

“Puntos suspensivos”

sobre el manuscrito de “Hombre de la esquina rosada”<sup>1</sup>

Daniel Balderston<sup>2</sup>

**Resumen:** Antes de escribir “Hombre de la esquina rosada”, Borges intenta tres veces escribir la historia -como prosa breve y como poema-. Con ese material escribirá, finalmente, su primer cuento original, y también su primer cuento policial (heterodoxo, lógico). El manuscrito que analizamos aquí representa un avance importante en el proyecto literario de nuestro autor, pero es también un callejón sin salida.

**Palabras clave:** manuscrito; elipsis; reticencia; crítica genética; relato.

**Abstract:** Before writing “El hombre de la esquina rosada” Borges tries to write the story three times -as a short prose and as a poem-. With that material he will finally write his first original story, as well as his first police story (heterodox, logical). The manuscript that we analyze here represents an important advance in the literary project of our author, but it is also a dead end.

**Keywords:** manuscript; ellipsis; reticence; genetic criticism; story

---

<sup>1</sup> Este artículo fue publicado en portugués en la revista *Manuscrita, revista de Crítica Genética*, Núm 24. 2013. Quiero agradecer a la profesora María Angelina Duarte de la Universidad de Iowa por la lectura atenta de este artículo. (Traducción del portugués: Mónica Bueno).

<sup>2</sup> Daniel Balderston es Mellon Professor of Modern Languages en la Universidad de Pittsburgh, donde dirige el Centro Borges y la revista *Variaciones Borges*. Algunas de sus publicaciones recientes: *How Borges Wrote* (University of Virginia Press, 2018) y ediciones facsimilares de manuscritos de Borges, *Poemas y prosas breves* (2018) y *Ensayos* (2019) (Borges Center, en colaboración con María Celeste Martín).

Quisiera primero hacer una aclaración: cuando envié un título en español para una conferencia en Brasil, puse “Puntos suspensivos” en el título, y fue traducido como “Reticencias” en el programa. Es y no es: con esos “puntos suspensivos” (que en español son la marca de puntualización, pero también la figura retórica) me refería a la elipse en el manuscrito, que aparece con el signo [...]. Esta marca material significa que la conversación entre Borges y el narrador del cuento comienza “in medias res”, y que Borges en 1933 es consciente de esa condición fragmentaria, y quiere enfocar que el comienzo no es verdaderamente el comienzo.

Este es también el caso del cuento que nos interesa aquí. La trama básica de este texto fue delineada en 1927 en “Leyenda policial” (publicado en la revista *Martín Fierro*) y publicado por segunda vez en el libro de ensayos *El idioma de los argentinos*, en 1928. Esa trama básica -sin el narrador asesino, sin las descripciones detalladas del lugar, de las acciones y de los personajes- fue desarrollada también en un poema, aún inédito, escrito en un libro de Borges que está en una colección en Buenos Aires. Pero eso no es todo: una de las frases famosas del cuento -“¡Vayan abriendo cancha, señores, que la llevo dormida!” (Borges 1996: 334)- aparece antes, de forma inesperada, en unas anotaciones en un ejemplar de las *Noches áticas* de Aulus Gellius donde Borges, probablemente en 1926, apunta unas ideas que van a aparecer en el final de *El idioma de los argentinos* en 1928. Es decir, una parte de una frase del cuento de 1933 aparece completamente fuera de lugar en un texto que es el antecedente de un texto famoso sobre un paseo nocturno de Borges por barrios olvidados de Buenos Aires, un texto que nada tiene que ver con la atmósfera de violencia y deseo de “Hombre de la esquina rosada” (o, como se llamaba en la versión de 1933, “Hombre de las orillas”).

Borges tenía el hábito curioso de usar los cuadernos como laboratorio directo de sus escritos: pocas veces tenemos lo que la crítica genética llama *materiales prerredaccionales*. El caso de las anotaciones en el libro de Aulus Gellius es uno de los pocos casos donde la preparación de un texto aparece fuera del cuaderno o manuscrito propio. Pero “Hombre de la esquina rosada” tiene una relación compleja con los textos anteriores, breves pero claramente relacionados con el texto de 1933. Es decir, es uno de los pocos textos de Borges donde los *pre-textos* fueron publicados antes, y donde podemos ver, exactamente lo que el autor quiere desarrollar en el manuscrito que escribe en Adrogué en 1933 (como coloca al final del manuscrito), pensando de nuevo y recreando un núcleo que comenzó a planear en 1926 y que publicó en versiones breves en 1927 y 1928.

El manuscrito de “Hombre de la esquina rosada” se encontraba en un cuaderno que debía incluir algunos ensayos de *Discusión* de 1932 y otros cuentos de *Historia universal de la infamia*. Digo *debía* porque el cuaderno fue mutilado cuando alguien resolvió hacer de él un libro de artista, del pintor Juan Carlos Benítez, que diseñó una caja llamada “Hombre de la esquina rosada y ensayos clásicos”, con imágenes que Benítez hizo del rostro Borges, de Francisco Real, de la Lujanera y de una pulpería. Las únicas hojas del cuaderno que parecen haber sobrevivido esa mutilación son la capa y las hojas del cuento. La portada contiene anotaciones para los ensayos “La postulación de la realidad” (1931) y “El arte narrativo y la magia” (1932), como estudié en un artículo hace unos años. El cuento termina con la anotación “Adrogué, 1933” y luego, en una letra mucho más grande, “J L Borges” -la firma del escritor ya viejo y ciego-. Lo que quiere decir que el propio Borges tuvo que ver con la destrucción del cuaderno, al menos cuando aceptó firmar su

manuscrito de 1933 y dejó que alguien guiara su mano al lugar correcto del final del cuento.

El hecho de que la portada tiene anotaciones para “La postulación de la realidad” y “El arte narrativo y la magia” es muy importante, porque estos ensayos tienen que ver con las maneras de interrumpir las relaciones causa-efecto en la lectura, de obligar al lector a pensar en las relaciones con causas ausentes o consecuencias no dichas. Es interesante, entonces, que un manuscrito donde el autor elabora ciertos detalles, como vamos a ver más adelante, no vacila en escribir: “Arriba de tres veces no lo traté”, y de callar la segunda de esas tres veces, el momento cuando el narrador desafía y mata a Francisco Real. El manuscrito dice: “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”. (Manuscrito inédito sin paginación).

Es decir, el cuento no sólo comienza con una elipse, sino que esa figura retórica es esencial a su factura o estructura (una diferencia fundamental con las versiones de la década del veinte, donde la acción es contada breve e impersonal, sin narrador-protagonista). El hecho esencial del cuento no es narrado, es sólo sugerido, como analiza Borges en esos ensayos de *Discusión*.

Es frecuente en los manuscritos de Borges que los personajes cambien de nombre varias veces antes de ser nombrados de forma definitiva: aquí es el caso no solo de Francisco Real (antes “Madrano”) sino también de Rosendo Juárez (antes “Fraga”). La enmienda de estos nombres está hecha encima, es decir en una segunda fase de la composición, aunque algunos párrafos más adelante ya utiliza los nombres definitivos. Los nombres de las mujeres no van a ser modificados: son siempre Julia y Lujanera. Los lugares

Rita. La especificidad del lugar es también la especificidad del habla: el barrio alejado del centro de Buenos Aires, un tema tan importante en los primeros años de la producción literaria de Borges.

El público del narrador es plural: “Ustedes son demasiado mozos para que ese nombre / les faltarán muchos años / les falta la debida experiencia” [s.p.]. Sabemos por el final del texto, sin embargo, que una persona hizo una pregunta, y que esa persona se llama “Borges”. La forma de desdoblarse de ese “Borges” (personaje menor, escritor familiarizado con las “orillas”, autor) es central al proyecto de ese texto: es un texto de aprendizaje, donde “Borges” alcanza la “debida experiencia”. No es una cosa espontánea o improvisada: tiene que construir esa voz, y para eso tiene que aprender a decir no “Arriba de tres veces no lo vi” sino “Arriba de tres veces no lo traté”; no “latigazo”, sino “fustazo”; no “entonces”, sino “endenantes”; no “cara”, sino “cuchillo”; no “volví”, sino “golví”; no “empujaron”, sino “empujieron”; y -en el caso más interesante- no “putiada” o “mala palabra”, sino “improperio”. Es importante también saber que el narrador que habla a esos interlocutores está lejos del joven que vivió la experiencia: “Yo como atolondrado y mozo me le juego encima” se cambia a “De puro atolondrado me le juego encima”. Este viejo que habla ahora es consciente del mundo letrado, de la modernidad, pero cultiva aún su voz diferente, su “gravedá” o “autoridá” (atributos que coloca como propios de Francisco Real). Él narra el día que aprendió a ser hombre -mató y conoció a mujer- y para él es importante ser todavía ese hombre, aunque hayan pasado muchos años.

Ya mencioné antes que una diferencia fundamental entre las versiones de 1927 y 1928 y el cuento definitivo de 1933 es la presencia de la descripción: el cuento primitivo

era pura acción, pero el cuento “hablado” mezcla descripción con acción, con un papel importante para la primera. Por eso, tenemos casos como la descripción del “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 (chambergos 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.]

Es importante aprender no sólo a hablar como el narrador sino también a aprender a ver como él. Los detalles de la ropa de Francisco Madrano o Francisco Real son las marcas de distinción dentro del mundo del compadrito, los pequeños lujos que lo definen como un ser superior. En la versión definitiva ese párrafo es breve, pero 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 bayo, echada sobre el hombro. La cara recuerdo que era aindiada, esquinada.” (Borges 1996: 332). Se borran las palabras “vicuña” y “ponchito”, pero queda la idea de lujo en esa “chalina de un color como bayo”; y, de hecho, esa “chalina” va a ser importante en el siguiente episodio donde los “compadritos” tiran al Francisco Real hasta 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.] Así, la primacía de la acción sobre la descripción es establecida (idea que está también en los ensayos de teoría narrativa de *Discusión*, y argumentada de forma más directa en el prefacio a *La invención de Morel* en 1940).

También es notable en el manuscrito cuando Borges tiene momentos de certeza en

Cuarenta Naipes

Revista de Literatura y Cultura

el descubrimiento de las voces de los personajes. Por ejemplo, el primer discurso (y el único largo) de Francisco Real está casi sin enmiendas:

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. Quiero encontrarlo, pa q. me enseñe a mí que soy naides, lo q. es un hombre de coraje y de vista. ([s.p.], subrayado en el manuscrito)

Aquí sólo hay una enmienda pequeña (de “escampados” a “andurriales”), y el resto del discurso del forastero queda intacto desde la primera versión hasta la última. De hecho, el núcleo de ese discurso ya había aparecido en forma mucho más breve en “Leyenda policial” y “Hombres pelearon” unos años antes (“el Chileno le preguntó por un medio flojo, y flojo del todo” [s.p.]), es decir, que Borges ya venía pensando en la forma de hablar del forastero hacía mucho tiempo.

El momento crucial de la primera parte del cuento es cuando la Lujanera deja a Rosendo para unirse a Francisco Real. Este momento es narrado en relación al 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. milonga 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.]



Cuarenta Naipes  
Revista de Literatura y Cultura  
guitarra poderosa invisible esqueleto  
y la noche quieta y largo el vientito,  
larga la brisa<sup>3</sup>

En este texto, que parece poema más que cuento o ensayo (como comento en un ensayo que apareció en *Variaciones Borges* en 2014), la frase de Francisco Real es más parecida a la primera versión de nuestro manuscrito (“Abran cancha, señores.”) que a la segunda (“Vayan abriendo cancha, señores, que la llevo dormida”), que es la definitiva (Borges 1996: 334). Parece un recuerdo del autor (que recuerda también haber publicado ya cuatro libros: *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente*, *Inquisiciones* y *El tamaño de mi esperanza*), no de algo imaginado sino de una experiencia. La reaparición de esta frase aquí en nuestro cuento, escrito siete años más tarde, es un indicio interesante de la coherencia interna de la obra de Borges, donde una secuencia descartada puede reaparecer en otro texto con efectos mágicos.

El momento de reticencia más fuerte en el cuento es cuando el narrador sale de la “pulpería” y luego vuelve:

Linda al pedo la noche. Había estrellas como para perderse. Yo forcejaba 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 cualisquier 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 / tanguaban junto con los de aquí / demás, / con el

---

<sup>3</sup> El catálogo de la colección de Borges de la Universidad de Virginia publicado por Jared Loewenstein contiene información sobre este libro y las anotaciones contenidas en él (144-15). Aulus Gellius. *Noches áticas*. Trad. Francisco Navarro y Calvo. Madrid: Librería de la viuda de Hernández y Cía, 1893. Copia con anotaciones de Borges, ítem 598 de la Borges Collection de la Universidad de Virginia.

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

La elipsis que separa las impresiones del narrador cuando sale al campo nocturno - líricas y existenciales- de lo que sucede cuando regresa a la pulpería y llegan Francisco Real y la Lujanera abren el espacio donde ocurrió el segundo encuentro (no narrado) entre Real y el narrador (“Arriba de tres veces no lo traté”). El lector sólo lo sabrá con certeza en el último párrafo del cuento, cuando el narrador vuelve a su rancho (su modesta casita) y ve la luz de la vela que encendió la Lujanera, y verifica que no queda sangre en su cuchillo. Lo que es notable en el manuscrito es que el autor no vacila al narrar ese momento de dificultad suprema: continúa buscando la palabra exacta, pero ya sabe lo que va a ocultar en el espacio entre un párrafo y otro. La confirmación de esta certeza aparece al final del manuscrito, donde escribe ese último párrafo tan importante casi sin correcciones. La precisión casi matemática, que va a ser una característica de los cuentos de *Ficciones* y *El Aleph*, ya es visible aquí en lo que está totalmente ausente del manuscrito: una anotación sobre la acción invisible, una línea, como se puede ver en el manuscrito de “La cara de la desgracia” de Juan Carlos Onetti cuando llega a un momento parecido con elipsis), un asterisco. Nada de eso: Borges continúa con la narración de las acciones dentro de la “pulpería”, sabiendo ya dónde quiere ir. Lo que llama “deliberada omisión” (Borges 1996: 334) es el descubrimiento fundamental de ese manuscrito, y transforma radicalmente el

Curiosamente el único manuscrito que conozco de las versiones primitivas de este cuento, con el título “Leyenda policial”, es una copia casi en limpio, hecha probablemente como regalo, porque exhibe pocas enmiendas, y porque es firmada “Jorge Luis Borges”, un detalle que no es frecuente en un papel de trabajo, sino de un manuscrito convertido ya en fetiche y con valor presente. (De hecho, ese manuscrito, de apenas una hoja, estaba o está en el mercado por \$ 175.000 dólares: “Holograph Manuscript”, 64). Pero, hay otro original primitivo de nuestra historia, esta vez en forma poética: en un ejemplar de *Inquisiciones* que Borges comenzó a corregir y después abandonó e intentó destruir (está rasgado por la mitad); tiene un poema que narra la misma trama. El poema, inédito, es una secuencia de cuatro décimas, también narrado en lenguaje arrabalero:

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~~ fuerte  
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 terne del Riachuelo  
pero hay un dicho que el duelo  
se despide por tarjeta.  
No era flojo ni chancleta  
ese surero ~~afana~~alentao  
y a nuestro Pedro el Mentao  
le quiso cantar envido  
y le patiaron 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 ¡abur!  
y le enjaretó al del Sur + dibujó +  
un barbijo de mi flor.

4

Después él encajó con suerte  
el cayetano hasta el mango  
y ~~allí se acabó el fandango~~ se está acabando el tango

y entró 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.<sup>4</sup>

Este texto poético antecede a los poemas de *Para las seis cuerdas* por casi cuarenta años, pero sugiere una aproximación al lenguaje y a la cultura populares parecida a la de ese famoso libro de milongas. Es interesante también pensar en ese poema como una aproximación a la poesía sobre temas populares, idea que va a desarrollarse en *Evaristo Carriego* en 1930.

Antes de escribir “Hombre de la esquina rosada”, entonces, Borges intenta tres veces escribir la historia -como prosa breve y como poema-. Con ese material escribirá, finalmente, su primer cuento original, que es también su primer cuento policial (heterodoxo, lógico). El manuscrito que analizamos aquí representa un avance importante en el proyecto literario de nuestro autor, pero es también un callejón sin salida. Al llegar allí, Borges sin duda sabe que su manera de contar historias no va a ser exactamente esa, aunque siga explorando el cuento policial y los temas populares, pero combinándolos de otra manera.

Los puntos suspensivos que marcan el comienzo del manuscrito de “Hombre de la esquina rosada” sirven para anunciar la estrategia fundamental del autor, que quiere narrar

---

<sup>4</sup> *Inquisiciones*, edición con anotaciones, [s.p.].

Cuarenta Naipes

Revista de Literatura y Cultura

sin narrar, dejando fuera varias cosas esenciales. Si en “Nuestras imposibilidades” y otros textos políticos habla del “pudor” argentino, puede ser que esté pensando en términos retóricos, del uso de la reticencia para sugerir hechos ocultos. Por supuesto, la tarea iniciada en este manuscrito, y anunciada en términos teóricos en “La postulación de la realidad” y “El arte narrativo y la magia”, depende del buen uso de las reticencias, que hacen que el lector imagine “una realidad más compleja” que la declarada o explícita. Esta reticencia, transmitida del viejo criollo al joven Borges dentro del cuento, va a ser un legado importante en la producción que comenzará a finales de la década de los treinta, donde Borges, sin volver a la voz popular, va a explorar las maneras de hacer que su lector aprenda las lecciones que él finge que aprendió -o aprendió de verdad, si la escena aludida en las anotaciones en las *Noches áticas* refiere un hecho o una experiencia- esa noche en las “orillas”. Las últimas palabras del narrador parecen referirse no sólo al cuchillo, sino también al cuento 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.]. La novedad y la inocencia: astucias del narrador reticente, y de un autor que acaba de aprender lecciones esenciales del arte de narrar.

### **Bibliografía:**

Aulus Gellius (1983). *Noches áticas*. Trad. Francisco Navarro y Calvo. Madrid: Librería de la viuda de Hernández y Cía, 1893. Copia con anotaciones de Borges, ítem 598 de la Borges Collection de la Universidad de Virginia.

Balderston, Daniel (2009). “Los manuscritos de Borges: ‘Imaginar una realidad más compleja’”. *Variaciones Borges* 28, 2009 (15-24).

Balderston, Daniel (2014). “Demasiado evanescente y extático: reflexión sobre unas anotaciones de Borges en un ejemplar de las *Noches áticas* de Aulo Gellio”. *Variaciones Borges* 37, (69-79)

Borges, Jorge Luis. *Hombre de la esquina rosada y ensayos clásicos*. MSS.

Cuarenta Naipes  
Revista de Literatura y Cultura  
Colección privada, Buenos Aires.

Borges, Jorge Luis (1926). *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, 1926. Copia con anotaciones manuscritas, colección particular, Buenos Aires.

Borges, Jorge Luis (1928). "Hombres pelearon". *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: M. Gleizer. (151-54).

Borges, Jorge Luis (1975). Prólogo a La encuesta de Morel. *Prólogo con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero. (22-27).

Borges, Jorge Luis (1995). "Leyenda policial". *Revista Martín Fierro 1924-1927: Edición facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. (306).

Borges, Jorge Luis (1996). *Obras completas*. 4 volúmenes. Buenos Aires: Emecé.

Borges, Jorge Luis (2012). "Holograph Manuscript of the Short Story. Leyenda policial". *Latin American Spanish and Portuguese Literature*. Lame Duck Books, Catalogue 88. Cambridge: Lame Duck Books (64).

Loewensein, C. Jared (1993). *A Descriptive Catalogue of the Jorge Luis Borges Collection of the University of Virginia Library*. Charlottesville: University Press of Virginia.

Rosato, Laura; Germán, Álvarez (2010). *Borges, libros y lecturas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.