

# UN CAOS DE PALABRAS HETEROGÉNEAS. LITERATURA, TIEMPO Y DINERO EN “EL INMORTAL”

A chaos of heterogeneous words; Literature, time and money in “The immortal”

MUNIR HACHEMI GUERRERO

UNIVERSIDAD DE GRANADA (ESPAÑA) munir@ugr.es

RECIBIDO: 19 DE FEBRERO DE 2018

ACEPTADO: 15 DE MAYO DE 2018

RESUMEN: El presente ensayo se ha escrito con un triple objeto. Por una parte, se hace un seguimiento exhaustivo de las referencias y los cruces que se dan en “El inmortal”, el cuento de Jorge Luis Borges. Gracias a ese seguimiento –y siempre alejándose de la crítica idealista y de la hermenéutica clásica que han dominado los estudios borgeanos– se pueden cumplir los otros dos objetivos, que consisten en establecer una nueva lectura posible del relato, según la que la subjetividad del protagonista se constituye (o se diluye) en una compleja trama de recuerdos y reescrituras, y en argumentar por qué pertenece –junto a “El Zahir”, “El Aleph”, “El otro” y “Utopía de un hombre que está cansado”– a la serie de ficciones de Borges en las que investigadores como Alejandra Laera, Ana Gallego o Ivan Almeida han sabido ver una problematización de la relación entre literatura, tiempo y dinero.

PALABRAS CLAVE: Jorge Luis Borges, El inmortal, literatura y dinero, literatura argentina, cuento.

ABSTRACT: This essay has been written with a triple objective. First of all, it performs an exhaustive chase of all the references and crosses in Jorge Luis Borges’ “The immortal”. Thanks to that research –and always keeping away from classical hermeneutic and idealistic criticism that have traditionally led borgesian studies– the other two objectives can be achieved. The first is to establish a new possible interpretation of the tale’s plot which proposes that the main character’s subjectivity is built (or *fades*) over a complex network of remembrances and rewritings. The second is to argue why it belongs to the series of the Borges’ fictions in which the relationship between money and literature is “problematized”. That will put “The immortal” aside with such tales as “The Zahir”, “The Aleph”, “The Other” and “Utopia of a Tired Man” that have been studied by researchers like Alejandra Laera, Ana Gallego or Ivan Almeida.

KEYWORDS: Jorge Luis Borges, The immortal, literature and money, argentinian literature, short fiction.

Hachemi Guerrero, Munir

“Un caos de palabras heterogéneas; Literatura, tiempo y dinero en ‘El inmortal’”.

*Kamchatka. Revista de análisis cultural* 11 (Julio 2018): 499-514

DOI: 10.7203/KAM.11.11535 ISSN: 2340-1869

En las ficciones de Borges nada es insignificante, nada ha sido dejado al azar, y por eso el lector borgeano no puede desconocer alguna forma de la paranoia. De los tres tipos de escritores que Borges describe en “Una vindicación de la Cábala”, suponemos que a él le habría gustado identificarse con el tercero:

Éste, ya en su manejo de la prosa (Valéry, De Quincey), ya en el del verso, no ha eliminado ciertamente el azar, pero ha rehusado en lo posible, y ha restringido, su alianza incalculable. Remotamente se aproxima al Señor, para Quien el vago concepto de azar ningún sentido tiene (Borges 1996a: 211).

De algún modo, entonces, Borges siempre habrá de ser leído *contra* Borges. Pablo Martín Ruiz ha bosquejado un método para la lectura contra Borges en el que asume el gran riesgo del paranoico: sobrevivir al segundo de los “dos peligros que lo amenazan: el extremo de credulidad y el extremo de suspicacia” (Martín Ruiz 2002: 207). Como él, como el lector paranoico, trataremos en lo sucesivo de aferrarnos a las normas que el rigor impone para evitar asemejarnos a nuestra “despiadada parodia” (Martín Ruiz 2002: 205).

Habremos, entonces, de recorrer con una mirada suspicaz la bibliografía crítica que se ha escrito sobre “El inmortal”, que es la pieza en la que hoy nos detendremos. Si bien no existe ningún estudio sobre la tríada tiempo, literatura y dinero en este relato de Borges, sí se han apuntado algunas claves que habremos de retomar y poner en común para hacer que produzcan sentido frente a las complejas relaciones que el escritor argentino tramó en “El inmortal”. Así podremos incluirlo en la serie de relatos que ya se han leído en esta clave, como “El Zahir”, “El Aleph” u otros (cf. Laera 2007), es decir, mostraremos cómo en “El inmortal” también se pueden encontrar las complejas relaciones entre literatura, dinero y tiempo.

## EL INMORTAL, LOS INMORTALES

Desde que Edgar Allan Poe nos regalara el relato “Carta robada” no hay lector deseoso de desentrañar un crimen que no busque primero su solución en el lugar más obvio. Pensemos, entonces, dónde buscar la solución de “El inmortal”, que es un laberinto, quizá el más complejo de los que Borges supo urdir (en el epílogo de *El Aleph*, él mismo declaró que de todas las piezas que lo componían “la primera es la más trabajada; su tema es el efecto que la inmortalidad causaría en los hombres” (Borges 1996a: 629)). En alguna parte él mismo nos regaló un sistema “para descubrir el patio central de ciertos laberintos”: “siempre doblar a la izquierda” (Borges 1996a: 474-75). Si bien la solución a éste no es tan evidente, sí podemos aprender algo de la sencillez de la que Borges nos propone y detenernos, por un instante, en un hecho tan irónico y tan evidente que nadie ha parecido notarlo: no pasa una página de este cuento, titulado “El inmortal”, y su protagonista (que es inmortal) ya ha muerto.

Antes de dedicarle a este guiño la atención que merece volvamos a visitar el texto de Pablo Martín Ruiz. Existe un procedimiento que Borges amaba pero que nunca confesó haber utilizado.

En la historia del género policial (...) las novelas de Ellery Queen importan una desviación, o un pequeño progreso. Me refiero a su técnica. El novelista suele proponer una aclaración vulgar del misterio y deslumbrar a sus lectores con una solución ingeniosa. Ellery Queen propone, como los otros, una explicación nada interesante, deja entrever (al

fin) una solución hermosísima, de la que se enamora el lector, la refuta y descubre una tercera, que es la correcta: siempre menos extraña que la segunda, pero del todo imprevisible y satisfactoria (Borges cit. En Martín Ruiz 2002: 210)<sup>1</sup>.

Ya estamos preparados para intentar un análisis de “El inmortal”. Antes, sin embargo, valdrá la pena agregar un breve resumen de la pieza.

“El inmortal” cuenta la historia de Marco Flaminio Rufo, un tribuno romano que decide partir en busca del río que otorga la inmortalidad a quien bebe de sus aguas. Tras un arduo viaje en el que resulta herido y pierde a más de doscientos hombres llega a lo que le parece el asentamiento de unos trogloditas; al fondo se divisa una ciudad majestuosísima. Rufo –que ya ha bebido del previsible río cercano al asentamiento– se encamina a la Ciudad de los Inmortales, que era mencionada en la leyenda. Tras un tiempo Rufo logra entrar, atravesando un número vastísimo de galerías subterráneas, y descubre que la ciudad es absurda y horrible para el intelecto. Sale y vuelve con los trogloditas. Intenta enseñar a hablar a uno, al que bautiza bajo el nombre de Argos. No lo logra. Un día llueve y nos es desvelada la primera sorpresa: Argos en realidad es Homero, y los trogloditas son los inmortales.

Rufo convive con ellos durante una cantidad indeterminada de tiempo hasta que una doctrina en la que silenciosamente creían lleva a los inmortales a partir en busca del río que les devuelva la capacidad de morir. Tras un periplo que dura nueve siglos Marco Flaminio Rufo (que ahora se llama Joseph Cartaphilus) da con ese río y muere. Una posdata nos revela la segunda de las sorpresas: Homero y Cartaphilus son –siempre fueron– la misma persona inmortal.

El resumen que hemos intentado es –como toda paráfrasis– fallido. Somos de la opinión de que la costumbre de resumir los argumentos responde a un motivo válido: al resumir una historia, nadie deja de evidenciar el modo en que la lee. Tomemos, entonces, ese esquema, al que iremos agregando detalles, y pensémoslo.

Si establecemos una relación entre nuestro resumen y el sistema de Ellery Queen hallamos dos correspondencias evidentes. La primera solución es explícita y se nos da a mitad del relato: Argos, el troglodita, es Homero, que bebió hace largo tiempo del río y ahora es inmortal. La segunda es algo más esquiva, aunque también es evidente para quien haya seguido con detenimiento el intrincado desarrollo del relato: Cartaphilus es Homero, como él mismo declara al final de la última parte de “El inmortal”. Si no consideramos que esta solución es obvia es porque Borges la expone de una manera que crea cierto efecto de ambigüedad:

Quando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto (Borges 1996a: 543).

Oscilamos, entonces, entre dos ideas: según una, Cartaphilus fue *literalmente* Homero; la otra seguiría el *topos* borgeano según el que “[c]ada uno de nosotros es, de algún modo, todos los

---

<sup>1</sup> En la serie de relatos policiales que Emecé les encargó a Borges y a Bioy Casares se recoge un texto de Ellery Queen que cumple con este procedimiento. Si no nos equivocamos, hemos hallado un fallo de razonamiento en ese texto, lo que convertiría a Borges en el involuntario primer ejecutor del mismo.

hombres que han muerto antes” (Borges 1980: 43) (cf. Stephens 1992: 269 para un análisis exhaustivo de la relación entre inmortalidad y disolución del yo).

Aquí sostendremos que Marco Flaminio Rufo siempre estuvo solo, y que Argos no existió como un individuo aparte. Somos de la opinión de que esto no excluye la otra posibilidad: si Cartaphilus pudo ser Homero y Marco Flaminio Rufo es porque todo lo que leemos ha pasado por el tamiz de su memoria, y porque su experiencia se ha visto reducida a palabras que se confunden a lo largo de los siglos: Cartaphilus, entonces, no puede afirmar con seguridad quién es, ni si algún día fue un tribuno llamado Marco Flaminio Rufo o si esa es sólo una historia que le contaron una noche junto al fuego. No es baladí que las primeras palabras del manuscrito encontrado en el cuento sean “Que yo recuerde” (Borges 1996a: 533).

No somos los primeros en defender que Marco Flaminio Rufo, Homero y Cartaphilus son literalmente la misma persona. Ya Michael Evans, en “Intertextual Labyrinth: ‘El Inmortal’ by Borges”, concluye que “It becomes clear that Homer, Rufus and Cartaphilus are all one person” (276); podemos suponer que otros muchos han llegado a la misma conclusión y no lo han declarado.

En “El arte narrativo y la magia” Borges establece dos procesos lógicos para narrar: “el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado” (Borges 1996a: 232), y escoge el segundo. Piglia ha descubierto que en los relatos de Borges siempre hay un elemento sutil a través del que opera la transición de la lógica de lo real a la causalidad alterada (pero a la vez más aprehensible) de lo fantástico. En “El Sur” es un golpe con el batiente de una ventana; en “El aleph”, el mero descenso de unas escaleras en casa de Carlos Argentino Daneri. En “El inmortal”, creemos que es una flecha cretense que lacera al protagonista la que invierte la lógica del relato.

Rufo atraviesa el desierto con sus hombres. Pronto se producen algunas deserciones y algunos conatos de alzamiento. Rufo –luego lo veremos– es un narrador poco fiable; en el relato que hace de las deserciones (en el relato que hace de toda su vida) él nunca aparece como un personaje infame. “Procedí rectamente”, valora, para acto seguido comunicarnos que había crucificado a uno de sus soldados. Ése es el momento en que comienza la transición hacia lo fantástico. Si pensamos en el nombre de Joseph Cartaphilus (postrera identidad de Rufo), éste refiere a la figura del Judío Errante, un personaje mitológico condenado a vagar hasta el día del juicio final por haberle negado la ayuda a Cristo cuando éste estaba en la cruz. Cartaphilus, entonces, ya está presente en el relato de Marco Flaminio Rufo, que no socorre a su soldado. El tribuno huye por el desierto, y una flecha cretense (suponemos que de los amotinados, soldados reclutados en Arsinoe (en Creta hubo una Arsinoe)) lo alcanza, dando comienzo a un largo delirio producido por el sol y por la herida (Ruiz Mejía propone que acaso la anacrónica y desubicada flecha cretense sugiera una relación entre el laberinto de Creta y la crucifixión (2009: 188)):

Varios días erré sin encontrar agua, o un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed. Dejé el camino al arbitrio de mi caballo. En en alba, la lejanía se erizó de pirámides y de torres. Insoportablemente soñé con un exiguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían,

pero tan intrincadas y perplejas eran las curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo (Borges 1996a: 535).

Así termina el primer capítulo del relato, y con él el imperio de la lógica de lo real. Todo lo que ocurra a partir de aquí, entonces, habrá de ser comprendido desde su propia lógica y en el plano de lo simbólico, hasta que otra *flecha* (una hoja que le hace un corte en la mano) vuelva a lacerar a Cartaphilus, demostrándole que vuelve a ser mortal.

Es revelador en este sentido que Borges decidiera cambiar el título de una primera versión de “Los inmortales” por “El inmortal” (Alzarakí cit. en Bilbao Terreros 2011: s. p.). Si seguimos la propia lógica mágica que posee esta parte del relato podemos colegir que Argos (Homero) no es sino la cruz de la moneda cuya cara sería Marco Flaminio Rufo. Afirmamos esto siguiendo al propio narrador:

Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir. Así como en los juegos de azar las cifras pares y las cifras impares tienden al equilibrio, así también se anulan y se corrigen el ingenio y la estolidez, y acaso el rústico poema del Cid es el contrapeso exigido por un solo epíteto de las Églogas o por una sentencia de Heráclito. El pensamiento más fugaz obedece a un dibujo invisible y puede coronar, o inaugurar, una forma secreta. Sé de quienes obraban el mal para que en los siglos futuros resultara el bien, o hubiera resultado en los ya pretéritos... Encarados así, todos nuestros actos son justos, pero también son indiferentes (Borges 1996a: 540-41).

Si ésta es la doctrina que cautivó a los inmortales, ya no sorprenderá a nadie que la mente de Marco Flaminio Rufo haya creado a Argos para corregir su propio ingenio con estolidez. Del mismo modo que la primera ciudad de los inmortales fue compensada con la absurda ciudad que recorre Rufo, igual que la escritura civilizada del tribuno halla su contraparte en los símbolos arbitrarios que Argos escribe en la arena, el propio Argos no es sino el contrapeso que la doctrina le impone a Rufo. Son, entonces, cara y cruz, pero la moneda es una sola.

Hay otros indicios menos sutiles que apuntan a la misma conclusión. El más obvio es subrayado por el propio narrador: cuando Rufo bebe del río de los inmortales (y debemos entender que antes de ese momento no era inmortal, ya que es capaz de beber con “la cara ensangrentada”) pronuncia las siguientes palabras: “Los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra del Esepo...” (Borges 1996a: 535), que son una cita de la *Iliada*. Michael Evans ha hecho notar que Rufo no es fiel al original homérico, pues éste no contiene la palabra *teucros* (Evans 1984: 278). Evans ha creído ver en esa variación una referencia a la *Eneida*, y por tanto a Virgilio, que utiliza la palabra *tencri* para referirse a los troyanos.

Hay otras inconsistencias lógicas en la historia de Rufo. Debe extrañarnos, por ejemplo, que lo primero que acuda a la mente de un tribuno romano al ver bailar a los trogloditas bajo la lluvia sea la imagen de los coribantes. La referencia, sin embargo, es natural en la boca de un griego. Por supuesto, el hecho de que a Cartaphilus lo entierren en la isla de Ios es una irónica referencia a la localización de la supuesta tumba de Homero (que con el entierro de Cartaphilus sería *realmente* la localización de la tumba de Homero).

Creemos haber demostrado sobradamente que Cartaphilus y Homero pueden acuñar sus identidades en el cuerpo de un solo ser humano, que también sería Marco Flaminio Rufo.

Olvidemos ahora esa solución –hermosísima– que nos propone Borges y busquemos lo que hay más allá.

#### TODOS LOS INMORTALES EL INMORTAL

Si Marco Flaminio Rufo puede ser Homero y Cartaphilus sin que eso suponga una contradicción es porque Borges escogió la técnica del manuscrito encontrado (y anotado) para narrar su historia. Si “El inmortal” hubiera sido contado en presente por la voz del propio Marco Flaminio Rufo habríamos tenido que aceptar inexorablemente que Homero no es la misma persona que él, ya que se encuentran y conversan, y sólo habríamos podido afirmar que un solo hombre inmortal es todos los hombres. Esa sentencia metafísica (que no es incompatible con nuestra solución) no deja de ser un obstáculo que Borges pone al razonamiento crítico del lector paranoico; sería –utilizando las palabras de “El inmortal”– “la pobre limosna” (Borges 1996a: 544) que recibiríamos al final del camino.

No es tan sencillo. Borges supo que una vida es siempre el relato de esa misma vida, como demuestra la hiperconsciencia con la que construyó el de la suya propia (cf. Premat 2009: 63-98 y Borges 1983: 75 y 143). La vida del inmortal, entonces, también lo es (cf. Butler 2012). Y Borges supo negarle a su inmortal lo que le dio a Ireneo Funes: una memoria infinita que habría hecho de la escritura del cuento que nos ocupa algo tan absurdamente complejo –o tan absurdamente baladí– como la descripción de un Aleph o el trazado del mapa de “Del rigor en la ciencia”. La memoria del inmortal es falible, y eso es lo que hace que en la historia de Cartaphilus abunden las referencias homéricas: él también es Homero, y no ha olvidado del todo aquella vida ni aquella lengua. Las referencias y las técnicas narrativas de Homero, entonces, son intrusas en el relato de Cartaphilus, y entendemos por qué el tribuno habla de coribantes, o por qué conoce bien el griego, o por qué en el relato de su propia vida inmortal no puede evitar volver al lugar de donde partió para –tras haber conocido la gloria– recuperar la mortalidad: por más que ésta sea infinita, a la hora de contar su vida un hombre siempre depende de sus capacidades literarias, y debe discurrir dentro de los límites que éstas le imponen. Al mismo tiempo, comprendemos la ironía de Borges cuando Rufo nos hace notar que “[q]uienes hayan leído con atención [...] recordarán que un hombre de la tribu me siguió” (538), ya que quienes realmente leímos con atención sabemos que en realidad lo siguieron “dos o tres” (536). Una vez más en Borges, la memoria aparece bajo la especie del horror y el olvido es lo que permite la narración (como en “El Zahir” o en “La memoria de Shakespeare”). Por eso para Homero habría sido imposible contar su vida de otra manera que no comportara volver al lugar del que partió para encontrar una muerte humilde, porque eso es lo que ocurre en su *Odisea*, así es como sabe contar. “El Sur” no es otra cosa que eso: la historia de un hombre que decide contar su propia muerte según los dispositivos narrativos de que dispone.

Una consecuencia hermosísima se desprende del razonamiento anterior; constituiría la solución del lector, según la estrategia de Ellery Queen. Si el hecho de que el inmortal sea Homero le impone un modo de narrar su propia historia... ¿cómo debemos entender que ésta contenga también interpolaciones de Plinio, de las *Mil y una noches*, de la *Heimskringlasaga*, de los

*Siete viajes de Simbad*, del *Treatise on Gold* de Johannes Agricola, de una epístola de Descartes, de Thomas de Quincey y de Bernard Shaw?

Antes de responder a la pregunta, fatiguemos las referencias.

En primer lugar nos referiremos a las interpolaciones que el propio Borges juega a descubrir en “El inmortal”. Nahum Cordovero, el investigador que inventa Borges, denuncia

En el primer capítulo, breves interpolaciones de Plinio (*Historia naturalis*, V, 8); en el segundo, de Thomas de Quincey (*Writings*, III, 439); en el tercero, de una epístola de Descartes al embajador Pierre Chanut; en el cuarto, de Bernard Shaw (*Back to Methuselah*, V). Infiere de esas intrusiones, o hurtos, que todo el documento es apócrifo (Borges 1996a: 544).

Todo es cierto: en el libro quinto de la *Historia naturalis* Plinio el Viejo habla de los trogloditas, que “dig Caverns, and these serve them for Houses: they feed upon the Flesh of Serpents” (1847-48: 58); de los garamantes, de quienes también da una descripción idéntica a la que hace Borges, y del euforbio, que crece en el Atlas. En el tercer volumen de los *Writings* de De Quincey, éste describe –a través de una narración de Coleridge– un grabado de Piranesi (que Evans, siguiendo a Ronald Christ, califica de “non-existent” (Evans 1984: 279); su descripción y la de la Ciudad de los Inmortales son harto similares (de Quincey 1897: 438-440; para un estudio detallado de la Ciudad como laberinto cf. Ruiz Mejía 2009). También se ha sugerido que la Ciudad pudiera estar inspirada en el Xanadu soñado por Coleridge (cf. Polotto Sabaté 2012). La mención a Descartes tal vez se refiera a la única carta que hemos podido encontrar de éste a Pierre Chanut, en la que el filósofo parece negar que morir sea posible:

Car la foi nous enseigne que, bien que la terre et les cieux périront, c'est-à-dire changeront de face, toutefois le monde, c'est-à-dire la matière dont il est composé ne périra jamais ; car il paraît de ce qu'elle promet une vie éternelle à nos corps après la résurrection, et par conséquent aussi au monde dans lequel ils seront (Descartes 1984: 26).

Como sea, esta referencia es algo menos directa, con lo que debemos admitir la posibilidad de que la epístola a la que Borges se refiere sea otra.

La quinta y última parte de *Back to Methuselah*, de Bernard Shaw, transcurre en un mundo utópico en el que los humanos no envejecen corporalmente. Cuando son jóvenes se dedican sólo a bailar y a hacer música, y cuando envejecen mentalmente empiezan a alejarse del mundo sensible para dedicarse a pensar. En ese proceso abandonan lentamente sus cuerpos y consagran su tiempo al pensamiento puro. Los más ancianos, escribe Shaw, “have forgotten how to speak; how to read; even how to think in your fashion. We do not communicate with one another in that way or apprehend the world as you do” (Shaw 1921: 293); tal como ocurre con los inmortales de Borges. Como ellos, también dejan de dormir cuando se acercan a la inmortalidad (cosa que no debe sorprendernos: para Borges el sueño siempre refiere a una pequeña muerte (cf. López Cabrales 2009: 70; Borges 1996b: 221; Borges 1996a: 382; sobre todo Borges 1980: 27).

No es todo. Semejante ejercicio de erudición no busca sólo deslumbrar al lector; además, en cada una de las cuatro referencias que hemos recorrido, otros nombres disparan nuestra imaginación. En el libro de Shaw, los habitantes de la utopía hablan de un libro llamado

“*Confessions of St Agustin, the English Opium Eater*” (295), uniendo a San Agustín y a De Quincey en un sólo autor: para Shaw, como para Borges, el futuro no distinguirá los nombres de los autores y los confundirá en uno solo. En el pasaje de los *Writings* que hemos citado, De Quincey hace referencia a Homero, de quien dice que no desconocía las virtudes del opio. En el texto de Plinio también hay una referencia a Homero. El laberinto textual que Borges urde en “El inmortal”, entonces –como el de “La biblioteca de Babel” o el de “La casa de Asterión”– también es una telaraña de infinitas referencias (cf. Barrenechea 1965: 61 para un estudio exhaustivo del laberinto en “El inmortal”).

Hemos recorrido las pistas que el propio Borges nos regaló. Al principio de este texto declarábamos que no aceptaríamos la limosna del autor, la solución “hermosísima”; avancemos más allá. Refirámonos, por ejemplo, a *La Ciudad de Bronce*, un cuento de las *Mil y una noches* que Cartaphilus dice haber compuesto. En ese relato, un grupo de árabes viajan al Magreb a buscar unas botellas selladas por el rey Salomón porque en ellas yacen encerrados unos *djinn*. Tras algunos episodios arriban a la Ciudad de Bronce, una fortaleza sin puertas cuyos habitantes permanecen inmóviles en posturas cotidianas. La descripción es similar a la de la Ciudad de los Inmortales; la Ciudad de Bronce, sin embargo, contiene grandes tesoros que cualquiera puede llevarse. Pero ejercitemos nuestra paranoia si queremos llegar a las últimas claves del relato: si el lector investiga, descubrirá además que a la Ciudad de Bronce sólo habían logrado entrar dos personas: el Rey Salomón e Iskandar Zu-al-Qarnayn, es decir, Iskandar el Bicornio, es decir Alejandro Magno. Ilse Nolting Hault, Carlos Rincón y Julián Serna Arango han desentrañado las relaciones entre “El inmortal”, *La Ciudad de Bronce* y la historia de Alejandro. Los dos últimos han hecho notar que “[e]l nombre latino del yo del relato, Marcus Flaminius Rufus remite a Quintus Curcius Flaminius, el primer biógrafo de Alejandro de Macedonia” (Rincón y Serna Arango 2004: 30)<sup>2</sup>. Nolting Hault, por su parte, ha añadido que en “casi todas las versiones [...] de la *Leyenda de Alejandro*” se cuenta que éste fue a buscar ‘la fuente (o el río) de la inmortalidad’” (Nolting Hault 1988: 271) acompañado por sus soldados. Alejandro cruza el país de los difuntos, al que Nolting ve una referencia en la “llanura elísea” (Borges 1996a: 534) de la que habla Borges. La geografía también sustenta esta idea: Rufo parte de Arsinoe hacia el occidente hasta llegar al Atlas, es decir, al extremo oeste del Magreb.

El resto de ecos que resuenan en “El inmortal” deberán esperar por ahora. Habíamos postergado la tercera conclusión, que ya es obvia: si Homero es Cartaphilus y Marco Flaminio Rufo, también habrá de ser George Bernard Shaw, Thomas de Quincey, el autor de las *Mil y una noches*, Johannes Agricola, Plinio el Viejo, el autor anónimo de la leyenda del pez dorado, Snorri Sturlusson, y también Descartes. No sostendremos, claro, que Rufo haya sido todas esas personas literalmente, sino que encarna la materialización de una idea que Borges trabaja en numerosas ocasiones: la de un autor inmortal que hubiera escrito toda la literatura. Una cronología de las apariciones del inmortal en el mundo apoya esta teoría: los siete siglos que pasa en el desierto coinciden con la edad más oscura de la literatura, y sólo en el siglo X vuelve a recorrer el mundo y escribe la *Heimskringlasaga*. Si aceptamos esta conclusión, toda la historia de la literatura no sería otra cosa que una serie de repeticiones sostenidas y modificadas por un don, que es el olvido.

<sup>2</sup> Se equivocan: el nombre del biógrafo es Quintus Curcius Rufus. En la misma página enmiendan su error.

Al principio de “La flor de Coleridge” Borges citaba a Emerson: “‘Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente’ (Emerson: *Essays*, 2, VIII)” (Borges 1996b: 17). En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, escribe

En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles —el Tao Te King y Las 1001 noches, digamos—, las atribuye a un mismo escritor y luego de termina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres*... (Borges 1996a: 439).

Y en su famosa conferencia sobre la inmortalidad:

Esa inmortalidad se logra en las obras, en la memoria que uno deja en los otros. Esa memoria puede ser nimia, puede ser una frase cualquiera. Por ejemplo: “Fulano de tal, más vale perderlo que encontrarlo”. Y no sé quién inventó esa frase, pero cada vez que la repito yo soy ese hombre ¿Qué importa que ese modesto compadrito haya muerto, si vive en mí y en cada uno que repita esa frase? (Borges cit. en Bilbao Terreros 2011: s. p.).

Aparentemente hemos llegado a una reducción al absurdo: si Joseph Cartaphilus es el autor de todos los textos —incluso de los populares—, ha de tener el don de la ubicuidad y es una especie de Dios. Pero sabemos que esto no es así; entonces tampoco ha escrito todos los libros, ni siquiera los de De Quincey, Shaw, etcétera... ergo tampoco es Homero. Pero ya demostramos que es Homero: he ahí el absurdo.

Hay, sin embargo una salida del laberinto. Nuestro postulado es que en “El inmortal” Borges llevó hasta su extremo varios de sus tópicos literarios (y en el extremo de cualquier supuesto, es sabido, la lógica se quiebra). Afirmar que Marco Flaminio Rufo es Homero o Sturlusson es simple, porque la identidad de esos autores no es más que una sombra difusa; afirmar que es Shaw o de Quincey es imposible, porque una profusión de documentos nos indican dónde y cuándo nacieron. Sin embargo, si aceptamos que un hombre de letras llamado Homero hubiera vivido dos mil ochocientos años, su vida se desleería y se mezclaría con los libros que ha frecuentado; para ese hombre, entonces, no habría ninguna diferencia entre escribir y leer, porque cualquiera de esos actos conllevaría la escritura de su propia vida. Si esto es así, podemos jugar a afirmar que “El inmortal” sería de algún modo una secreta autobiografía de Borges, mucho más íntima y más sincera que el famoso “Autobiographical essay”, y en ella nos daría una curiosa definición del escritor: “soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy” (Borges 1996a: 541).

Hay más. El inmortal leyó “Yzur”, el cuento de Lugones (que Borges declaró admirar (cf. Riva 2005: s. p.), y “recuerda” que “que es fama entre los etíopes que los monos deliberadamente no hablan para que no los obliguen a trabajar” (Borges 1996a: 539), como Lugones “recordó” en algún momento que “los naturales de Java atribuían la falta de lenguaje articulado en los monos a la abstención, no a la incapacidad. ‘No hablan, decían, para que no los hagan trabajar’” (Lugones 1906: 153). Ya hemos hecho notar que Cartaphilus no sabe cómo contar su historia sin volver a buscar la muerte en el lugar donde el relato comenzó. En “Veinticinco de agosto, 1983” Borges hablaba de su obra y se refería a “las simetrías imperfectas que descubren con alborozo los

críticos” (2005: 415). En “El inmortal” esas simetrías están del todo justificadas: quizá ni siquiera el río de la inmortalidad existió, y Cartaphilus debe inventarlo para establecer un paralelo con la biografía de Alejandro Magno, cuya fábula se esconde en algún lugar de su memoria (él la escribió o la leyó: no importa), como inventa el río que lo vuelve a hacer mortal, y como inventa a Argos para imponerle una simetría a ese personaje llamado Marco Flaminio Rufo. Para el inmortal, no sólo “[l]a lengua es un sistema de citas” (Borges 1998: 41); la realidad entera lo es, y la doctrina simétrica que los trogloditas profesan deja de ser una doctrina para ser una poética. Quizá, entonces, “El inmortal” sea el cuento más perfecto de Borges, o al menos el más borgeano.

Esa idea trae algunas consecuencias consigo. La primera no es ajena a Borges: la originalidad es imposible. La segunda, que es opuesta, tampoco: la originalidad es obligada para cualquiera capaz de olvidar. La cita que abre “El inmortal”, entonces, es idónea: “Salomon saith. *There is no new thing upon the earth. So that as Plato had and imagination, that all knowledge was but remembrance; so Salomon giveth his sentence, that all novelty is but oblivion*” (Borges 1996a: 533).

En “El inmortal” –y esto es un chiste– Homero frecuenta “con deleite” los seis tomos de la *Iliada* de Pope: sólo porque es capaz de olvidar es capaz de crear(se). Aún hay una tercera consecuencia –que Borges explora en otro cuento notable–: un mismo autor inmortal no está condenado a repetir la misma obra *ad infinitum*; en distintas circunstancias habrá de producir, necesariamente, obras diferentes.

La afirmación de que “El inmortal” es el cuento más borgeano de Borges no es baladí, pero no carecemos de razones para aducirla. Es posible afirmar que “El inmortal” es una versión de “La flor de Coleridge” llevada al extremo. En ese ensayo, Borges hace la genealogía de un concepto; en este cuento hace la genealogía de muchos, persiguiendo a un Homero que es Ulises a través de los siglos. En “Kafka y sus precursores” Borges propone que un autor no sólo modifica la literatura que está por venir, sino también la que ya fue. Cuando Borges juega a imaginar que el autor de *Los siete viajes de Simbad* es un Homero que ha olvidado que es Homero justifica las injerencias homéricas que hay en el relato árabe, esto es, le inventa un precursor y lo enriquece. Esto ocurre con cada uno de los textos que cita; recordemos, si no, las *Confessions of St Agustin, the English Opium Eater*.

Borges no ha sido el primero en declarar o en sugerir que toda la literatura puede reducirse a Homero; ha sido, sin embargo, quien lo ha hecho de forma más original. “Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos”. (Borges 1996a: 544). La inmortalidad lleva el discurso hasta su propio límite; en esa grieta, toda palabra es la palabra de otro, y sólo con esos fragmentos se puede construir una biografía. La vida, entonces, se identifica con la literatura.

#### A TURN OF THE SCREW

Volvamos a “El inmortal”. Reynaldo Riva nos ha descubierto –siguiendo a René de Costa– que Marco Flaminio Rufo es un narrador no fiable.

Como ha señalado René de Costa en su libro *El humor en Borges* (94), Flaminio Rufo es un guerrero cobarde, un "héroe" que muy discretamente reconoce su excesiva prudencia. No habiendo sido capaz de alcanzar la gloria en las armas, y el consiguiente simulacro de inmortalidad que es la Fama, decide hallar la referida ciudad. El insomnio no lo abandona desde la noche en que "algo estaba combatiendo" en su corazón (Riva 2005: s. p.).

Así se entiende la rara apreciación del tribuno, que afirma que salió en busca del río de la inmortalidad porque había logrado "apenas divisar el rostro de Marte" (Borges 1996a: 533). Así se entienden, también, otros detalles que ya hemos hecho notar, no sin sorpresa. Por ejemplo, que Rufo tratara de atenuar la crucifixión de uno de sus hombres, o que inexplicablemente apareciera maniatado. Podemos pensar que fueron sus propios soldados quienes lo maniataron y quienes espolearon a su caballo para que se perdiera en el desierto. Así se explicaría también el origen de la famosa flecha cretense.

Marco Flaminio Rufo es, entonces, un narrador no fiable. Ya sabemos que en su viaje en busca de la inmortalidad se transmutó en una suerte de narrador total, poseedor o enunciador de toda la ficción. También sabemos que el tiempo para Borges se identifica en algún sentido con el dinero (cf. Saona 2007; Almeida 2002; Gallego Cuiñas 2014). Entonces, ¿por qué no pensar que lo que en realidad buscaba el tribuno era una gran riqueza, y no sólo el río de la inmortalidad?

Hemos esbozado una aritmética que se basa en una triple identidad entre dinero, vida y literatura. Ahora daremos algunos argumentos que la apuntalen.

En primer lugar, tenemos que los "trabajos" de Rufo comenzaron "cuando Diocleciano era emperador" (Borges 1996a: 533). De Diocleciano sabemos que emprendió una vasta reforma monetaria y fiscal para tratar de paliar la profunda crisis que atravesaba el Imperio, y que "rompió con la tradición de mantener estacionadas legiones [...] que [...] permanecían inactivas durante gran parte del año" (Pérez 2006: 54). Es posible, entonces, que los "trabajos" de Rufo no comenzaran de forma tan voluntaria como nos quiere hacer creer; es seguro que comenzaron en un tiempo de profunda crisis económica.

Uno de los relatos que mueven a Rufo a emprender el peligrosísimo viaje en busca del río de la inmortalidad es el de "las cumbres donde nace el Pactolo, cuyos moradores viven un siglo" (Borges 1996a: 534). La palabra "Pactolo" refiere a una sola cosa: es el río donde el Rey Midas se lavó las manos para deshacerse de su maldición áurea. Desde entonces el Pactolo está cargado de oro, y hasta hoy hay quien se acerca a sus aguas en busca de algunas pepitas. Es posible entonces pensar que los moradores de la cumbre donde nace el Pactolo fueran más ricos que longevos, y la identificación es obvia: Rufo dice "vivían cien años" para no decir que eran ricos, para narrarse como un valiente aventurero en lugar de como un cobarde ambicioso. Así, Borges traza una línea que une el dinero con el tiempo de vida similar a la que establece en la famosa reflexión de "El Zahir" en la que sentencia que "el dinero es abstracto [...], el dinero es tiempo futuro" (1996a: 591).

Hemos afirmado que el inmortal también es el autor de al menos un relato popular. "Soñé que un río de Tesalia (a cuyas aguas yo había restituido un pez de oro) venía a rescatarme" (Borges 1996a: 539) es la frase que justifica nuestro atrevimiento. La leyenda del pez dorado es mundialmente conocida, en especial en las versiones de Pushkin y Afanasiev, y es

aquella en la que un pescador devuelve al mar un pez de oro, consiguiendo a cambio bienes sin número y perdiéndolo todo al final por la avaricia de su mujer (cf. Afanasiev s. f.: s. p.: Puchkin s. f.: s. p.). En cuanto al *Treatise of Gold*, que hemos mencionado, es un tratado alquímico sobre las propiedades del oro compuesto por Johannes Agricola en Leipzig, en 1638; precisamente el año en que el inmortal estuvo allí. Por último, le hemos atribuido la *Heimskringlasaga*; el propio Cartaphilus afirma haber participado en la batalla del puente de Stamford, cantada en esa saga. Es el mismo Borges el que nos da la clave esta vez: Cartaphilus, que es un cobarde, no luchó en esa batalla, sino que se limitó a narrarla. Escribe Borges que “El primero de todos [los testimonios] parece convenir a un hombre de guerra, pero luego se advierte que el narrador no repara en lo bélico y sí en la suerte de los hombres” (Borges 1996a: 544).

La lista de los indicios que nos permiten afirmar que el farsante Marco Flaminio Rufo habría preferido el oro inmortal a la mera inmortalidad sin oro no se reduce a dos. Extendernos, sin embargo, es innecesario. Sólo añadiremos que el inmortal dice ser autor de las aventuras de Simbad, que dan comienzo cuando un Simbad pobre se lamenta por tener que trabajar para sobrevivir, y un Simbad que se hizo rico a lo largo de siete viajes decide narrárselos al pobre. Que Joseph Cartaphilus es mercader es una ironía que ya habrá sido percibida por el lector, como el intrincado chiste borgeano, cargado de sarcasmo: “pude mendigar o robar –yo, Marco Flaminio Rufo, tribuno militar de una de las legiones de Roma– mi primera detestada ración de carne de serpiente” (Borges 1996a: 536). Y por supuesto, la frase final, en la que Cartaphilus se refiere a “la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos” (Borges 1996a: 544).

La relación entre la ficción, el dinero y la vida en “El inmortal” es harto compleja. Cuando Borges da a entender que los inmortales fingen que no saben hablar para no tener que trabajar, no busca sólo sugerir una relación con un cuento de Lugones. Más allá de eso, establece un isomorfismo entre las condiciones materiales de unos individuos, la forma en que distribuyen la fuerza de trabajo, y su producción literaria. La Ciudad de los Inmortales (en la que, recordemos, “la arquitectura carecía de fin”, y donde “abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y balaustrada hacia abajo” (Borges 1996a: 537) es “el último símbolo al que condescendieron” (540), es decir, la última metáfora que *amonedaron*. Se explica así el uso infrecuente de la palabra fábrica para referirse a la Ciudad: “Erigieron la fábrica, la olvidaron y fueron a morar en las cuevas” (Borges 1996a: 540) y de la palabra “industria” (535). Al momento de abandonar la fábrica, los inmortales dejan de ser capaces de producir símbolos. Del mismo modo en que en “Utopía de un hombre que está cansado” el fin del dinero causa la supresión de todas las lenguas excepto el latín, que es una lengua muerta (hace, en fin, que la palabra deje de *circular*), y convierte a la lengua en un sistema de citas, en el caso de los inmortales la supresión de un sistema de producción y circulación es capaz de abolir el lenguaje mismo, y por eso la única metáfora inverosímil con la que Rufo puede expresar el “horror intelectual” que la ciudad le causa es “un caos de palabras heterogéneas” (Borges 1996a: 538), un conjunto de palabras incapaces de producir sentido. No es baladí, por tanto, que sea la lluvia –asociada explícitamente por Rufo con la circulación del agua de un río– la que ponga el lenguaje de los inmortales a *circular* y los despierte de su letargo. Tampoco lo es que en los inmortales el silencio sea asociado a la ausencia

de trabajo, como en el cuento de Lugones, y pocas líneas después la falta de lenguaje sea asociada a la inexistencia del tiempo (cf. 539).

Hemos postergado el símbolo más rico de todo el relato: la fecha en que muere Cartaphilus. Ningún lector de Borges puede pasar por alto la fecha de 1929; ningún conocedor de la historia de la economía, la referencia al mes de octubre; por último, ningún lector atento habrá dejado de notar que la sentencia que cierra el manuscrito encontrado significa que Cartaphilus es un suicida o, al menos, que sabe que va a morir.

Octubre de 1929 es, claro, el mes en que aconteció el famoso *crack* del 29. La mención a ese año no es rara en Borges. Beatriz Viterbo murió en 1929. En “El Zahir” ese año aparece grabado en la inolvidable moneda. El protagonista de “Deutsches Requiem” ingresa al Partido Nazi en 1929, porque “estábamos al borde de un tiempo nuevo y [...] ese tiempo, comparable a las épocas iniciales del Islam o del Cristianismo, exigía hombres nuevos” (Borges 1996a: 577).

Margarita Saona ha hecho notar que 1929 fue una fecha traumática para Borges. Su último biógrafo hasta la fecha, Edwin Williamson, también ha entendido que ese año fue crucial (cf. Williamson 2007: 200). Fue el año en que Norah Lange rechazó definitivamente a Borges, el año en que terminó un largo periodo de estabilidad para la Argentina, el año en que Borges perdió —a causa de la derrota de Hipólito Irigoyen— la fe o el interés por la política. Sin embargo, como Saona ha hecho notar, no es hasta unas décadas después (ella lo data en el momento en que es demolida la casa de Norah Lange) que Borges establece esa fecha como símbolo del comienzo de una debacle.

La [sic.] dos décadas que median entre el año 1929 y la publicación del libro están en efecto marcadas por una serie de eventos que constituyen pérdidas en la vida de Borges: la frustrada relación con Norah Lange, la debacle de la causa de Yrigoyen y de la fe de Borges en el criollismo, la agonía que dilata por años el reconocimiento esperado en el terreno literario, la muerte de su padre en 1938, la emergencia del nazismo en Europa y su influencia en la Argentina, el rechazo de Estela Canto, la humillación causada por la burocracia peronista (Saona 2008: 169-70).

Saona omite, sin embargo, un acontecimiento central: el crack del 29.

A raíz del "crack" financiero de 1929 esa equivalencia con el estándar del oro se disuelve de manera abrupta: se minimiza el respaldo áureo y el valor fiduciario del dólar (el paradigma del dinero) se convierte en valor ficticio.

[...]

Es más, como señala Barthes en *The semiotic Challenger* (2004), el lenguaje se asimila al sistema económico cuando se comienza a abandonar el estándar del oro. ¿Por qué? Porque se da una analogía histórica entre el funcionamiento de las palabras y el dinero en la democracia<sup>8</sup>. Antes, en la Edad Media, la relación entre el rey y sus súbditos era arbitraria, aunque se haya vivido de modo natural como la del lenguaje (significante / significado) o la del dinero (moneda / oro)<sup>9</sup>. La moneda hecha puramente de oro era "la verdadera" (real) así como el discurso "verdadero" (real) era el de Dios y el Estado. Pero con el advenimiento de la democracia y la constitución del sujeto<sup>10</sup> se pone en crisis el derecho divino de los monarcas; se rompe con el patrón oro y aparece el crédito fiduciario: el Estado dice "arbitrariamente" que el significante (la moneda, o el billete) vale X. [...] [L]a correspondencia "real" entre la moneda y el oro se desequilibra. Y lo mismo sucede con el lenguaje en la modernidad: la palabra "verdadera" deja de ser reflejo "real" de Dios y del Estado, y se vuelve democrática” (Gallego Cuiñas 2014: 39 y 42).

En 1929 cambia la manera en que el sujeto occidental se relaciona con el mundo: la confianza en el dinero cede, y también la confianza en la palabra que lleva aparejada. Antes de conocer la lectura que Alejandra Laera ha hecho de “El Zahir” habría sido descabellado afirmar que en 1947 Borges había comprendido que la literatura sufrió un cambio radical; después de conocerla es imposible no hacerlo. Ella postula que el Zahir en 1929 es todas las monedas: nadie puede dejar de pensar en ellas, pero su valor se ha evaporado.

Se podría pensar, entonces, en cómo la circulación periférica del dinero, cuyo emblema es la moneda de veinte centavos datada en 1929 y de origen argentino, pone al descubierto la relación perversa entre su desvalorización y la atracción obsesiva de quienes no pueden servirse de ella. En ese sentido, si esa moneda “común” es una moneda que no se puede gastar, no lo es tanto (o solamente) porque se trata del Zahir sino porque ya no tiene el poder de cambio que le es constitutivo (Laera 2007: 40).

“El inmortal” legitima y afirma esa interpretación. Este estudio se ha valido de la lectura paranoica para agregar un hito más a lo que ya se ha dicho acerca de la relación entre la literatura de Borges y el dinero. A las lecturas de “El Zahir” y “El otro” (además de otros textos menos productivos o menos estudiados como “La moneda de hierro” o “Tigres azules”) creemos haber agregado la de “El inmortal”. En octubre de 1929 el autor de todos los textos ha muerto. En “Utopía de un hombre que está cansado” sobreviene el fin del dinero: en “El inmortal” –como en “El Zahir”– el fin de su capacidad de representar una realidad exterior, y así ocurre el fin de la literatura: en adelante, todo escritor será un escritor apócrifo, porque no será más Joseph Cartaphilus; no será, en fin, Homero.

Con la muerte del Judío Errante (que en la leyenda sólo puede morir cuando sobrevenga el Juicio Final) queda clausurada la posibilidad de olvidar, y en el olvido reside la única originalidad posible. Al mismo tiempo, hemos demostrado que en “El inmortal” la reflexión sobre el dinero y la ficción está atravesada por una reflexión sobre el tiempo de vida, encarnada en el desplazamiento semántico que hace el protagonista de la riqueza hacia la inmortalidad. Borges crea así una relación transitiva en la que el par dinero/tiempo remite al par tiempo/vida, que remite al par vida/ficción y cierra el círculo enlazándose con el par ficción/dinero.

El hombre que dijo querer la inmortalidad (la riqueza, la literatura) morirá poseyendo apenas un “caos de palabras heterogéneas” (Borges 1996a: 538). Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, es la pobre limosna que nos han dejado las horas y los siglos.

## BIBLIOGRAFÍA

- AFANASIEV, Aleksandr Nikoalevich. "El pez de oro". *Ciudad Seva* (s. f.)
- ALMEIDA, Ivan. "La moneda de Borges: de la degradación al desgaste; Rudimentos de semiótica borgesiana". *Variaciones Borges* 13 (2002): págs. 57-77.
- BARRENECHEA, María (1965). *Borges, the labyrinth maker*. Nueva York: New York University Press.
- BARTHES, Roland (1987). "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós: 65-72.
- BILBAO TERREROS, Gorka. "La persistencia de la conciencia: Borges y la inmortalidad". *Especulo. Revista de estudios literarios* n° 48 (2011).
- BORGES, Jorge Luis (1983). *Borges at Eighty: Conversations*. Ed. by Willis Barnstone. Bloomington: Indiana UP.
- BORGES, Jorge Luis (1996a). *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1996b). *Obras Completas II*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1998). *El libro de arena*. Barcelona: Alianza.
- BORGES, Jorge Luis (2005). *Obras Completas III*. Buenos Aires: Emecé.
- BUTLER, Rex. "Infinity and One: On Jorge Luis Borges's 'El Inmortal'". *The Modern Language Review*, Vol. 107, 1 (Enero 2012): 182-197.
- DESCARTES, René. *Correspondance*. UQAC (2002).
- EVANS, Michael. "Intertextual Labyrinth: 'El Inmortal' by Borges". *Forum for Modern Language Studies* 20.3 (1984): 275.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana. "Poéticas del dinero falso en la literatura argentina". *Cuadernos del CILHA*, año 15, 21 (2014): 38-58.
- LAERA, Alejandra. "De la periferia al imperio: Inflexiones de la relación entre ficción y dinero en 'El zahir' y 'El otro'". *Variaciones Borges* 23 (2007): 37-50.
- LOPEZ CABRALES, María del Mar. "El sueño y el insomnio en Borges. Dos caras de una misma moneda". *Revista del CESLA* 12 (2009): 63-72.
- LUGONES, Leopoldo (1906). *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y hermanos.
- MARTÍN RUIZ, Pablo. "El último cuento policial de Borges y lo que había en el laberinto". *Variaciones Borges* 14 (2002): 207-35.
- RUIZ MEJÍA, Carlos. "El inmortal: lectura de la flecha cretense y otras pérdidas". *Variaciones Borges* 28 (2009): 187-198.
- NOLTING HAUTT, Ilse (1988). "Los viajes de Homero; Aventuras de la intertextualidad en *El inmortal* de Jorge Luis Borges". Polo García, Victorino (ed.). *Oro en la piedra: homenaje a Borges*. Murcia: Editora Regional de Murcia: 211-226.
- PÉREZ, Antonio Aparicio (2006). *Las grandes reformas fiscales del Imperio Romano (Reformas de Octavio*

- Augusto, Diocleciano y Constantino*). Gijón: Universidad de Oviedo.
- PLINY (1847-48). *Natural history in thirty-seven books*. Londres: George Barclay.
- POLOTTO Sabaté, María Lydia. “La ciudad de los senderos que se bifurcan. Coincidencia en la construcción de los espacios oníricos: “El inmortal” de Borges y “Kubla Khan” de Coleridge”. *AnMal Electrónica* 33 (2002): 77-86.
- PREMAT, Julio (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- PUCHKIN, Aleksandr. "El pescador y el pez dorado". *Ciudad Seva* (s. f.).
- de QUINCEY, Thomas (1897). *The collected Writings of Thomas de Quincey vol. III*. Londres: A. Amp C. Sobo Square .
- RINCÓN, Carlos y SERNA ARANGO, Julián (2004). *Borges, lo sugerido y lo no dicho*. Bogotá: Siglo del Hombre editores.
- RIVA, Reynaldo. “Yzur, Funes y El inmortal: una convergencia metafísica”. *Revista chilena de literatura*, 66, abril (2005): 47-62.
- SAONA, Margarita. “Melancolía y epifanía en Borges”. *Variaciones Borges* 25 (2008): 155-173.
- SHAW, George Bernard (1921). *Back to Methuselah; A Metabiological Pentateuch*. Nueva York: Brentano's.
- STEPHENS Cynthia, “Borges, Sir Thomas Browne and the Theme of Metempsychosis”. *Forum for Modern Language Studies* 28 (1992): 268-279).
- WILLIAMSON, Edwin (2007). *Borges. Una vida*. Barcelona: Seix Barral.