este relato los materiales zoroastrianos serían de ese tipo.

"El inmortal" es otro relato ubicado mayormente en una ruina, aquí otra vez lugar de creación y generación, aunque en sentido irónico. Acontece en gran parte durante el reino del emperador Diocleciano (284-305 d. C.), y es narrado por el tribuno Marco Flaminio Rufo, cuyos viajes lo llevan de Egipto a la ruinosa Ciudad de los Inmortales, en algún lugar del Magrerb. Allí bebe de un arroyo que le da la inmortalidad, la cual resulta más maldición que bendición. Gran parte del relato consiste en una descripción de la Ciudad de los Inmortales (535-542), inicialmente desde lejos: "En el alba, la lejanía se erizó de pirámides y de torres" (534), y luego, gradualmente, desde adentro cuando comienza a explorar las ruinas enloquecedoras. La descripción más importante dice así:

Con las reliquias de su ruina erigieron, en el mismo lugar, la desatinada ciudad que yo recorrí: suerte de parodia o reverso y también templo de los dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre. Aquella fundación fue el último símbolo a que condescendieron los Inmortales; marca una etapa en que, juzgando que toda empresa es vana, determinaron vivir en el pensamiento, en la pura especulación (540).

Esta es una ruina en una escala mucho más grande que el laberinto de Cornwall, y, como al templo de "Las ruinas circulares", lo preside un tótem ambiguo: "un cuerpo de tigre o de toro" (538). Esta estatua domina un espacio liminar donde la vida mortal se vuelve eterna, lo que resulta más terrible que la muerte. Es un lugar de pérdida — donde Homero ha olvidado sus poemas, donde el tribuno romano pierde la fe en el futuro —, pero también, de modo misterioso, un lugar donde un grupo de inmortales — y es imposible no oír en este nombre el eco del pomposo lenguaje

de las academias literarias — olvidan su gloria y hasta sus nombres y se tornan en seres elementales que se desnudan para gozar de un aguacero repentino en el desierto.

Este catálogo no agota la lista de las ruinas localizables en los textos de Borges. Hay tres más. En "La escritura del dios", este, en el momento de la creación, "previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males" (596). En "La secta de los Treinta", los miembros "[d]iezmados por el hierro y por el fuego duermen a la vera de los caminos o en las ruinas que ha perdonado la guerra; ya que les está vedado construir viviendas" (338). Y otra fantasía futurista como "Tlön...", la "Utopía de un hombre que está cansado", contiene una breve descripción del mundo perdido del presente: "A juzgar por las ruinas de Bahía Blanca, que tuve la curiosidad de explorar, no se ha perdido mucho" (354). De hecho, uno de los proyectos tardíos de Borges fue la compilación de *El libro de las ruinas*, publicado once años después de su muerte por Franco María Ricci en ediciones de lujo en varias lenguas; el prólogo de este volumen se encuentra en una de las antologías de sus prólogos, *El círculo secreto* (156-163).

Borges está fascinado por proyectos intelectuales que impliquen intrusiones del futuro en el pasado. Un ejemplo casi secreto de esto es el ensayo "La creación y P. H. Gosse", uno de los textos menos estudiados de *Otras inquisiciones*, que tiene que ver con la crisis religiosa y científica que vivió el padre de Edmund Gosse, científico y cristiano devoto, en la época del descubrimiento de los estratos geológicos y de los fósiles. Gosse propone que Dios creó el mundo como si fuera viejo. Adán tiene ombligo aunque no tuvo madre. Agrega Borges, con un toque de color local argentino: "Perduran gliptodontes en la cañada de Luján, pero no hubo jamás gliptodontes" (651-652). Al referirse a uno de los descubrimientos clave de la paleontología argentina, que llevó a Florentino Ameghino a la fama mundial y lo envalentó a proponer sus fantasías nacionalistas sobre el origen de la especie humana en la Patagonia, Borges vincula la reconciliación tortuosa que propone Gosse entre la teoría de la evolución y el texto bíblico con las hipótesis de sus compatriotas que sostuvieron, contra toda prueba, el origen patagónico de la humanidad<sup>3</sup>.

Hacia el final de *The Waste Land*, T. S. Eliot, famosamente, llama a su poema "These fragments I have shored against my ruins" ["Estos fragmentos que he recostado contra mis ruinas"]. Las obras de Borges, también brillantes fragmentos de un todo perdido o que no existió del todo,

<sup>3</sup> Véase Andersmann.

son producto de una búsqueda personal, flores marchitas del futuro o el cordón umbilical de alguien que no tuvo madre. Las ruinas, en Borges, son muchas veces ruinas del futuro — el gran proyecto de la enciclopedia de Tlön, la obra maestra inconclusa y perdida de Pierre Menard — a la vez que reliquias que se pueden reinventar. El pasado siempre se inventa; el futuro es imposible pero se imagina de modo inexorable<sup>4</sup>. Como escribe al final de “Tlön...”,

[e]l contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles. Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) “idioma primitivo” de Tlön; ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) ha obliterado a la que presidió mi niñez; ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre — ni siquiera que es falso — (443).

Esta meditación sobre la maleabilidad de la historia se escribió en 1940 — aunque se data, en la posdata del relato, con la fecha futura de 1947 —. En 1940, claro, diabólicos proyectos utópicos reelaboran el pasado: se reescribe la historia cultural alemana<sup>5</sup>, se “corrigen” fotos históricas de la revolución bolchevique<sup>6</sup>, se reinventan grandes espacios urbanos — Roma, Berlín, Moscú — como fantasías de un pasado imaginado.

Resulta interesante que la arqueología sea uno de los campos intelectuales que se refundan en Tlön: “Han sido reformadas la numismática, la farmacología y la arqueología. Entiendo que la biología y las matemáticas aguardan su avatar” (443). La arqueología se rehace — no sólo en Tlön sino también en el mundo del narrador — a través de las intrusiones del mundo imaginado en el real. Como la arqueología de Tlön está sujeta al deseo y a la imaginación de quienes lleven a cabo la excavación, así también las ruinas de nuestro planeta son el espacio del deseo definido por Juan José Saer al inicio de *El entenado*: “Lo desconocido es una abstracción; lo conocido, un desierto; pero lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación” (12).

Una estética de las ruinas es, para Borges, una estética del fragmento. Los fragmentos son pedazos de un todo perdido que nos invitan a reconstruir la totalidad a través de la imaginación, reconstrucción siempre limitada por la incertidumbre pero fundada en el deseo. Las obras de Bor-

<sup>4</sup> Woodward (115) apunta que, en diversos momentos de la historia de la arquitectura, “the vanished past has become an inspiration for the future” [“el desvanecido pasado se ha convertido en inspiración del futuro”].

<sup>5</sup> Borges escribió varios ensayos sobre este esfuerzo en la Alemania nazi, recogidos en la sección “Notes on Germany and the War” de *Selected Non-Fictions*.

<sup>6</sup> Véase, por ejemplo, King.

ges —sus miles de textos más o menos breves, pocos de los cuales se escribieron para formar parte de libros, aunque, al recogerse en forma de libro, suman miles de páginas fascinantes y a veces difíciles—, dependen, a su vez, de una poética del fragmento. Se invita al lector a reflexionar sobre la relación entre un texto y otro, entre una idea y otra, que la repite —y a veces la contradice—, y aun entre fragmentos textuales que se repiten —piénsese en *El Quijote* de Menard, en el viejo acurrucado en un rincón que aparece en “El Sur” y también en “El hombre en el umbral”; piénsese en el misterioso verso, “Axaxaxas mlö”, que aparece tanto en “Tlön...” como en “La biblioteca de Babel”—. Las ruinas son incluso, literalmente, un espacio para el deseo: en “La secta del Fénix”, la unión sexual —y hay consenso entre los críticos de que ese cuento tiene que ver con ello— acontece en espacios liminales: “No hay templos dedicados especialmente a la celebración de este culto, pero una ruina, un sótano o un zaguán se juzgan lugares propicios” (523)<sup>7</sup>. Las ruinas, entonces, son aterradoras<sup>8</sup> pero también son potenciales lugares de generación y creación, aun en el sentido más literal.

Christopher Woodward afirma, en su libro *In Ruins*, que Freud pensaba que la arqueología funcionaba como analogía de la práctica psicoanalítica (54-55), y lo cita: “Las piedras hablan” (55). De los comentarios que hace Freud sobre la novela *Gradiva* (1903) de Wilhelm Jensen, cita: “Lo que había sido la ciudad de Pompeya asumió una apariencia muy cambiada, pero no viva; ahora aparecía como petrífica en su inmovilidad muerta. Sin embargo, de eso emergió la sensación de que la muerte comenzaba a hablar” (55). Para Borges, lo que está en juego son las maneras en que los fragmentos arqueológicos o arquitectónicos sirven como una manera de pensar en la imaginación, en una estética del fragmento textual. En “La biblioteca de Babel”, uno de los pocos fragmentos que parecen significar

<sup>7</sup> Estela Canto (52) escribe sobre el miedo de Borges a los terrenos baldíos e insinúa que se asociaban en su mente con el temor al contacto homosexual o quizás aun a la violación masculina.

<sup>8</sup> Véanse, por ejemplo, los comentarios de Robert Ginsberg sobre la caída de Occidente —en Jerusalén— en su medio ilegible libro *The Aesthetics of Ruins* (138): “The Wall is a cipher, an aleph, a root of meaning whose full articulation awaits the human heart. The Wall is a sounding board of the heart, a resonant terminus. Nothing is thought of as being beyond the Wall. The Wall does not speak to what is on the other side of it. It has within itself endless depth, walling nothing in or out. The Wall is self-existent. In a word, a ruin. Its wholeness is gone, and its holiness is present” [“El Muro es una clave, un aleph, una raíz de significado cuya plena articulación aguarda al corazón humano. El Muro es una caja de resonancia del corazón, un retumbante final de recorrido. Nada se concibe como situado más allá del Muro. El Muro no le habla a lo que está al otro lado de él. Tiene dentro de sí una profundidad sin fin y no encierra ni deja por fuera nada. El Muro es autoexistente. En una palabra, una ruina. Su integridad ya no está, y su san-tidad está presente”].



algo, entre los descubiertos por el bibliotecario narrador, dice: "Oh tiempo tus pirámides" (466), haciendo explícito el nexo entre ambos tipos de fragmentos, los temporales y los espaciales, y la presencia de ambos en la textualidad. Como dice Borges en el ensayo "El sueño de Coleridge" sobre la composición del gran poema *Kublai Khan*: "En 1691, el P. Gerbillon, de la Compañía de Jesús, comprobó que del palacio de Kublai Khan sólo quedaban ruinas; del poema nos consta que apenas se rescataron cincuenta versos. Tales hechos permiten conjeturar que la serie de sueños y de trabajos no ha tocado a su fin" (645).

Aquí Borges nota la secuencia de sueños que invaden la realidad pero que solo existen ahora como fragmentos. El sueño que tuvo Kublai Khan de un palacio resulta en la construcción de Xanadú, pero el palacio es ahora solo una ruina; el sueño de Coleridge da lugar a la composición del poema, pero el fragmento que logra anotar después de despertarse es apenas una parte del todo perdido. Para Borges, entonces, los procesos de construcción y destrucción — como los llama en "La muralla y los libros" — se conectan entre sí. La totalidad solo puede imaginarse a través del fragmento. O tal vez a la inversa: el fragmento nos permite acceder a la totalidad.

La segunda parte de "Tlön..." termina así: "Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro" (440). Aquí, claramente, el pensamiento — lo que San Agustín define en el libro undécimo de las *Confesiones* como atención, memoria y anticipación — es crucial hasta para la existencia del mundo. Las ruinas — lo que Christopher Woodward denomina "un diálogo entre una realidad incompleta y la imaginación del espectador" (139) — son lugares privilegiados en la obra de Borges porque en ellas se sienten lo precario y lo contradictorio. La creación artística — "el hecho estético" — viene de ese espacio liminar: una revelación que no se produce, un todo que solo se puede imaginar<sup>9</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN DE HIPONA, *Confessions*, lib. XI. Versión en línea:  
 <<http://www.ourladywarriors.org/saints/augcon11.htm#chap1>>
- AIZENBERG, E. (2006), "Three Versions of Judas Found in Buenos Aires: Discovery Challenges Biblical Betrayal", *Variaciones Borges*, 22: 1-13

<sup>9</sup> Agradezco a Vicky Unruh y Michael Lazzara su invitación a escribir este texto y a Luciano Martínez haber organizado la acogedora sesión en que lo presenté por vez primera. Dedico esta pieza con cariño a Antonio José Ponte, "ruinólogo".

- ANDERSMANN, J. "Relics and Selves: The Museo Nacional de Ciencias Naturales, Buenos Aires" <[www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Andermann05.htm](http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Andermann05.htm)>
- BALDERSTON, D. (1993), *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*, Durham: Duke University Press
- (2000), *Borges: realidades y simulacros*, Buenos Aires, Biblos
- BORGES, J. L. (1974), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé
- (1989), *Obras completas*, 4 vols., Buenos Aires, Emecé
- (2003), *El círculo secreto. Prólogos y notas*, Buenos Aires, Emecé
- CANTO, E. (1990), *Borges a contraluz*, Madrid, Espasa-Calpe
- GINSBERG, R. (2004), *The Aesthetics of Ruins*, Amsterdam, Rodopi
- KING, D. (1997), *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*, New York, Metropolitan
- SAER, J. J. (1983), *El entonado*, Buenos Aires, Folios
- WELLS, H. G. (1978), *The Complete Science Fiction Treasury of H. G. Wells*, New York, Avenel Books
- WOODWARD, C. (2003), *In Ruins: A Journey through History, Art, and Literature*, New York, Vintage
- ZAEHNER, R. C. (1955), *Zurvan: A Zoroastrian Dilemma*, Oxford, The Clarendon Press
- ZALCMAN, L. (1976), "La muerte y el calendario", *Hispanamérica*, 45: 17-29