

Crespo, Natalia. "Ficciones que se bifurcan: la presencia de Borges en *Cien años de soledad*." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*. 66.1 (2012): 1-14. Syracuse University. ISSN: 00397709.

Ficciones que se bifurcan: la presencia de Borges en *Cien años de soledad*

Natalia Crespo
(ILAR, FFyL, UBA-CONICET)

Dentro del casi infinito corpus que forman todas las obras críticas dedicadas a Jorge Luis Borges y a Gabriel García Márquez, hay algunas que resaltan las semejanzas y diferencias entre ambos escritores. Por ejemplo, Bob Neustadt, en su artículo "Borges y García Márquez: paralelismos narrativos", analiza las afinidades argumentales entre el cuento "El Sur" de Borges y el cuento "El verano feliz de la señora Forbes", de García Márquez. Regina Janes, en "Past Possession in Latin America", propone que "García Márquez, actively committed to revolution has, by most accounts, written the Great Latin American Novel" mientras que "Borges is frequently faulted for being insufficiently 'Latin American', excessively intellectual, and politically retrograde" (300). Jackson Cope, por su parte, en su artículo "Generic Geographies" comenta los diferentes lugares de enunciación de ambos escritores¹.

Este trabajo no se propone ninguno de los tres caminos anteriores: ni interpretar los cuentos, como Neustadt, ni ahondar en disparidades ideológicas entre el escritor argentino y el colombiano, como Janes, ni tampoco analizar qué posición ha tomado cada creador respecto del

¹ Escribe Cope: "Borges stood aside from the sub-continent's mood of political and ethnic interweaving just far enough to adapt and expand its special metaphors into infinitudes of imaginary place" (154).

tono político-étnico imperante entonces en Latinoamérica, como lo hace Cope. Lo que me propongo, en cambio, es indagar ciertos rasgos de la literatura de Borges que puedan hallarse en *Cien años de soledad*. Dicha indagación parte del concepto de intertextualidad, según lo ha desarrollado Julia Kristeva, basándose en la teoría de Bahktin²: “...todo texto se construye como un mosaico de citas y es también la absorción y transformación de otro texto” (Kristeva 1997:3). Para Kristeva, en cada acto de significar conviven ineludiblemente discursos previos, porque la idea misma de creador no puede pensarse como categoría impermeable a la literatura anterior sino, por el contrario, como instancia subjetiva inmersa en un sistema de textos que lo preceden, lo rodean, lo condicionan. Así, todo texto es un cruce de textos anteriores, en toda obra se da una absorción y una transformación de textos precedentes. En palabras de Aguirre Romero:

La idea de intertextualidad tiene una implicación evidente: ningún sujeto puede producir un texto autónomo. Al decir “autónomo” nos referimos a un texto en el que no existieran vínculos con otros textos, un texto que surgiera límpido, impoluto de la mente del sujeto que lo produjera. Esto implica que los sujetos producen sus textos desde una *necesaria*, obligada, vinculación con *otros* textos. El sujeto, pues, no es una entidad autónoma, sino un *cruce*, una intersección discursiva, un “diálogo”, en última instancia. (2001: 1)

La relación intertextual³ entre Borges y García Márquez o, más precisamente, la presencia de Borges en *Cien años de soledad* (y en la obra en general del escritor colombiano) puede verse a

² Se ha escrito mucho en torno a la noción de intertextualidad, sobre todo desde el estructuralismo francés, aunque no solamente. Así, la línea que Kristeva retoma de Bahktin se continúa luego en Gérard Genette (quien hace una tipología de cinco intertextualidades), y en M. Rifaterre, que propone en “L'intertexte inconnu” hasta qué punto cada obra se gesta sobre una red infinita de intertextos (culturales, sociales, históricos, literarios) que gravitan de manera constante en el inconsciente del creador.

³ Me referiré a relación intertextual y no ya a relación dialógica, dado que la dialogicidad –concepto originado en los estudios de Bahktin sobre las novelas de Dostoievski– supone no ya la presencia de obras precedentes en cada texto sino la coexistencia en la prosa de al menos dos discursos. Se trata de un concepto en torno a lo conversacional y no a lo literario anterior. Según explica Bahktin en la novela –el género dialógico por excelencia– coexisten voces

través de la recurrencia en ambas obras de ciertos temas y preocupaciones, aunque no hay que perder de vista que se trata de estilos literarios muy diferentes y que cada uno de estos autores ha creado un universo estético propio. Tampoco olvidemos que ambos autores poseen otros intertextos más evidentes. La relación Borges-Cortázar, por ejemplo, es casi inevitable, como lo es en García Márquez la presencia de las literaturas tan dispares de William Faulkner y de Ernest Hemingway y como quizás también lo sea la huella de Eduardo Zalamea Borda⁴. Pero, no por menos evidente, la filiación Borges-García Márquez puede ser declarada falsa. Dicha filiación no es ni genérica ni estilística (Borges nunca escribió una novela y estuvo siempre muy lejos de hacer levitar –chocolate mediante– al padre Nicanor Reyna), pero sí hay intertextualidad.

Dentro de los temas de la novela de Macondo “importados” de la literatura borgeana, tendremos en cuenta los siguientes: 1) la condensación de todos los tiempos en un único instante (una suerte de Aleph temporal); 2) el afán semiológico totalizante (la cuestión del desciframiento de un lenguaje secreto y la obsesión por los símbolos, entendiendo dichos lenguaje y símbolos como los portadores de una verdad total); 3) el tema de la memoria (y su contracara, el olvido) en relación con el lenguaje; 4) los sueños (y su contracara, el insomnio) como forma de indagación sobre el infinito, las repeticiones, la muerte. Pero los puntos de contacto entre Borges y García Márquez son muchos más y requerirían un libro entero. Mencionemos algunos otros que no serán tenidos en cuenta aquí: la presencia de las bibliotecas, el fuerte simbolismo de los espejos⁵ y las duplicaciones, las metáforas en torno a las esferas y a la circularidad, el

provenientes del “ámbito social de todos los hablantes” (Lehmann 370), “de todos los sujetos participantes de una comunidad de signos” (Lachmann 188). Por dar lugar a voces y puntos de vista diversos, la novela queda liberada del peso de la univocidad, del dominio de una sola verdad o monovalencia y se torna, por ello, al menos bivocal o, en la mayoría de los casos, heteroglósica en un sentido social, dando cuenta lingüísticamente de las diversas esferas de la actividad humana.

⁴ Algunos críticos han trabajado el tema de las influencias que recibiera García Márquez de otros autores colombianos, como por ejemplo de Eduardo Zalamea Borda (Cobo-Borda 355-64).

⁵ En torno a los espejismos y a la reflexión sobre el propio ser que debe hacer el lector de *Cien años de soledad* ha escrito, entre otros, Nicasio Urbina. Tras comparar la novela de García Márquez con el cuento “Las ruinas

cuestionamiento de la propia realidad del lector. Fuera de lo temático, otro punto de influencia de Borges hacia García Márquez que no se tendrá en cuenta aquí y que ha sido ya indagado por la crítica, es el estilo. En “*Cien años de soledad* y la tradición de la biografía imaginaria”, Suzanne Jill Levine propone una cadena de influencias estilísticas que va de Marcel Schwob a García Márquez, pasando por Virginia Woolf y Borges. El artículo es excelente y convence en muchos puntos, pero de lo que menos habla, a pesar del título, es de García Márquez⁶. Algo semejante pasa con el artículo “Novedad y anacronismo de *Cien años de soledad*” de Emir Rodríguez Monegal. En este texto, el crítico uruguayo describe la inmensa herencia literaria de la que se ha hecho cargo *Cien años de soledad* (de Sófocles y Nostradamus a Thomas Mann y Carpentier), y explica por qué ciertos rasgos ideológico-estéticos de esta novela son involutivos y anacrónicos sólo en apariencia⁷. Ambos artículos pecan de lo mismo: nombran reiteradas veces la conexión

circulares”, el crítico colombiano escribe: “La concepción que emerge de *Cien años de soledad* sugiere que así como la realidad de Macondo y sus habitantes es un juego de espejismos, nuestra propia existencia puede estar sujeta a principios similares, y que nuestro acto de lectura puede a la vez ser una versión de otro texto, de otro juego de ilusiones en que estamos inscritos. De esta forma la novela nos lleva a cuestionar nuestra propia existencia, nuestra realidad física y nuestra significación metafísica, es decir nos enfrenta a nuestra propia ontología” (148).

⁶ Los aportes principales de Suzanne Jill Levine son, quizás, la hipótesis misma de una cadena de cuatro nudos que se inicia con el autor de *Vies imaginaires* y la innegable influencia del escritor francés en Borges y en Woolf. También resultan muy convincentes las anotaciones en torno a la labor de Borges como traductor de *Orlando*, sobre todo si tenemos en cuenta que García Márquez debe haber leído la novela de Woolf en la traducción que de ella hizo Borges. Convence menos, sin embargo, la historia literaria que Levine quiere trazar en torno al género “biografía imaginaria”: puesto que si las vidas que narra Borges en *Historia universal de la infamia* se basan en personajes de existencia real y tienen, todas ellas, intertextos concretos, especificados en la última página del libro (podríamos denominarlas “biografías apócrifas”), la historia del coronel Aureliano Buendía de *Cien años de soledad* tiene como base histórica principal las memorias del escritor sobre la figura de su abuelo. Las fuentes de unas y otra ‘biografía’ (la adscripción a este género ya acarrea conflictos de antemano) son, pues, muy diferentes. Es peligroso, en mi opinión, agrupar a ambas bajo el mismo rótulo de “biografías imaginarias”. Por otra parte, el análisis estilístico de las semejanzas entre Borges y García Márquez es demasiado general. Levine toma como punto de contacto el uso de las enumeraciones, pero no anota qué significa enumerar en cada una de estas obras ni tampoco da ejemplos suficientes. Las enumeraciones borgeanas son muy distintas a las de García Márquez. Mientras que las de Borges han sido calificadas como “enumeraciones heteróclitas” (Molloy 193) y buscan generar un efecto de totalidad (ver, por ejemplo, las enumeraciones tan típicamente borgeanas que hace el narrador del cuento “El Aleph”, en las páginas 156 y 165) se ha considerado que las enumeraciones del escritor colombiano tienen “facultades adormecedoras” ya que tienden a “concentrar la atención del lector en la música y el número” (Vargas Llosa 596). Lo que sin duda se desprende del artículo de Suzanne Jill Levine es la importancia de aquel análisis que coteje la versión original de *Orlando* con la traducción de Borges y la novela de Macondo, con el fin de hallar la influencia del Borges traductor en la obra colombiana.

⁷ Escrito casi treinta años más tarde, el libro de Jean Franco *The Decline and Fall of the Lettered City* parece, por momentos, estar en diálogo con este artículo de Rodríguez Monegal.

Borges-García Márquez pero en ningún momento se detienen a explicarla en detalle⁸. Como aquellos términos de una jerga ya muy gastados, la intertextualidad borgeana en García Márquez se presenta como algo que todos dan por sentado pero que nadie termina de explicitar. En su tercera, última y más importante mención de Borges, Rodríguez Monegal inicia una enumeración de afinidades entre el escritor argentino y García Márquez:

Lo que Aureliano descifra en el libro de Melquíades es la forma final de su destino: quedar atrapado en un cuarto cerrado y amurallado contra el tiempo, estar dentro de un libro, tener la repetible inmortalidad de una criatura de ficción. Como el asceta que sueña un hombre en “Las ruinas circulares”, el magistral cuento de Jorge Luis Borges, este Aureliano de la ciudad de los espejos o de los espejismos, descubre finalmente que él es también un fantasma soñado por otro, que está atrapado en un laberinto de palabras escritas, cien años antes y en sánscrito, por el mago Melquíades. (38)

A esta comparación le sigue una suerte de índice sobre los puntos de la intertextualidad Borges-García Márquez que resulta muy útil pero que no entra en el cotejo textual:

La aproximación de *Cien años de soledad* con la obra de Borges (ya indicada a lo largo de este estudio⁹) no es casual. Porque, ¿en qué otro autor de nuestra literatura es posible encontrar tantas resonancias secretas de esta novela? ¿En qué otro autor hay semejante proliferación de fantasía, tantos lugares en que el tiempo se detiene o el espacio se precipita en una sola materia, tantos Alephs (aunque con

⁸ El erudito uruguayo menciona a Borges tres veces a lo largo de su artículo. La primera, explica que fue la traducción borgeana de *Orlando* la que, por iniciativa de Victoria Ocampo, circuló entre los lectores latinoamericanos. La segunda vez, sugiere que “contribuye al anacronismo otra suerte de interpolación que practica García Márquez siguiendo esta vez un juego a que es muy aficionado Jorge Luis Borges” (33). Y agrega: “Se trata de la introducción de personajes de la ficción literaria o de seres reales dentro de la fábrica de la novela” (33). Pero, cuando esperamos una explicación más detallada o ejemplificada de este rasgo borgeano usado por García Márquez, el texto se desvía hacia las conexiones con otros escritores, como Alejo Carpentier, Carlos Fuentes y Julio Cortázar.

⁹ Pero indicada sólo al pasar.

otro nombre), tantas escrituras de dioses sobre pieles de animales que hay que descifrar en la soledad y la angustia, tantos zahíres, tantos Orbis Tertius, tantos abrumados inmortales¹⁰? (39)

Arnold Penuel también menciona una conexión temática entre *Cien años de soledad* y un cuento de Borges: “One of José Arcadio Buendía’s projects is reminiscent of Borges *Funes el memorioso*, a story in *Ficciones*. José Arcadio Buendía decides to build a memory machine which not only resembles some of Funes’s projects, but also in a somewhat crude fashion ‘anticipates’ the computer” (41).

El material crítico sobre la relación Borges-García Márquez es prolífico, pero no me propongo aquí hacer un relevamiento bibliográfico, sino ofrecer una nueva versión de esta intertextualidad. En su artículo “Prisms of Consciousness: The ‘New Worlds’ of Columbus and García Márquez”, Michael Palencia-Roth escribió: “One of the objects of hermeneutical criticism is to make explicit those cultural and personal perspectives of assumptions which tend to remain implicit and unexamined” (255-56). Dentro de las perspectivas culturales y personales de García Márquez están, entre muchas otras, las huellas que ha dejado la literatura de Borges. A la explicitación de esas huellas se dedican las páginas que siguen.

En el cuento de Borges “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941) se narra, tras la aparente mascarada de un relato de espionaje, la historia de un acto semiológico en el cual un crimen es instituido como signo. Transcurre la primera guerra mundial, el espía chino Yu Tsun –narrador de casi todo el texto, excepto del marco inicial– trabaja para el mando alemán y tiene que indicarle a su jefe el nombre de la ciudad que Berlín debe atacar próximamente. La

¹⁰ Podríamos agregar a esta lista de “tantos” y “tantas”: tantos sueños, tantos cuartos infinitos (volveremos sobre esto), tantos tigres (recordemos que Aureliano Segundo se disfraza de tigre para el carnaval, 306), y tanto sentido apocalíptico (al igual que en “La biblioteca de Babel”, en *Cien años de soledad* la humanidad parece extinguirse hacia el final del texto).

información tiene que ser transmitida antes de que Madden, su enemigo, lo alcance y asesine. Yu Tsun idea el siguiente plan: matar a alguien que posea el mismo nombre de la ciudad a bombardear. Leemos hacia el final del cuento: “El Jefe ha descifrado el enigma. Sabe que mi problema era indicar (a través del estrépito de la guerra) la ciudad que se llama Albert y que no hallé otro medio que matar a una persona de ese nombre” (118). El tema central del cuento es, pues, el desciframiento. Pero, además del afán semiológico como clave total (tema sobre el que volveré unas líneas más abajo), me interesa rescatar un momento crucial en la declaración de Yu Tsun, un momento en el cual el asesino que está por ser asesinado *vive* el aleph temporal: “A pesar de mi padre muerto, a pesar de haber sido un niño en un simétrico jardín de Hai Feng ¿yo, ahora, iba a morir? Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos” (102). En el cuento “El Aleph” también aparece un “precisamente ahora”, es decir, el instante que aglomera todos los hechos. Al salir del sótano de Carlos Argentino Daneri, el personaje llamado Borges reflexiona: “En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto” (164). García Márquez remonta la ilusión fantástica de un punto omni-temporal y escribe en *Cien años de soledad*, justo antes de que sean descifradas las claves en sánscrito que ha dejado el gitano: “Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante” (546).

Esta especie de Aleph temporal, esta metáfora de la coexistencia de todos los episodios en un único instante, tiene un espesor psicológico: coincide, tanto en “El jardín de senderos que se bifurcan”, como en “El Aleph” y en *Cien años de soledad*, con momentos claves en las vidas de Yu Tsun, Borges y Aureliano respectivamente. Los personajes están, o bien ante la muerte, o

bien ante la revelación de una verdad que modificará sus vidas para siempre. Entiendo que la condensación de todos los tiempos en un ahora –lo que en el primer epígrafe del cuento “El Aleph” se rememora como el *Nunc-stans*– no es lo mismo que la cuestión del tiempo circular. Mientras que la circularidad tiene que ver con el mito y con la repetición de ciertos actos (los cuales, en virtud justamente de estar repetidos, se tornan ritos y cobran espesor simbólico¹¹), la condensación o compresión de todos los tiempos en uno solo, el instante presente, implica la coexistencia simultánea de todos los momentos vividos, la detención súbita de la linealidad de los hechos. Se relaciona con la representación metafórica del infinito.

Además de tener gran espesor filosófico y psicológico, el punto omni-temporal se acompaña de una experiencia semiológica: los personajes tienen que llevar a cabo un desciframiento, una suerte de traducción del jeroglífico hallado (ya sea este jeroglífico un laberinto-novela en el caso de Yu Tsun, un punto mágico llamado Aleph en el caso de “Borges”, o bien los pergaminos de Melquíades, en *Cien años de soledad*). El afán semiológico es, pues, otro tema que *Cien años de soledad* hereda de la prosa de Borges. Depositarios de un manuscrito que contiene toda la historia de sus vidas (y toda la novela), los Buendía tendrán que esperar cien años para que Aureliano pueda –recién después del incesto– entender, “descifrándolo a medida que lo vivía” (547), el destino de toda su saga. Esta tarea de desciframiento, esta tarea hecha de lenguaje (no de cualquier lenguaje sino de uno secreto), señala el carácter fantástico del aleph temporal, pues el desciframiento y el instante omni-temporal son incompatibles por definición. Descifrar sólo es posible destrabando, desmigajando con palabras sucesivas, con la linealidad inherente a la lengua, todo aquello que aparecía superpuesto y aglomerado en un único y fantástico instante; descifrar implica, pues, una sucesión temporal. Escribe al respecto Jacques

¹¹ Palencia-Roth hace un análisis muy completo del tiempo mítico en *Cien años de soledad*, tanto en la introducción de su libro (13-24) como en el capítulo dedicado a esta novela (61-128). Véanse, asimismo, las referencias a la obra de Borges en relación con el escritor colombiano (13, 21, 63, 68, 113, 117-120, 124, 183, 205, 227, 242).

Joset: “Todo texto, sea en sánscrito o en castellano, sea cifrado o no, es una secuencia verbal forzosamente ordenada en el tiempo; toda narración, por más enmarañada que sea su disposición temporal, es una suma de instantes” (546)¹². El afán semiológico totalizante puede describirse como una insistencia –presente tanto en los personajes como a nivel estructural– en que las claves del sentido total del mundo, la verdad universal y/o la razón vital de nuestra existencia, pueden hallarse nada menos que en un texto y son entendibles sólo a través de una labor de desciframiento. Sólo por medio de ciertos “traductores”. Es de este afán semiológico y totalizante que nos habla, también, el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius”, en el que se inventa un universo, un “rigor de ajedrecistas, no de ángeles” (Borges 1997: 39):

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–. Han sido reformadas la numismática, la farmacología y la arqueología. Entiendo que la biología y las matemáticas aguardan también su avatar. . . una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue. Si nuestras previsiones no erran, de aquí a cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön. (Borges 1997: 40)

En “Tlön . . .”, como de algún modo en *Cien años de soledad*, “una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo”. Como en *Cien años de soledad*, hay alguien (el mismo narrador en el caso de Borges, Aureliano en el caso de García Márquez) que sabe leer y traducir los peligros y avatares de ese mundo, inefablemente ya escritos en algún lado. Como en *Cien años*

¹² El tiempo es uno de los aspectos más trabajados de la novela. Entre los varios estudios existentes, cabe mencionar: el de Julio Ortega en su artículo “Cien años de soledad”, el concepto de Cesare Segre sobre ‘il tempo curvo’, la interpretación de Ileana Rodríguez sobre la circularidad (80-86).

de soledad, es la existencia misma de esa escritura, de esos documentos cuyo saber imita el de un dios, cuyas páginas contienen la verdad en su totalidad, la clave de sentido global de ese universo ficticio. (Y el plazo de “cien años” que se menciona dos veces en “Tlön . . .”, ¿será pura coincidencia con los cien en que vive la estirpe más solitaria del mundo?).

Al igual que con los pergaminos de Melquíades, en el cuento “La biblioteca de Babel”, estamos ante una fantasía total y totalizante (la biblioteca), hecha de lenguaje y depositaria de un saber primordial para los personajes de ese universo ficticio. Esta biblioteca requiere, al igual que los pergaminos, ser descifrada¹³. Por tanto, el desciframiento de “las claves definitivas de Melquíades” (544) está a tono con la novela que descifra Albert en “El jardín de senderos que se bifurcan”, con los poemas de Carlos Argentino Daneri y el “informe” de Borges en “El Aleph”, con la obra de Herbert Ashe en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, escrita en “el idioma primitivo de Tlön” (40) y, asimismo, con la biblioteca del anciano narrador de “La biblioteca de Babel”.

Inevitablemente relacionado con la cuestión del lenguaje, aparecen también en ambas obras los temas de la memoria y el olvido. El cuento de Borges “Funes el memorioso”, incluido en *Ficciones*, narra fragmentos –han de ser necesariamente fragmentos– de la vida del difunto Ireneo Funes. Se trata de un obituario que el narrador en primera persona escribe dirigiéndose a “ustedes”, en referencia a “todos aquellos que lo trataron” (124). Ireneo Funes era un joven uruguayo que vivía en Fray Bentos. Luego de un accidente, la vida le ha deparado la suerte –o la condena– de una postración física y una memoria absoluta: inamovible desde su catre, tiene la capacidad única de recordarlo todo. El obituario –es decir, el cuento– tiene como centro narrativo “ese diálogo de hace ya medio siglo” (129), en el cual el narrador escuchó el prodigioso destino de Funes, contado por él mismo durante toda una noche de verano. A medida

¹³ Borges, en un gesto casi de auto-parodia, parece caricaturizar su afán por el tema del lenguaje y del desciframiento en una figura muy pintoresca de este cuento llamada “el descifrador ambulante” (91).

que el cuento avanza nos enteramos de que Funes nunca podrá rememorar absolutamente todo lo que ha visto y vivido, porque sus recuerdos son tan detallados que recordar lo vivido le lleva la misma cantidad de tiempo que vivirlo. La paradoja de la memoria total reside en que, como le ocurre en “El Aleph” a Argentino Daneri con su poesía, Funes nunca llegará a abarcar la totalidad deseada, a pesar de que su memoria lo habilita, porque el tiempo finito del que se compone su vida se lo impedirá. En palabras textuales: “Dos o tres veces había reconstruido un día entero, no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero” (131). Esta equiparación entre tiempo de vida y tiempo del recuerdo (equiparación sólo posible en Funes) trae a colación que todo recuerdo normal (no el de Funes) es necesariamente elíptico, incompleto y, por tanto, un poco falso. También evidencia que la memoria, al igual que el desciframiento, es inseparable del tiempo, pues siempre recordamos dentro de una línea temporal, y haber invertido tiempo en recordar implica que nos queda menos tiempo por vivir.

Una de las consecuencias de su irrevocable memoria es que Funes es capaz de recordar tanto la vigilia como el mundo onírico: “Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños” (131). Sin embargo, el placer de recordar los sueños le ha sido deparado con creciente infrecuencia a lo largo de su vida, pues “Le era muy difícil dormir” (134). Y se nos aclara: “Dormir es distraerse del mundo; Funes, de espaldas en el catre, en la sombra, se figuraba cada grieta y cada moldura de las casas precisas que lo rodeaban” (134-35).

La familia Buendía, al igual que Ireneo Funes, también vive avatares con la memoria, y dichos avatares también alteran el ritmo del sueño. Me refiero a la peste del insomnio y la consecuente construcción de la máquina de la memoria. La peste del insomnio ataca primero a Rebeca y es identificada por Visitación (aquella india que, junto con su hermano, Cataure, venía desde otras tierras huyendo de la misma enfermedad). Los efectos de esta peste son exactamente

los opuestos a los que padece el joven uruguayo de Fray Bentos: en vez de recordarlo todo y de necesitar crear un lenguaje más difícil que el humano, los Buendía lo olvidan todo y necesitan reconstruir el lenguaje más básico para cualquier operación cotidiana. En vez de aprenderse de memoria libros en latín, como le ocurre al joven Funes, los Buendía se olvidan de su propio idioma; en vez de recordar las vivencias de la infancia, como lo hace el uruguayo, en Macondo la niñez se borra por completo y, junto con ella, se borra también la noción de las cosas:

. . . cuando el enfermo se acostumbraba a su estado de vigilia, empezaban a borrarse de su memoria los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado. (García Márquez 134).

A Funes, lejos de borrarle la noción de las cosas, se le impone una realidad más compleja:

“Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho” (Borges 1997:131).

Si los Buendía lo olvidan todo y Funes quiere encarnar la memoria total, ¿qué tienen en común, entonces, estas ficciones? Los temas: de qué están hechos la memoria y los sueños. La frase “Mis sueños son como la vigilia de ustedes” (131), dicha por Funes al narrador, bien podría aplicarse a Macondo, si tenemos en cuenta el estado de los macondinos ante la peste del insomnio: “. . . estuvieron todo el día soñando despiertos. En ese estado de alucinada lucidez no sólo veían las imágenes de sus propios sueños, sino que los unos veían las imágenes soñadas por los otros” (135).

Haciéndose eco narrativo de la máquina de la memoria inventada por el fundador de la estirpe para curarse de la peste del insomnio, en el capítulo dieciocho nos encontramos con que la señorial Fernanda del Carpio ha creado con sus ropas de realeza delirante una especie de “proyecto Funes” en versión garcimarquina:

...había convertido los atuendos reales en una máquina de recordar. La primera vez que se los puso no pudo evitar que se le formara un nudo en el corazón y que los ojos se le llenaran de lágrimas, porque en aquel instante volvió a percibir el olor de betún de las botas del militar que fue a buscarla a su casa para hacerla reina, y el alma se le cristalizó con la nostalgia de los sueños perdidos. (486)

Al parecer, sólo el invento de “la máquina de recordar” evocaría la prosa borgeana. El resto de la cita, y sobre todo el recuerdo sinecdótico sensorial (se sugiere la escena completa del “militar” y la “reina” sólo a partir del olor a betún), parecerían inhallables en Borges. Sin embargo, al igual que esta “anciana de una belleza sobrenatural” (486), Funes también puede conectar ciertos objetos o seres con las sensaciones que le han suscitado. Se nos dice, por ejemplo, que sus “recuerdos no eran simples, cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etc.” (131). En virtud de esta dimensión sensorial de lo recordado, a Funes también su memoria le provee vivencias mucho más intensas que lo normal. Claro que los tonos que expresan esta suerte de intensidad sensorial son radicalmente diferentes. En vez de la opción garcimarquina (“el alma se le cristalizó con la nostalgia de los sueños perdidos”) en “Funes . . .” nos encontramos con una enunciación típicamente borgeana: una voz formal con cierto matiz didáctico: “Repito que el menos importante de sus recuerdos era más minucioso y más vivo que

nuestra percepción de un goce físico o de un tormento físico” (135)¹⁴. Además, la paradoja de Funes es que, por mucho que recuerde los muy variados detalles de la realidad cotidiana –aquellos que el común de la gente no puede recordar– es incapaz de sintetizar toda esa información.

Ya hemos visto brevemente en qué medida el lenguaje en tanto sistema de signos y la cuestión de la memoria son centrales en ambos escritores. Baste añadir aquí la obsesión compartida en torno a la cuestión del signo lingüístico como entidad biplánica. En *Cien años de soledad* Aureliano, luego de pegar en cada objeto y animal un cartelito identificatorio con su nombre¹⁵, llega al paroxismo de su lucha contra el olvido:

Poco a poco, estudiando las infinitas¹⁶ posibilidades del olvido, se dio cuenta de que podía llegar un día en que se reconocieran las cosas por sus inscripciones, pero no se recordara su utilidad. Entonces fue más explícito. El letrero que colgó en la cerviz de la vaca era una muestra ejemplar de la forma en que los habitantes de Macondo estaban dispuestos a luchar contra el olvido: *Esta es la vaca, hay que ordeñarla todas las mañanas para que produzca leche y a la leche hay que hervirla para mezclarla con el café y hacer café con leche*¹⁷. (138)

En “Funes el memorioso” hallamos una reflexión análoga: en torno a la función nominativa del lenguaje, o en torno a la relación significado-significante (claro que sin la ternura de Macondo):

Me dijo que hacia 1886 había discurrido un sistema original de numeración y que en muy pocos días había rebasado el veinticuatro mil [. . .]. Su primer

¹⁴ El matiz didáctico puede inferirse a través de la elección del verbo “repetir” que encabeza la frase y a través del uso del plural colectivo para el pronombre posesivo (se dice “nuestra percepción” y no, simplemente, “la percepción”).

¹⁵ Más que de Borges, este gesto parece heredado de Lewis Carroll. En *Alice in Wonderland* también se hace necesario, a raíz del olvido del lenguaje, nominar los objetos con cartelitos identificatorios.

¹⁶ El adjetivo no es casual: un nuevo guiño a Borges.

¹⁷ A menos que se aclare lo contrario, ésta y todas las itálicas de las citas son originales.

estímulo, creo, fue el desagrado de que los treinta y tres orientales requirieran dos signos y tres palabras, en lugar de una sola palabra y un solo signo. Aplicó luego este disparatado principio a los otros números. En lugar de siete mil trece decía (por ejemplo) *Máximo Pérez*, en lugar de siete mil catorce, *El Ferrocarril*; otros números eran *Luis Melián Lafinur*, *Olimar*, *azufre*, *los bastos*, *la ballena*, *el gas*, *la caldera*, *Napoleón*, *Agustín de Vedia*. (132)

En cierta forma, tanto la anécdota que Borges narra aquí –los avatares de la vida de Funes– como la peste del insomnio y el episodio de “la máquina de la memoria” (139) en el texto de García Márquez, tienen el mismo espesor: ambas invenciones reflexionan en torno al lenguaje y a la memoria, a su inevitable linealidad espacial y temporal, a su condición siempre elíptica. En ambos casos el trasfondo filosófico de las narraciones es el desconcierto ante la relación significado-significante. Ambas ficciones ironizan en torno a la arbitrariedad del signo lingüístico, al hecho de que no hay nada inherente al significado que nos haga asociarlo naturalmente con determinado significante sino que, por el contrario, la relación entre estas dos partes del signo lingüístico es convencional, arbitraria y, por lo tanto, olvidable y re-inventable¹⁸.

Junto con los temas hasta aquí mencionados (el Aleph temporal o el instante en donde coexisten siglos, el afán semiológico totalizante, la memoria y el olvido en relación con el lenguaje) nos encontramos con otro punto de conexión entre Borges y García Márquez: los sueños. Hay en *Cien años de soledad* dos episodios oníricos importantes: los sueños de los cuartos infinitos que tiene José Arcadio y los sueños recurrentes del coronel Aureliano Buendía.

¹⁸ De esta arbitrariedad lingüística se burla también el narrador de “La biblioteca de Babel” en una oración fundamental en el cuento y colocada capciosamente entre paréntesis: “(Un número *n* de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo *biblioteca* admite la correcta definición *ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales*, pero biblioteca es *pan* o *pirámide* o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor. Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?)” (98). Como puede verse a través de la interrogación, la burla no es sólo filosófica, también está dirigida al lector, al “tú, que me lees”.

¿Qué tiene de borgeano “el sueño de los cuartos infinitos” (241)? Todo, excepto el estilo realista-mágico. Veamos un poco el contexto narrativo. El sueño se encuentra al final del séptimo capítulo, poco antes de la muerte de José Arcadio. El fundador de Macondo ha sido recientemente desatado del castaño y puesto de regreso en su cama, de la cual se ha escapado nuevamente hacia el árbol (aunque “no fue por su voluntad sino por una costumbre del cuerpo” 241). Se nos dice que con la única persona con quien tiene verdadera comunicación es con aquel hombre al que matara antes de fundar Macondo: “Era Prudencio Aguilar quien lo limpiaba, le daba de comer y le llevaba noticias espléndidas de un desconocido que se llamaba Aureliano y que era coronel en la guerra” (241). Al ingrediente maravilloso de que un vivo sea asistido por un muerto se le añade una no menos fantaseosa cualidad: José Arcadio sueña lo que quiere y cuando quiere: “Cuando estaba solo, José Arcadio se consolaba con el sueño de los cuartos infinitos” (241)¹⁹. La repetición de lo idéntico²⁰ (tanto del sueño mismo como de los cuartos), la idea de infinito y muerte son los hilos principales de este entretejido onírico:

Soñaba que se levantaba de la cama, abría la puerta y pasaba a otro cuarto igual, con la misma cama de cabecera de hierro forjado, el mismo sillón de mimbre y el mismo cuadro de la Virgen de los Remedios en la pared del fondo. De ese cuarto pasaba a otro exactamente igual, cuya puerta abría para pasar a otro exactamente igual, hasta el infinito. Le gustaba irse de cuarto en cuarto, como en una galería de espejos paralelos, hasta que Prudencio Aguilar le tocaba el hombro. Entonces

¹⁹ La cualidad de controlar el contenido y el momento de cada sueño está a tono con la capacidad, mencionada unas líneas antes, de regir el peso del propio cuerpo: “. . . en su prolongada estancia bajo el castaño había desarrollado la facultad de aumentar de peso voluntariamente” (240). Al parecer, en los días previos a su muerte, José Arcadio se hace dueño de poderes físicos y psíquicos carentes en otra gente (decidir subir de peso y soñar algo en particular) y, al mismo tiempo, carece del gobierno corporal mínimo que implica instalarse en uno u otro sitio de la casa -- recordemos que de la cama al castaño “no fue por su voluntad sino por una costumbre del cuerpo” (240).

²⁰ Los temas de la repetición y el doble han sido analizados por Josefina Ludmer. Mario Vargas Llosa también ha teorizado sobre ello: “La repetición es un procedimiento ‘encantatorio’: repetir ciertas palabras o frases según cierto método, ha sido desde siempre una manera de comunicaciones con ‘lo oculto’” (605).

regresaba de cuarto en cuarto, despertando hacia atrás, recorriendo el camino inverso, y encontraba a Prudencio Aguilar en el cuarto de la realidad. Pero una noche, dos semanas después de que lo llevaron a la cama, Prudencio Aguilar le tocó el hombro en un cuarto intermedio, y él se quedó allí para siempre, creyendo que era el cuarto real. (241)

Mucho se podría decir acerca de esta tocada de hombro de Prudencio Aguilar²¹, pero más me interesa resaltar la capacidad de José Arcadio de soñar voluntariamente y la configuración de ese espacio onírico infinitamente idéntico a sí mismo.

El poder de programar el momento y el contenido de un sueño futuro está presente en “Las ruinas circulares”. El cuento narra la historia de la creación de un ser por parte de otro a través del sueño. Hacia el final, nos enteramos de que, por haber sido soñados, tanto el mago como su hijo no son hombres sino fantasmas, sueños de otro fantasma que, a su vez, seguramente esté siendo soñado por otro, en una ruina tan circular e idéntica como la propia. Leemos en “Las ruinas circulares”: “El propósito que lo guiaba no era imposible aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre, quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad” (57).

Las ficciones de Borges se caracterizan por la configuración de espacios fantásticos geométricos y aparentemente racionales. El infinito, como tema metafísico predilecto y como adjetivo, es de lo más frecuente en el escritor argentino. Es altamente probable que la estructura de cuartos infinitos en línea recta con la que sueña José Arcadio sea legado borgeano.

Al igual que el mago de “Las ruinas circulares” y su “hijo” o creación, en *Cien años de soledad* José Arcadio y Aureliano comparten capacidades oníricas sobrenaturales. Por la época

²¹¿Sabía Prudencio Aguilar, al tocarle el hombro, que ése no era el cuarto de la “realidad”? ¿fue un error involuntario o una venganza muchos años postergada o, más bien, deberíamos pensar que la muerte de José Arcadio se debió a una confusión del propio fundador?

en que decidió no vender más sus pescaditos de oro sino tan sólo hacerlos para deshacerlos, y viviendo en un estado de enajenación automática --“sin darse cuenta ni siquiera de sí mismo” (378)--, el coronel Aureliano Buendía se durmió una siesta y “soñó que entraba en una casa vacía, de paredes blancas, y que lo inquietaba la pesadumbre de ser el primer ser humano que entraba en ella” (378). Como en los sueños de José Arcadio y como en los sueños del mago de Borges, en los sueños de Aureliano el tema de la repetición es crucial:

En el sueño recordó que había soñado lo mismo la noche anterior y en muchas noches de los últimos años y supo que la imagen se habría borrado de su memoria al despertar, porque aquel sueño recurrente tenía la virtud de no ser recordado sino dentro del mismo sueño. (378-9)

Hay aquí varios elementos que rememoran la prosa de Borges. La capacidad de evocar durante un sueño algo soñado anteriormente es indispensable para el mago de “Las ruinas circulares”: dado que crear –es decir, soñar– un hombre es muy complejo y lleva tiempo, para poder realizar esta tarea es imprescindible retomarla diariamente en el punto en que se la ha dejado la última vez²². El olvido, la incapacidad de recordar el sueño durante la vigilia, es otro rasgo que Aureliano parece haber heredado del personaje borgeano. Momentos antes de que el mago libere a su hijo desde el mundo del sueño hacia el de la realidad, leemos: “Antes (para que no supiera nunca que era un fantasma, para que se creyera un hombre como los otros) le infundió el olvido total de sus años de aprendizaje” (63). Como tercer elemento dialógico entre el sueño de Aureliano y “Las ruinas circulares”, nos encontramos con el hoy ya clásico recurso de la estructura en abismo. Esta *mise en abîme*, presente también en “el sueño de los cuartos infinitos”,

²² Recordemos que el mago primero “soñó con un corazón que latía” (60), más adelante sueña pelo por pelo la cabellera del mancebo y, finalmente, termina su creación con añadidos pedagógicos en sueños que prolonga lo máximo posible.

conlleva la noción de la muerte y la idea de infinito. En este caso hemos de pensar que, al día siguiente y en los sucesivos, Aureliano habrá de soñar lo mismo y no podrá recordarlo luego, y esto le volverá a ocurrir una y otra vez, o bien infinitamente o bien hasta su muerte. En “Las ruinas circulares”, el mago descubre “que otro estaba soñándolo” (65) y el esquema es o infinito (como las ruinas) o finiquitable sólo con la muerte del soñador.

Como muchos cuentos de Borges, “La biblioteca de Babel” está narrado en primera persona y nos ofrece un comentario metatextual, una adscripción genérica: el narrador, un viejo y anónimo bibliotecario, se refiere al propio texto (lo que para el lector es el cuento) como a “esta epístola inútil y palabrera” (98). El texto se abre con una frase que condensa algunas de las preocupaciones básicas de Borges (el universo, la biblioteca, el infinito):

El universo (que otros llaman la Biblioteca), se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. (Borges 1997: 86)

La arquitectura de la biblioteca nos ofrece nuevamente una *mise en abîme*, una serie de espacios idénticos repetidos incansablemente (como los sueños de Aureliano), el tema del infinito y también el de la muerte (como vimos en el sueño de José Arcadio). Todas estas cuestiones se mencionan de nuevo hacia el final:

Quizás me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana –la única– está por extinguirse y que la biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta. Acabo de escribir *infinita*. No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito. (Borges 1997:99)

Como los cuartos infinitos que va atravesando José Arcadio en su sueño, los hexágonos de la biblioteca de Babel son ilimitados e idénticos entre sí. El único elemento que permite distinguir un hexágono de otro es, al igual que en *Cien años de soledad*, la gente que los habita (en este caso, los bibliotecarios y no el quizás tramposo Prudencio Aguilar). Asimismo, el destino de la biblioteca y el de sus habitantes son análogos a las suertes que corren los pergaminos de Melquíades y la saga de los Buendía respectivamente: las escrituras sobreviven, los humanos mueren. No es casualidad que estos destinos ficcionales se parezcan tanto. El parecido marca una vez más la intertextualidad borgeana en *Cien años de soledad*. Asimismo, deja ver cierta compartida concepción del arte: según la novela colombiana y según “La biblioteca de Babel”, los humanos han de morir pero los papeles garabateados, escritos con un lenguaje que hay que descifrar (al igual que debe ser descifrado por el lector, ese “tú que me lees” borgeano, el texto mismo), habrán de perdurar. Sólo a través de la escritura (¿la literatura?) se trasciende más allá de la vida mortal y perenne.

A modo de síntesis, hemos revisado ciertos puntos clave de *Cien años de soledad* que están en diálogo intertextual con la cuentística más paradigmática de Borges: 1) el Aleph temporal o instante que condensa todos los episodios, 2) el afán semiológico totalizante o el desciframiento de todo un universo ficcional, 3) los temas de la memoria y el olvido, en relación con el lenguaje y, finalmente, los sueños, con sus abismales infinitos. García Márquez recupera ciertos temas cruciales en Borges y los “macondiza”, los recontextualiza a su estética realista-mágica, sin parodia, con profundidad simbólica y cuasi-borgeano desconcierto filosófico.

Cabría preguntarse –y acaso el intento de respuesta amerite un nuevo artículo– por qué la recurrencia de estos temas en autores tan disímiles e ideológicamente en las antípodas. O, más precisamente, ¿cómo se explica que ambos escritores, teniendo en cuenta sus muy diversas, sino

opuestas, posturas políticas, aborden la cuestión de la memoria? Probablemente ningún escritor latinoamericano haya influido más en la literatura posterior de Hispanoamérica que Borges. Junto con la obra de Julio Cortázar, la de Borges ha dejado inmensa huella en sus sucesores, y el Nobel colombiano no escapa, por supuesto, a esta escuela. Ahora bien, lejos de la mera copia, la apropiación –para usar un término de Kristeva al definir la intertextualidad– que hace García Márquez de Borges no es sin una previa transformación de las enseñanzas borgeanas a su propia estética y a su ideología. Por ejemplo, respecto del tema de la memoria y su contracara necesaria, el olvido, está claro que en *Cien años de soledad* tienen una clara connotación ideológica. Pensemos en la masacre bananera o en la epidemia del insomnio: ambos episodios funcionan con una dimensión alegórica e irónica que tiene su referente en la realidad colombiana. Comenta al respecto el autor, en diálogo con Mario Vargas Llosa: “Lo que pasa es que en América Latina por decreto se olvida un acontecimiento como tres mil muertos.... Esto me parece fantástico, [pero] está extraído de la más miserable realidad cotidiana” (24). En Borges, en cambio, las exploraciones en torno al tema de la memoria –y también aquellas sobre el lenguaje, el infinito, los sueños– no son alegorías de la vida real ni hipérbolos con un referente concreto en el orden político sino que se trata más bien, según explica Beatriz Sarlo (y según hemos comentado anteriormente en este ensayo) de la ficcionalización de ideas filosóficas²³. Así, por ejemplo, sobre “Funes, el memorioso”, escribe Philip Seargeant:

The story implies that it is the ability to generalize about the world, to process sense-data in an approximate and less than "perfect" form, that allows one to think, and that also gives one the time and leisure in which to experience and

²³ It is possible to see many of his stories as fictions that speculate with philosophical ideas in the same way as other fantastic fictions develop scientific or psychological issues. In this sense, Borges' stories are the narrative mise-en-scène of a question which is not posed overtly but which is presented in the fiction, through the development of a plot” (Sarlo 54).

appreciate life. [...] when Funes recalls an entire day it takes him an entire day to do so because of the amount of detail he attends to, and by pursuing the logic of this type of example the story reads as something of a *reductio ad absurdum* about the role that human perception plays in human understanding of the world.
(390-91)

Es decir, en ambas obras los argumentos narrativos en torno a la memoria condensan una reflexión o una crítica que trasciende la mera anécdota, por supuesto, pero en el caso de Borges esa trascendencia no implica una crítica social sino la expresión de un desconcierto filosófico (sobre la naturaleza del recuerdo y el lenguaje, sobre los mecanismos humanos de conocimiento).

OBRAS CITADAS

Aguirre Romero, Joaquín M^a. “Intertextualidad: algunas aclaraciones”. *Literatura.com*. Septiembre, 2001. < <http://www.literaturas.com/16colaboraciones2001jmaguirre.htm>>.

Bakhtin, Mikhail. “From the Prehistory of Novelistic Discourse.” *The Dialogic*

Imagination. Four Essays. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. U of Texas P: Austin, 1994. 49

Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

---. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1997.

Cobo-Borda, Juan Gustavo. *Silva, Arciniegas, Mutis y García Márquez*. Imprenta Nacional de Colombia: Colombia, 1997.

Cope, Jackson L. “Generic Geographies.” *Genre* 14.1 (1981): 151-61.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Ed. Jacques Joret. Madrid: Cátedra, 2001.

Janes, Regina. “Past Possession in Latin America.” *Salmagundi* 66-69 (1985-6): 291- 311.

Jill Levine, Suzanne. “*Cien años de soledad* y la tradición de la biografía imaginaria.” *Homenaje a Gabriel García Márquez. Variaciones en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomano. New York: Las Américas, 1972. 185-96

Joret, Jacques. “Introducción.” *Cien años de soledad*. Ed. Jacques Joret. Madrid: Cátedra, 2001. 11-51

Lachmann, Renate. “Prosa, lírica y dialogicidad (Mijail Bajtín).” *Escritos* 15-16 (1997): 185-216.

Lehmann, J. “Ambivalencia y dialogicidad. Contribución a la teoría del discurso de Mijail Bajtín.” *Urszenen*. Frankfurt: Kittler-Turk, 1977. 355-380

- Ludmer, Josefina. “*Cien años de soledad*”: una interpretación. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- Kristeva, Julia. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela.” *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Navarro, D. (comp.). La Habana: Uneac, Casa de las Américas, 1997. 12-39.
- Neustadt, Bob. “Borges y García Márquez: paralelismos narrativos.” *Confluencia* 7.1 (1991): 81-88.
- Ortega, Julio. “*Cien años de soledad*.” *Homenaje a Gabriel García Márquez. Variaciones en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomano. New York: Las Américas, 1972. 171-83
- Palencia-Roth, Michael. *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos, 1983.
- . “Prisms of Consciousness.” *Gabriel García Márquez*. Ed. Harold Bloom. New York: Philadelphia: Chelsea, 1988. 243-56
- Penuel, Arnold M. “Pragmatism and Other Pre-texts in *Cien años de soledad*.” *Intertextuality in García Márquez*. Spanish Literature Publications Comp.: South Carolina, 1994.20-44
- Rodríguez, Ileana. “Principios estructurales y visión circular en *Cien años de soledad*.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 5. 9 (1979): 79-97.
- Rodríguez Monegal, Emir. “Novedad y anacronismo en *Cien años de soledad*.” *Homenaje a Gabriel García Márquez. Variaciones en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomano. New York: Las Américas, 1972. 13-42
- Sarlo, Beatriz. *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge*. London: Verso, 1993.
- Seargeant, Philip. “Philosophies of Language in the Fictions of Jorge Luis Borges.”

Philosophy and Literature 33, 2 (2009): 386-401.

Segre, Cesare. "Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori." *Strumenti*

Critici 39.40 (1979): 177-214.

Urbina, Nicasio. "Cien años de soledad: Un texto lúdico con implicaciones muy serias." *Revista*

canadiense de estudios hispánicos. 17.1 (1992): 137-52.

Vargas Llosa, Mario. *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral, 1971.