

LOS ECOS DORADOS DEL TIGRE DE BLAKE  
EN CUATRO PIEZAS POÉTICAS DE JORGE LUIS  
BORGES

ERIKA DE LA BARRA

*El infinito ruiseñor ha cantado en la literatura británica; Chaucer y Shakespeare lo celebran, Milton y Mathew Arnold, pero a John Keats unimos fatalmente su imagen como a Blake la del tigre («El Ruiseñor de Keats» Otras Inquisiciones, Jorge Luis Borges)*

Como es sabido y Borges mismo lo confiesa, pasó su niñez «detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas.» (1: 101) La cercanía del poeta argentino con la literatura inglesa se percibe a través de toda su obra. No son pocos los ensayos, los poemas y las alusiones intertextuales en las que queda de manifiesto una huella o un rastro de Coleridge, Keats, Stevenson y Blake, entre otros. Con respecto a este último, Borges siente gran admiración, especialmente hacia la imagen poética del tigre que Blake hace surgir del horno industrial inglés de comienzos del siglo XIX, en su famoso poema «The Tyger». (214)

El tigre ha sido concebido desde tiempos inmemoriales como una criatura sagrada por su ferocidad, su fuerza, su cercanía con las pasiones ocultas, etc. En cierto modo, ese tigre mítico es rescatado por Blake en «The Tyger» y por el misterio y ambivalencia que lo rodea, Blake lo incorpora a *Songs of Experience*. Geoffrey Keynes señala que «The Tyger» de Blake es quizás uno de los mejores y más profundos poemas de la literatura inglesa. (148) Para algunos

críticos este poema es «poesía pura» en el sentido de que transmite significados múltiples que han permitido las diferencias notables entre un crítico y otro. Para Borges es uno de los ecos terroríficos que se filtra subversivamente en su escritura, adquiriendo nuevos significados en la re-escritura Borgeana.

El propósito de este trabajo es examinar la re-escritura que hace Borges del tigre de Blake en parte de su producción poética, principalmente en *El Hacedor*<sup>1</sup>, *El Elogio de la Sombra* y *El Oro de los Tigres*. En los cuales por circunstancias personales y estéticas Borges se dedicó con mayor intensidad a la poesía lírica, dejando en suspenso las ficciones que lo habían caracterizado en las décadas anteriores. Se trata de un Borges más maduro y también quebrado por la ceguera; la desilusión matrimonial con Elsa Astete y la desesperación estética frente a la imposibilidad de ser un poeta como Walt Whitman. Su obra se torna íntima y adquiere un tono confesional en donde re- aparecen algunos motivos centrales de su obra, tales como la soledad existencial del ser humano; la búsqueda de la revelación divina a través del arte y la complejidad de la escritura y la re-escritura.

El análisis que se presenta en este artículo se llevará a cabo desde una perspectiva postestructural e intertextual en donde interesa indagar los significados que adquiere el tigre de Blake en algunos de los poemas más significativos de los libros mencionados con anterioridad y que fueron publicados entre los años 1960 y 1972.

## EL DESMESURADO TIGRE DE WILLIAM BLAKE

Simbólicamente el tigre tiene gran riqueza de significado. En algunas culturas orientales era asociado con la oscuridad, pero también con la fuerza, el valor, el poder, la sensualidad. (Cirlot: 1983, 343) Borges reconoce que la figura del tigre lo ha cautivado desde sus primeros años y, aunque admite la existencia de numerosos autores que han poetizado sobre el tigre, es a William Blake a quien atribuye el poder de haberlo transformado en una criatura inolvidable. En su ensayo «El Ruiseñor de Keats», a propósito de sus reflexiones sobre el significado del ruiseñor en «Ode to a Nightingale» de John Keats, señala que «el infinito ruiseñor ha cantado en la literatura británica; Chaucer y Shakespeare

1 Después de un largo período en el cual Borges no publicó poesía, su último libro de poesía Cuadernos San Martín había aparecido en 1929, Borges publica en 1960, el Hacedor

lo celebran, Milton y Mathew Arnold, pero a John Keats unimos fatalmente su imagen como a Blake la del tigre.» (2: 97). Lo sugerente de esta afirmación es que en la concepción poética y literaria borgeana, donde abundan los tigres, existe una posibilidad cierta de percibir la huella del tigre nocturno y telúrico de William Blake. Para Borges, referirse al tigre es una forma también de convocar intertextualmente a Blake y, esto último, conlleva sugestivas interpretaciones de la escritura y re-escritura Borgeana. Según Samuel Foster, para Blake el tigre es símbolo de ira; es el caído «Luvah» cuando el amor se ha transformado en odio. (413) La ira es, para Blake, sinónimo de fuego y el tigre se quema, arde y sus flamas despiden humo. Cuando la ira se libera se llega a la revolución que consume con sus llamas las selvas de la noche, y de esa forma es parte del juego divino. El tigre se pierde entre el humo que despiden las flamas.

«The Tyger» describe el proceso de creación de un ser mítico, que es visto en medio del caos, mientras Blake hace la pregunta por el creador. Finalmente, Blake llega al clímax del poema preguntando «¿Did he who made the lamb made thee?» (214) Blake sabía la respuesta pero quería forzar al lector a que la descubriera por sí mismo; el poema completo es una pregunta extendida, ¿Podría el amoroso padre divino, ser creador de los horrores del tigre sin piedad y sin justicia? Foster opina que no. El tigre, según esta interpretación no sería el opuesto del cordero, sino su negación y sería el resultado de la primera desobediencia de Urizen. Es Urizen quien creó al tigre, no el dios de piedad y benevolencia. (414)

Para Manuel Jofré el *tyger* provoca, primeramente, con una imagen visual en el hablante, una chispa que surge en la oscuridad de la noche. (245-59) En ambos casos, tanto la luminosidad como la negritud de los bosques aparecen resaltados en el poema. El *tyger* es una criatura apasionada y temible. Vive en las sombras y horas oscuras de la vida. Representa la parte bestial del alma humana que preferiríamos guardar sólo en nuestros sueños. Según Jofré (247), la acción en el poema no tiene tiempo ni espacio. Todo sucede en la palabra; palabra sin historia instalada allí desde siempre. El bosque y la oscuridad que rodean al tigre representan el paisaje salvaje de nuestra imaginación bajo la influencia de la bestia. Harold Bloom señala que el comprender el tono en el cual se dice «Tyger! Tyger!»,

en el primer verso del poema, permitiría comprenderlo. (36-40) La organización del poema es una serie de catorce preguntas retóricas en donde el hablante que interroga está cada vez más seguro de las respuestas y, por ende, más lejos de la verdad. Este hablante es el poeta de la «experiencia». El hablante que ve al tigre lo percibe como una espantosa simetría compuesta de oscuridad. El hombre que ve la espantosa simetría del tigre también puede ver el amor de Dios como luz y su ira como fuego y permitirse creer que el mismo Dios pudo crear tanto al tigre como al cordero. Por otro lado, el hablante también podría transformarse en un gnóstico y pensar que, en realidad, son dos dioses los que están en juego y asignar a cada uno la creación de un animal distinto. (Bloom 36-40)

En los versos tercero y cuarto, el modo de afirmación del poema se transforma en una constante interrogación. El hablante cuestiona al tigre sobre su origen e intenta indagar tanto en el acto de creación como en las características de su creador. «What immortal hand or eye/ Could frame thy fearful symmetry?» (Blake 214). La temible simetría ocurre precisamente porque conlleva la perfección del creador. El hablante señala que en verdad el creador del tigre debe tener características divinas, no podría ser humano. Si así lo fuera, se habría quemado como Icaro que aspiraba a los cielos o hubiera sido castigado como Prometeo. La pregunta que subyace aquí es la siguiente ¿Qué tipo de Dios podría haber diseñado una bestia tan temible y hermosa al mismo tiempo?

El hablante le pregunta al tigre en qué lugares ha estado. Los espacios de permanencia del tigre pudieron ser los abismos profundos o los cielos.

In what distant deeps or skies  
Burnt the fire of thine eyes  
On what wings dare he aspire?  
What the hand dare seize the fire? (214)

El tigre pudo haber recorrido verticalmente tanto los espacios abiertos y luminosos del cielo, como las oscuridades profundas de los abismos. El hablante excluye el mundo en el cual él se encuentra, el tigre reúne en sí mismo la potencialidad para la estadía en el cielo o el infierno. La mirada del tigre es mágica, porque supone el fuego. Sus ojos son de fuego, son la llama vital, la primera chispa de

la vida. No es la mirada sencilla del cordero, el tigre posee furia y cree en su propia fuerza y poder.

En el verso octavo pregunta el hablante: «What the hand dare seize the fire?» (Blake 214) Es una alusión a aquellos seres que se han atrevido a tomar el fuego. Desde un punto de vista cristiano y acorde con el pensamiento Miltoniano podría argumentarse que la mano que asió el fuego es el Arcángel Lucifer, quien además habría creado al tigre. Aunque también podría referirse a Prometeo, quien fue condenado por haber otorgado a los hombres el fuego. El fuego puede destruir pero también hace posible que el mundo exista. Manuel Jofré señala que: «Se trata de una mano más poderosa que el tigre, porque ciñe su fuego y porque forja la terrible simetría del tigre. Aquel que domina el fuego es, entonces el Creador del tigre» (252).

La tercera estrofa se refiere al poder y a la fuerza del tigre.

And what shoulder, & what art,  
 Could twist the sinews of thy heart?  
 And when thy heart began to beat,  
 What dread hand? & what dread feet? (214)

El hombro es el lugar donde se realiza la fuerza para efectuar la creación. El arte se refiere aquí a la labor, a la tarea creativa. Tanto los hombros como el arte soportan responsabilidades y cargas. Las fibras son los tendones que hacen que el corazón trabaje y también se las conoce como fuente de fuerza y poder. Blake parece estar sugiriendo que el creador de esta criatura es en sí mismo terrible. También queda en evidencia el proceso de la creación, se observan los hombros en acción, la imaginación uniendo los diferentes elementos que hacen un tigre, se percibe cómo se tuerce el material para formar el corazón, este órgano no sólo representa el motor biológico del tigre sino también la pasión por la vida. La creación del tigre a través de una fragua sugiere una labor física y deliberada, enfatiza la presencia física del tigre y permite entrever la idea de que una creación de este tipo no pudo haber sido accidental.

En los versos siguientes, es la creación misma, el tigre, el que adquiere vida; ya no está bajo el control del artista:

What the hammer? What the chain?  
 In what furnace was thy brain?  
 What the anvil? What dread grasp  
 Dare its deadly terrors clasp? (214)

Blake se pregunta qué podría haber estado pensando el artista al crear el tigre. En este momento, el poeta habla directamente al tigre, así como hablaba directamente al cordero en el poema homónimo. Se percibe la reacción del narrador al hablar directamente al tigre en el lenguaje descriptivo y en estos versos la palabra «dread» es la principal. Pareciera haber una pregunta implícita, ¿por qué? Quizás es un intento por reconciliar la bestia salvaje con un sentido de orden en el universo. ¿Pudo Dios haber creado una criatura con estas características, y si es así hace esta creación que la mano de Dios sea temible?

Las imágenes que aparecen a continuación contienen martillos, cadenas, hornos, yunques que recuerdan una fábrica industrial en la Revolución Industrial inglesa. Todos estos corresponden a los instrumentos utilizados en la creación del tigre. En la parte central de esta parte del poema encontramos el proceso de trabajo, de creación del tigre. Sin embargo, el horno y el martillo también es alusión directa al dios griego Hefestos, el herrero. El nombre de Hefestos puede venir de *hemero-phaistos* que quiere decir «el que brilla de día». El herrero tenía, en la edad del bronce, algunas características muy especiales, casi mágicas. De hecho, se pensaba que cuando la diosa era destronada, el herrero ascendía a deidad (Graves 104). Por tanto, podría pensarse que Blake tenía en mente un dios herrero, mágico, que creó al tigre en la fragua. Un dios de gran poder físico tanto en manos y hombros. Según Jofré, el elemento sobre el cual se trabaja es el fuego mismo que, al igual que el tigre, nace de un trabajo o de un esfuerzo por transformar la naturaleza (254). Las imágenes industriales que aparecen en el poema expresan una especie de florecimiento de vida. Sin embargo, Terry Eagleton agrega que estas imágenes industriales son casi siempre negativas en el mundo de Blake. (272) El hablante parece capaz de obtener la energía trascendental del tigre sólo en la forma de imagen mecanicista. Puede retratar su creación sólo en términos de manufactura, como si el animal hubiera sido creado en Manchester. El hablante se refiere a los terrores de la bestia como «mortíferos.» Parece haber algo violento, impío, inhumano en el poema, con un toque de monstruosidad frankensteiniana.

Finalmente, Blake formula la pregunta central, ¿Fue el Dios que hizo al cordero el que te hizo a ti? Esto hace mucho

más terrible el concepto de Dios. Sugiere que Dios sabe algo que nosotros los seres humanos no sabemos. Sugiere que Dios tiene la capacidad para la ternura y el horror y que ni una ni la otra es más placentera. Blake usa la repetición para reforzar su idea. Si el tigre no solamente se quema, sino que se quema con un brillo especial, entonces es una criatura de luz, que camina en la oscuridad, e ilumina las sombras dentro de nosotros mismos, y en el mundo. El tigre, con su fuerza interior, se transformaría así en un guía espiritual en medio de la oscuridad.

Según Kathleen Raine la inspiración para el tigre surge de la pregunta por el bien y el mal. (5) La pregunta que cierra el poema «Did he who made the lamb made thee?» (214) deja una enorme duda en el lector acerca de la naturaleza de Dios. Si se dice que Dios es bueno, ¿Puede decirse, además, que es malvado? Según Raine, la antítesis de tigre y cordero podría estar anticipando a las divinidades de aspecto doble dentro de la mitología de Blake, como es el caso de Urthona-Los y Luvah-Orc y todos los demás que mientras están en la eternidad son bondadosos e inocentes y cuando están en el mundo de la experiencia son terribles. Otra posible lectura es que el mundo del cordero es el mundo de la luz, mientras que el espacio del tigre es el lugar del oscuro mundo del infierno, la energía, la naturaleza. Como se ha discutido previamente, el tigre camina por los bosques nocturnos, un símbolo de la existencia de la naturaleza y la noche del Hades en el mundo temporal, aislado del mundo divino y espiritual del sol. El tigre revela una especie de rebeldía frente a Dios o más bien el dios cristiano. Sin embargo, como señala Terry Eagleton, la forma paródica utilizada y que recuerda el canto de un niño le agregan al poema un asombro infantil que contrasta con la complejidad de las imágenes. (273)

#### LA ESCRITURA MÁGICA Y LOS ECOS DEL TIGRE DE BLAKE EN LA LÍRICA BORGEANA

Desde una perspectiva intertextual, lo que más desconcierta a los críticos y lectores de la obra de Borges es la diversidad de entonaciones que toma una idea, un tema o una metáfora en sus creaciones artísticas a través de los años. (qtd. en Rodríguez Monegal). En efecto, Genette realiza

una acuciosa lectura del cuento de Borges, «Pierre Menard, autor del Quijote» cruzándolo con el ensayo «Kafka y sus Precursores» donde Borges llega a la conclusión de que cada escritor crea a sus precursores. (89) Este enfoque intertextual de Borges, le permite a Genette esbozar la idea de que en Borges existe una «admirable utopía literaria» y de alguna manera retoma lo señalado por Blanchot sobre el infinito, aunque desde una perspectiva de análisis puramente literario. Además se encuentra, implícita, la concepción de escritura como lectura que será desarrollada por la crítica posteriormente.

Borges se anticipa a aquellas teorías que ponen la escritura como centro y que relevan su misterio. Para Borges, así como para Derrida, la escritura parece estar en permanente tensión y contradicción. Así lo hace notar Jacques Derrida en su famoso ensayo, «La Farmacia de Platón.» (91-263) En este ensayo, Derrida cuestiona las distintas contradicciones que la escritura ha experimentado desde la antigüedad. Platón, en el *Fedro*, se remonta a un pasado egipcio donde se deja entrever la desconfianza sobre la escritura. Derrida explora la doble y opuesta significación de la palabra *pharmakon* que significa medicina, remedio y veneno a la vez y la aplica metafóricamente a su concepción de escritura. La escritura para Derrida tendría, en su esencia, un aspecto positivo y uno negativo que la destruye. La escritura, a diferencia del discurso oral que transcurre en el tiempo queda fija, dando lugar a una apertura textual infinita. La escritura está en constante movimiento y ruptura y la diseminación la abre sin fin, lo que hace imposible que sujete su huella o eco.

El soporte teórico más importante para el análisis de los nuevos significados que otorga Borges al *tyger* en su obra poética es la noción de texto como sitio de resistencia a la significación estable. (Kristeva 64) En otras palabras, la imposibilidad de estabilizar la relación significante / significado. Las ideas no se presentan cerradas o terminadas, sino que es el lector y sus experiencias de lectura anteriores las que producen los significados. Cada significante mantiene una «otredad» cuando se acerca a algún texto, llevando en sí lo otro por lo que se transforma en un lenguaje disruptivo y revolucionario. Cada texto presenta significantes con distintas significaciones, lo que proporciona ambigüedad. Existiría un juego de significantes que siempre está llevando a otros



significantes y la huella de cadenas significantes que irrumpe e infinitamente difiere la significación en cada significante.

Desde la perspectiva postestructural, Foucault argumenta que no existe nada fuera del discurso que el hombre construye. (qtd. en Colebrook 162) Sin embargo, lo más relevante de Foucault en este punto es la idea de que la palabra en sí misma no está previamente ordenada; el lenguaje, en su origen sería no-representacional y no estaría subordinado a ningún ser fuera de sí mismo. Estrechamente, relacionado con las ideas de Foucault se encuentra el concepto de rizoma que sugiere que todo núcleo discursivo está dado por el principio de conexión y heterogeneidad, en otras palabras, cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro. En teoría, un rizoma no deja nunca de conectar eslabones semióticos. Otro principio que lo define es su multiplicidad; a medida que aumenta su conexión aumenta su multiplicidad. También el rizoma está definido por el principio de ruptura asignificante, lo que quiere decir que un rizoma puede romperse en algún punto pero vuelve a comenzar sus conexiones. Existe en el rizoma una estructura de tipo laberíntico: no tiene principio ni fin, tiene un medio por el que se desborda, está hecho de líneas de fuga que crecen, desbordan y desterritorializan, por lo que todo en el rizoma es de corto plazo, y puede ser desmontable y construido y destruido.

El concepto de rizoma plantea interesantes perspectivas desde donde observar con profundidad el trabajo literario de Borges, cuya escritura tiene una textualidad plurivalente. En Borges, claramente se aprecia que el texto es una relectura y reescritura y como tal existen significantes que han sido recodificados. Lo interesante del concepto de rizoma es que revela, claramente, que la relación significante / significado es convencional y que un significante podría, eventualmente «viajar» por variados textos adquiriendo nuevos significados en una búsqueda infinita. Alfonso de Toro agrega que: «el procedimiento deconstruccionista de Borges no tiene como finalidad producir un significado, un mensaje tradicional, sino que persigue la búsqueda como tal.» Derrida también concuerda con este planteamiento al señalar que la historia de la escritura ha sido siempre nómada y contaminada. (105) lo que de alguna forma también deslegitima el origen (UR: lenguaje primigenio). Esto último no significa que la traza o la huella niegue al

origen, sino que éste se pierde en el recorrido de la historia de la significación. Existe una «postergación infinita» del significado, que asemeja más un camino por recorrer que no conduce a ningún lugar, el deslizamiento, el rodar en una dirección desconocida lleva a un caos. Así como se ha dicho antes, la lectura es una re-escritura. Ambas acciones se organizan ajerárquicamente, porque están al mismo nivel. De este modo, una interpretación es el resultado de una lectura; es un comentario, un suplemento, donde la autoría se pierde, ningún significado es final, todos se ramifican. Así, los significados se liberan y generan la oposición presencia / ausencia. Existe en la escritura una «ausencia fantasmal» producto del abismo rizomático. Barthes agrega que en los textos ideales, las redes son múltiples y llevan a cabo un juego entre ellas, donde ninguna puede dominar sobre las demás. El texto no es una estructura de significados, sino más bien una galaxia de significantes que carece de comienzo y fin, el acceso es a través de múltiples entradas sin que ninguna pueda ser la principal.

Borges re-inscribe *tyger* como tigre en su obra y este significante se disemina a través de sus poemas con una estructura rizomática. El primer problema teórico que se presenta es la transcripción de *tyger* a tigre. Siguiendo la línea de discusión teórica puede argumentarse que, primeramente, *tyger*, un significante inglés, disemina en la obra de Borges a través del vocablo tigre, un significante español. El Diccionario de la Real Academia define tigre como «mamífero felino muy feroz y de gran tamaño, de pelaje blanco en el vientre, amarillento y con listas oscuras en el lomo y la cola, donde las tiene en forma de anillos: la especie más conocida es propia de la India». El Diccionario de la Real Academia también define tigre como «persona cruel y sanguinaria». Es relevante que esta segunda acepción de la palabra tigre aparezca ahora denotativamente. Sin embargo, es producto de sucesivas metaforizaciones, que quedaron fijas, y que, prácticamente, ya no se cuestionan. La primera diseminación de *tyger* es tigre. Al respecto puede argumentarse que el *tyger* se une al significante tigre, significando este mamífero felino de gran tamaño. Los significados entregados por los diccionarios, sin embargo, simplifican y limitan el significado de tigre. Es importante recordar que en Blake, *tyger* tenía un interesante juego ambivalente de ferocidad, de dureza, de oscuridad, instinto de poder, fuerza, misterio,

miedo, pero también de luz, de conciencia poseedora del pasado, presente y futuro. El *tyger* era lo incognoscible de la naturaleza y también contenía lo luminoso. La riqueza del *tyger* de Blake surge de la significación textual poética. Borges retoma el significante tigre y le atribuye significados diversos que diseminan por su obra.

Según Lisa Block de Behar es importante tener presente la gravitación de referencias en el universo borgeano donde se conjugan distintos discursos al mismo tiempo. (4) La escritura no puede evitar otras escrituras, la repetición literaria reitera y demanda las afinidades de un lugar compartido, aunque más que un lugar compartido es un lugar común que, más allá de las circunstancias y las diferencias, y en la base de coincidencias verbales, conduce a signos universales. El universo literario de Borges multiplica los textos de otros, acumulando en potencia una obra de características infinitas. En Borges, aparecen otras escrituras disparatadas, aparentemente inconexas, fragmentarias y estos fragmentos van y vienen por su escritura. Según Block de Behar, la ida y venida de las citas replica un ritual literario que tiene que ver con el ritual del círculo. (6) Esto quiere decir que al citar, cada «quotation» es potencial material para ser citado por otros textos, y así, de algún modo la cita regresa al comienzo para dar inicio a su circular nuevamente. Una cita es, en realidad, una reunión y un trasvasije de dos o más textos. Para Borges, la cita revela que los autores son lectores que reescriben lo que ya ha sido escrito. Ya no se discute que cada autor cree a sus predecesores y así tampoco se discute que Borges crea a otros autores que lo siguen. La escritura de Borges tiene atribuciones que se presumen externas al universo textual, entrelazándose en una forma que se extiende y desaparece. La textualidad borgeana parece confundir las referencias, impidiendo la salida fácil de ésta; más allá de las convenciones disciplinarias su escritura se desliza entre bordes literarios y filosóficos, superponiendo teoría, poesía, historia y ficción, representación y referencia. Nicolás Rosa expresa lo anterior acertadamente cuando dice que: «escribir hoy sobre Borges significa escribir con Borges» (169), enfatizando la idea de que el corpus, su escritura propiamente tal, es el texto de Borges sumado a todos los textos que Borges ha leído y junto a eso toda la crítica que se ha escrito sobre él. El texto borgeano se transforma así en algo monstruoso que se multiplica infinitamente.

## EL TIGRE DE SUEÑOS

Entre los años 1958 y 1963, la ceguera de Borges se hace cada vez más severa y, como consecuencia, el vínculo con su madre, Leonor Acevedo, se fortalece. Edwin Williamson señala que es este un momento en el cual Leonor lee a Borges en su rudimentario inglés y lo asiste en distintas traducciones. (342) Es, además, un momento en el cual surge en Borges el interés literario por el mito y se transforma en una especie de «erudito amateur» comenzando el estudio del anglo-sajón para leer *Beowulf* y la *Anglo-saxon Chronicle* en *old English*.

Durante estos años, Borges publicó muy poco y no escribió cuentos. En 1960, su editor en Emecé, Carlos Frías, le sugirió que compilara sus trabajos nuevos para publicar un nuevo libro; sin embargo, Borges sentía que tenía muy poco que ofrecer. Desde los años 50 había compuesto una serie de prosas cortas y algunos poemas. Todos estos textos, según Williamson, habían sido creados durante períodos de desesperación debido a la imposibilidad de escribir poesía como Walt Whitman. (343) Fue así como surgió *El hacedor*, texto en el cual Borges regresa a la visión del poeta como algo completamente tradicional y cuyo fin último debe ser mantener viva en la memoria las hazañas de los hombres valientes y lamentar el paso del tiempo. Los poemas que Borges compuso en este período tienden a gravitar sobre lo elegíaco, sobre el tiempo y las pérdidas y los enigmas del destino. El objeto de la poesía como él lo declaró en «Arte Poética» es «convertir el ultraje de los años /En una música, un rumor y un símbolo» porque «la poesía/ vuelve como la aurora y el ocaso» (2: 221) y como un espejo puede revelar nuestra propia cara o proporcionar un vistazo de nuestro hogar, como la Itaca de Ulises; pero todo pasa, el sueño, la poesía, el tiempo pasa y permanece como el río de Heráclito.

Sin embargo, a pesar del tono melancólico de *El hacedor*, Borges no abandona su sentido del humor, ni la ironía que le permite transformar la realidad y la literatura. El eco del tigre de Blake disemina en la escritura este libro de un modo totalmente distinto en la prosa poética «Dreamtigers» (2: 161). El hablante ficticio que asume el nombre del mismo Borges evoca aquellos recuerdos de infancia, cuando soñaba con tigres. Sus tigres infantiles son fieros, rayados, asiáticos.

Sin embargo, una vez concluida la niñez desaparece la pasión por los tigres. Aunque todavía están en sus sueños. El hablante trata, infructuosamente, de engendrar un tigre en sus sueños pero resulta «disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisibile, o harto fugaz, o tirando a perro o pájaro.» (Borges 2; 161) El tigre es aquí metafóricamente un sueño que crea una realidad diferente. Surge una concepción hiperreal del tigre, donde la realidad cotidiana se ve extendida y abriéndose hacia algo que más bien parece mágico. Es claro que Borges funda su hiperrealidad a través de la escritura, ya que re-escibe la tradición del tigre en términos diferentes. El sueño del tigre, el intento de engendrar un tigre «distinto» se escinde de la tradición e inclusive se desvía de los sentidos que había explorado Blake. La significación de Borges es claramente una reterritorialización en un ámbito diferente, en un espacio distinto y a contrapelo de la tradición.

Si se examina con cuidado el texto borgeano, se puede apreciar que existe una unión semiótica entre tigre y disecado, endeble, perro, pájaro. Se da una multiplicidad de uniones al estilo rizomático. El significante tigre es reterritorializado, organizado y atribuido a nuevos significados. Tigre ha derivado en múltiples entradas y salidas. El personaje Borges intenta soñar un tigre y sueña algo totalmente distinto de un tigre y así, la imposibilidad de soñar un tigre desemboca en un no-tigre. La evocación de un tigre, finalmente, engendra algo disecado, una caricatura del tigre de Blake que caminaba en los bosques nocturnos, luminoso, palpitante. Un tigre disecado es un tigre muerto, pero con la apariencia de vivo. El disecar quita al tigre toda su pasión por la vida, permanece sólo un fantasma del tigre que alguna vez existió, una farsa.

Algo similar ocurre con «endeble»; evocar un tigre e imaginar algo endeble es privar al tigre de su significado más clásico. Borges desterritorializa, relativiza y desconstruye al tigre y lo transforma en algo débil, de poca resistencia. Pero una desterritorialización más escandalosa que las anteriores es que el hablante evoque un tigre que parece perro. El significante tigre se fuga ampliando extensamente el territorio de tigre. El tigre se une al significante perro, domesticándolo, sociabilizándolo. Del tigre de fuego de Blake no queda nada, Borges lo ha transformado en perro, emblema de la fidelidad por un lado y por otro guía y

guardián del rebaño, como un sacerdote. Sin embargo, así como el tigre pasea por entre los bosques nocturnos y tiene acceso a lo divino, el perro es, también, el mítico can que acompaña a los muertos en su viaje nocturno por el más allá. Así como el tigre podría ascender hacia el cielo y lo divino, el can se acerca a la muerte y al Hades. Borges, además, le ha agregado al tigre las características etéreas de un pájaro, símbolo de la espiritualidad y estado superior del ser.

Hay en todo esto un afán de Borges por revelar el lado grotesco del tigre, al estilo de Bakhtin, carnavalizando al *tyger* de Blake. Se percibe en la unión del significante tigre al significado can una verdadera trasgresión de la autoridad, en este caso, de Blake. El tigre se libera momentáneamente de toda su carga semántica seria y, tal como en el carnaval medieval, se le hace descender, transformándolo en algo grotesco, ridículo, ironizado. Lo elevado, lo ideal y abstracto que había en el *tyger* de Blake ha sido degradado y aproximado a lo terrenal. De esta forma, Borges impide que el significado de tigre se perpetúe y se fosilice, se destrona la seriedad no para destruir, sino para revitalizar, para fortalecer. La profanación, en el carnaval, es una forma esencial del humor y mediante ella se celebra el cambio mismo. Toda degradación es una renovación, y a ésta le sigue un renacimiento abierto a lo infinito.

Otro poema donde aparece el tigre ligado a los sueños es «El otro tigre.» El hablante, en una biblioteca rodeado de anaqueles piensa, de pronto, en un tigre: «fuerte, inocente, ensangrentado y nuevo.» (Borges 2: 202) El tono de la primera estrofa del poema es solemne y serio. El tigre es admirado por su fuerza, su instinto, su condición de bestia que sólo percibe el presente. Este tigre que deja su huella en el limo de algún río que ignora, camina y recorre largas distancias reconociendo el olor del venado. El hablante sitúa al tigre en el espacio, en las márgenes del Ganges, pero es un tigre atemporal y por ende nuevamente surreal, ya que existe en la imaginación del hablante. Sin embargo, adquiere características similares al *tyger* de Blake. Ambos comparten la ferocidad y la fuerza. Aunque el tigre de Borges carece de la luz y el fuego del de Blake. Al igual que en el *tyger* de Blake de origen divino y naturaleza sagrada, inaprensible por la experiencia humana, que revela una cara de lo real y que exhibe su belleza viva, ser de fuego metálico y telúrico, luz y sombra, vida y muerte, cuyo corazón palpita

y cuya fibras interiores dan cuenta de su fuerza, el tigre de Borges tiene una osatura espléndida que vibra bajo la piel. A diferencia de la prosa poética anterior, donde Borges desterritorializaba al tigre uniéndolo a can o pájaro, en este poema Borges le devuelve al tigre su condición más blakeana, de fuerza y poder, de perfección casi divina, de luz, de horror, de conciencia prometeica. Sin embargo, el tigre evocado por el hablante es sólo un tigre de símbolos y sombras, un tigre de tropos literarios, de memorias de enciclopedia. No es el tigre vivo que cumple de una u otra forma su ciclo vital:

el tigre fatal, la aciaga joya  
 que, bajo el sol o la diversa luna,  
 va cumpliendo en Sumatra o en Bengala  
 su rutina de amor, de ocio y de muerte.  
 (Borges 2: 202)

El hablante opone el tigre de palabras, vale decir al tigre superreal, al tigre verdadero, «el de caliente sangre», pero el hablante también sabe de la imposibilidad de concebir al tigre que él llama verdadero, ya que solo por el hecho de nombrarlo y de conjeturar su circunstancia es una ficción y no criatura viviente. El hablante sabe que por más que busque nunca podrá encontrar en sus sueños al tigre verdadero, «el que no está en el verso,» (Borges 2: 203) porque la superrealidad no es abordable completamente a través del lenguaje y de alguna forma ese tigre superreal es elusivo.

La segunda y tercera estrofas de este poema de Borges dejan entrever una atmósfera más melancólica que la primera. El hablante busca al tigre de carne y hueso y sólo puede evocar al tigre de palabras, de versos, de tropos. Sólo puede evocar al tigre de ficción, al de las mitologías. El tigre de carne y hueso huye a la percepción del hablante que sólo puede imaginárselo. El *tyger* de Blake también es un tigre de palabras, es un tigre legendario, hecho de mitemas literarios. Tiene mucha fuerza, pero no es el tigre que Borges busca. El otro tigre es el verdadero, pero es un tigre huidizo, que jamás podrá ser soñado, ni escrito, porque al hacerlo perderá su calidad de «carne y hueso» y se transformará ontológicamente, en tropos, imágenes y otras cosas. La profundidad del poema de Borges está en comprender la ficción de la escritura. Toda escritura es ficción. Todo poema es ficción. El tigre es ficción y por eso es verdadero.

La reterritorialización ocurre aquí de manera diferente a la anterior. El tigre se une aquí a la escritura y la ficción. No es azaroso que la primera estrofa del poema recuerde de cierto modo al *tyger* de Blake. Pero luego Borges abandona ese contexto y escribe sobre la escritura. Su tigre es un tigre de palabras, de significaciones, al igual que el de Blake. Todos los tigres de su obra y todas las reterritorializaciones que experimenta para tigre ocurren dentro de la escritura y la ficción. El juego de signos ocurre dentro de las palabras, la fuga, las entradas y las salidas ocurren siempre dentro de un sistema signico, no pueden incluir nunca al tigre que Borges llama verdadero, porque escribir sobre él, ya lo haría ficticio. Borges quiere decir aquí que el rizoma, a pesar de su infinitud de conexiones y su multiplicidad, no puede darse sino entre palabras. De algún modo el rizoma está amarrado en el sistema de significantes. El otro tigre, el que Borges quisiera evocar, queda fuera.

#### JUAN EL BAUTISTA, EL TIGRE MESIÁNICO Y LA MAGIA DE LA PALABRA

Con la publicación de *Elogio de la Sombra* en 1969, aparece uno de los poemas más interesantes desde el punto de vista de la reterritorialización de *tyger*: «Juan, I, 14» (Borges 2: 355). El título del poema es bastante sugerente ya que se reconoce el intertexto bíblico homónimo donde aparece San Juan Bautista entregado a la penitencia, austeridad y oración, predicando la venida del Mesías. El pasaje bíblico dice así: «Y aquel Verbo fue hecho carne, y habitó entre nosotros (y vimos su gloria como del unigénito del padre) lleno de gracia y verdad» (San Juan 1: 14).

El hablante del poema es Cristo mismo, quien se maravilla frente a los enigmas de la existencia y reconoce su existencia atemporal, ya que es el presente, el pasado y el futuro:

Yo que soy el Es, el Fue y el Será,  
Vuelvo a condescender al lenguaje,  
Que es tiempo sucesivo y emblema.  
Quién juega con un niño juega con algo  
Cercano y misterioso;  
Yo quise jugar con Mis hijos.



2 «Al principio existía el Verbo, y el Verbo estaba junto a Dios, y el Verbo era Dios. El estaba al principio junto A Dios y todo llegó a ser por medio de él. (Juan 1, 1-2)

3 La relación entre Borges y la Cábala ha sido analizada por muchos críticos. Entre ellos los más importantes y conocidos son Saul Sosnowsky. *Borges y la Cábala*. Buenos Aires: ED. Hispanoamericana, 1976 y Jaime Alazraki. «Kabbalistic Traits in Borges's Narration» *Studies in Short Fiction*. 1971, 8: 78-92. y «Borges and the Kabbalah.» *Triquarterly*, 1972, 25: 240-276. Evelyn Fishburn. «Borges, Cabbala, and Creative Misreading.» *Online J.L. Borges Center for Studies and Documentation*. University of Iowa. Internet 20/07/01 02/09/07 (<http://borges.uiowa.edu/bsol/evi1.php>) analiza los ensayos de Jaime Alazraki llega a la conclusión de que Borges tuvo desde temprano admiración por la cultura judía, participando en más de una oportunidad en el Journal *Davar* del centro de Estudios Hebraicos de Buenos Aires y utilizando personajes judíos en varias de sus obras. Algunas de las obras más famosas en las que es posible encontrar raíces cabalísticas son «Tres versiones de Judas,» en donde Judas se identifica con Dios, lo que finalmente lo lleva al sacrificio. En «La muerte y la brújula,» son los libros del misticismo Judío los que atrapan a Lonnrot y lo llevan a la muerte. También el cuento, «La Escritura del Dios,» cuyo protagonista es el mago Maya Tzinacán, tiene elementos que podrían ser considerados cabalísticos. La escritura de Dios en la piel del tigre revelaría

Estuve entre ellos con asombro y ternura.

Por obra de una magia

Nací curiosamente de un vientre. (Borges 2: 355)

Los hombres para él, son sus hijos, con quienes jugó. Por obra de magia nació de como todo hombre, de una mujer y vivió encerrado en un cuerpo humano toda su vida. Al hacerse hombre conoció todos los sentimientos humanos como la esperanza y el temor, los «dos rostros del incierto futuro.» (Borges 2: 355) Además conoció la vigilia, el sueño, los anhelos, la ignorancia, la carne, la voz humana, la amistad, la amargura, el dolor y la muerte. Finalmente señala que: «He encomendado esta escritura a un hombre cualquiera; / no será nunca lo que quiero decir, / no dejará de ser su reflejo.» En la última parte del poema señala que «mañana seré un tigre entre los tigres / y predicaré Mi ley a su selva.» (Borges 2: 356)

Existe en este poema un acercamiento místico a Dios a través de la palabra, lo que recuerda en muchos sentidos la Cábala. Es importante tener presente que a diferencia de la mística cristiana o musulmana que pretenden llegar a la unión con la divinidad a través de la vía ascética, la Cábala «se propone sobre todo alcanzar un conocimiento de Dios lo más aproximado posible, aunque (...) un conocimiento perfecto del mismo es del todo imposible.» (*Zohar* 11, 12) El sentido místico de las Sagradas Escrituras tiene que ver con que Dios creó el mundo con la palabra y las letras del alfabeto, cuyas combinaciones forman esas palabras. Tanto las letras como las palabras son vistas como elementos espirituales de la creación, proceso que se origina en la divinidad misma. La creación del mundo, es decir, la transformación de la Nada en materia, es algo que según los cabalistas ocurre dentro de Dios mismo. El primer paso dentro de esta transformación es el brotar de la luz que es el punto de partida de la creación, producto del verbo. La creación del mundo por medio de la palabra supone una materialización de lo que ya existía en forma de pensamiento en la sabiduría divina<sup>2</sup>.

En el poema, Borges<sup>3</sup> enfatiza el hecho de que la escritura es sólo el reflejo de quien escribe. Dios deja caer los signos del poema desde su eternidad, y el poeta los ordena, los escribe, pero al escribir plasma una superrealidad que se impone a la naturaleza. La escritura en ningún caso «refleja» una naturaleza ya dada, sino que, por el contrario, crea una

realidad a través de la palabra. En el caso del poema «El otro tigre» previamente analizado, es el tigre de palabras, este tigre surreal que se impone al tigre de carne y hueso y que siempre será la proyección, el sueño y la ficción de aquel que lo escriba.

Unido con lo anterior, el tigre de «Juan I, 14» es el verbo, es la palabra sagrada que se materializa. Este tigre, contiene el mensaje secreto cuyo conocimiento unirá con Dios a aquel que lo descifre. Este tigre divino se hace finalmente hombre y experimenta las pasiones y dolores humanos: la amistad, la amargura, el dolor y la muerte. Este tigre traspasa el límite de la divinidad para humanizarse. De algún modo, recuerda la significación prometeica del tigre de Blake que aun siendo divino y conservando el fuego ilumina a la humanidad en los bosques de la noche. El secreto del tigre está en el poder de la palabra y en ello está la salvación.

## EL GUERRERO MUERTO

Borges publica *El oro de los tigres* en 1972 revelando un momento de su vida en el cual se siente suspendido entre el pasado y el futuro. Hay recuerdos de su niñez y de los momentos en los cuales observaba al tigre en el zoológico de Palermo. Según Williamson, los tigres dorados del pasado son sus deseos, sus aspiraciones por largo tiempo contenidas que lo habían eludido en la forma que la tortuga había eludido siempre a Aquiles. (407)

Una de las reterritorializaciones más sugestivas del *tyger* aparece contenido en su poema «Tankas.»<sup>4</sup> (Borges 2: 466) Es un poema muy distinto de otros compuestos por Borges, por el aspecto puramente lírico carente de racionalismo. El tono del poema es melancólico y el hablante muestra tristeza porque él no ha muerto como un guerrero, como otros de su sangre, ya que él es un poeta, el que «cuenta sílabas en la vana noche» (Borges, 2: 466).

El poema se inicia con un hablante que descubre una luna de oro que todo lo envuelve:

Alto en la cumbre  
 Todo el jardín es luna,  
 Luna de Oro.

la frase secreta dicha en tiempos inmemoriales y que finalmente lo llevan a la muerte.

<sup>4</sup> Un tanka es una forma clásica de poesía japonesa. Un tanka tiene cinco líneas con una forma tradicional de 5, 7, 5, 7, 7, sílabas. Además de ser una forma popular de poema de amor, el tanka también ha sido un vehículo para expresar la unión con la naturaleza.

Más precioso es el roce  
De tu boca en la sombra (Borges 2: 466)

La luna generalmente se considera una duplicación minimizada del sol, ya que éste vitaliza al sistema planetario, mientras que ella interviene en la tierra solamente. Además de lo anterior, puesto que la luna recibe la luz del sol, brilla con luz indirecta y adquiere de este modo un carácter pasivo, lo que lo acerca a lo femenino. Otro elemento significativo, relacionado con la luna, es su asociación con la noche y, por lo tanto, su vinculación con lo maternal, lo ambivalente, el misterio, la magia, la imaginación y la fantasía, etc. La luna también se vincula con el agua, por su carácter reflejante donde la luna puede observarse a sí misma. Todos estos aspectos, hacen que la primera estrofa sitúe el poema en un tono melancólico. El hablante se dirige a alguien, es un «tú» del que no sabemos mucho, sólo que parece vagar por el jardín en medio de la noche y es alguien que busca algo porque «algo, lo sé, te falta» (Borges, 2: 466). El hablante le pregunta al «tú» si no basta, la ajena copa, la «espada que fue espada en otra mano?» (Borges, 2: 466).

En la cuarta estrofa, el hablante deja de interpelar al «tú» y habla en tercera persona del tigre que mira sus garras, y no sabe que en el alba han destrozado a un hombre.

Bajo la luna  
El tigre de oro y sombra  
Mira sus garras  
No sabe que en el alba  
Han destrozado un hombre. (Borges 2: 466)

Después en la estrofa cinco, el hablante medita sobre la tristeza de la lluvia que cae sobre un mármol y en la seis concluye diciendo que es triste no haber caído como otros en la batalla.

Probablemente, un guerrero ha muerto en batalla y el hablante hubiera deseado un destino similar para él. El hablante parece haber estado ensayando una poesía en las tres primeras estrofas, el guerrero ausente ha dejado algunos trofeos de previas conquistas, la copa ajena, la espada, incluso la luna. Pero parece, además, haber dejado un tigre que ya no tendrá su amo. Es al tigre a quien pregunta el hablante si no le bastan los trofeos que le dejó el guerrero. El elemento del tigre, puesto en medio de la melancolía por

la muerte de un guerrero, es muy sugerente. El tigre es de oro y sombra. La ambivalencia del significante «tigre» está presente como en las otras obras de Borges y como había sido en Blake. Nuevamente en un recorrido rizomático, el significante «tigre» se asocia a oro. Oro por lo valioso, pero también por lo luminoso, lo cromático, por el fuego y el metal que son elementos que ya estaban presentes en Blake. El tigre también es sombra por ese elemento de misterio, de oscuridad, de fuerza. Las garras del tigre es una imagen intensa que utiliza el hablante para referirnos la fuerza del animal. Sin embargo, el tigre parece experimentar añoranza por la ausencia del guerrero. Si la hipótesis es correcta, entonces el significante «tigre» se conecta con eslabones semióticos que le atribuyen características humanas, fidelidad, recuerdo, extrañamiento. El tigre, de algún modo, ha sido domesticado por el guerrero, atribuyéndole características impropias de un tigre, ese ser que era casi mítico, portentoso.

El tigre de Borges en «Tankas», es un tigre que experimenta extrañamiento por el guerrero que ya no estará más. Borges no profundiza en este aspecto, porque luego retoma la tristeza que le causa al hablante no ser también un guerrero y poder morir dignamente. Tigre es reterritorializado en un contexto en el que prima el honor de ser guerrero, de morir en la batalla, de aceptar la muerte. El tigre no va a llorar por la muerte del guerrero, él también tiene garras y aceptará la muerte como es. Existe en este poema un tono melancólico frente a la caducidad de la vida y a la imposibilidad de evitar la separación y la soledad. El tigre que para Blake había significado la fuerza vital de la existencia, se ha transformado en «Tankas» en una figura lánguida y nostálgica.

## CONCLUSIÓN

Uno de los aspectos que ha llamado intensamente la atención de los críticos es la diversidad de entonaciones que suele tomar una idea, una metáfora, un significante en la obra de Borges. La palabra conserva siempre en Borges una otredad, una sombra, una huella de otros tiempos y otros espacios que conviven como un palimpsesto con los significados más recientes. Es así como el mismo Borges

declara en «Otras inquisiciones» que, a pesar de que muchos autores se hayan referido al tigre, es a Blake con quien se asocia de manera más natural la imagen del tigre, así como el ruiseñor se asocia a Keats. De esta forma, es posible señalar que cuando Borges escribe tigre hay una otredad en ese tigre Borgeano que llama intertextualmente a William Blake.

En las cuatro composiciones poéticas, analizadas en este artículo, Borges re-escribe a ese tigre de fuego que se quema y arde en el poema de William Blake. En el caso de la prosa poética «Dreamtigers» el hablante intenta infructuosamente imaginarse un tigre al estilo de Blake: poderoso, fuerte, pero irónicamente su mente engendra un ser inadmisibles y fugaz que más se parece a un pájaro o a un perro. Borges le quita, en esta composición, toda la seriedad y la desmesura al tigre de Blake, transformándolo en una especie de no-tigre, más bien domesticado que ha abandonado la pasión y la fuerza del romanticismo. La domesticidad del tigre surge también en el poema «Tankas», donde el hablante le habla en segunda persona a un tigre que añora a su guerrero. Este ha muerto en la batalla y el tigre experimenta una sensación de extrañamiento que también se aleja semánticamente de la crueldad, misterio y desmesura del tigre de Blake. En ambos casos, la re-escritura Borgeana se distancia de la escritura de Blake, dotando al tigre de elementos que aparecen impensables para el tigre de las *Canciones de Experiencia* de Blake, aunque podría asimilarse a algunas de las *Canciones de Inocencia* donde las fieras salvajes experimentan variaciones ontológicas que las liberan de su ferocidad, transformándolas en dóciles y dulces criaturas.

En el poema «El Otro Tigre», Borges convoca nuevamente a Blake, ya que el tigre que aquí se presenta es admirado por su fuerza, vigor y energía. En efecto, camina y recorre extensas distancias y la bestia exhibe la ferocidad del tigre de Blake. Sin embargo, el hablante llega nuevamente a un nudo ciego, ya que ese tigre feroz y hercúleo que desea evocar; ese tigre de sangre caliente, se pierde en las palabras. Al igual que en el caso de los poemas anteriores se presenta una desnaturalización del tigre, esta vez, no por su transformación ontológica en otro ser, sino por la imposibilidad del hablante de aprehenderlo. En otras palabras, la desesperación del hablante surge de la imposibilidad de

evocar a ese tigre que él llama real, siempre se recordará y poetizará sobre un tigre de tropos, mediado por signos, distante del otro de carne y hueso.

El poema «Juan I, 14» alude el pasaje bíblico en donde San Juan Bautista anuncia que el verbo se ha hecho carne y vivirá entre los seres humanos. Nuevamente en esta resignificación que hace Borges, el tigre adquiere significados que lo relacionan con la divinidad, al igual que en el caso del *tyger* de Blake existe un misterio ante la existencia de este tigre que ha recorrido diversos lugares y ha estado en diferentes espacios. El hablante en este poema es el tigre mismo que reconoce su propia historia de muerte y su condición omnisciente. El hablante que es Cristo mismo se ha hecho tigre para predicar su palabra en la selva.

En estos cuatro ejemplos puede apreciarse la fuerza revitalizadora de la escritura de Borges que adhiriendo nuevos significados re-escibe, re-interpretay re-territorializa al *tyger* de Blake atribuyéndole nuevos significados que enriquecen poética e intertextualmente el desmesurado tigre de William Blk

#### OBRAS CITADAS

- Bakhtin, Mijail. *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Trad. Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- Barthes, Roland S/Z. London: Cape, 1974.
- Blake, William. «Songs of Innocence.» *Blake. Complete Writings. With Variant Readings*. Ed. Geoffrey Keynes. London: Oxford University Press, 1969.
- Block de Behar, Lisa. *Borges: The Passion of an Endless Quotation*. New York: State University of New York Press, 2003.
- Bloom, Harold. *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*. New York: Cornell University Press, 1971.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 3 volumes. Buenos Aires: Emece, 1996.
- Cirlot, Juan. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge and Keagan, 1983.

- Colebrook, Claire. *Philosophy and Post-Structuralist Theory from Kant to Deleuze*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.
- Derrida, Jacques «La farmacia de Platón.» *La diseminación*. Madrid: Espiral/Fundamentos, 1975.
- De Toro, Alfonso. «El siglo de Borges: El discurso Postmoderno y Postcolonial de Jorge Luis Borges. Los fundamentos del pensamiento occidental del siglo XX y XXI». *Centro de investigación iberoamericana de la Universidad de Leipzig* 2003. 25 Febrero 2005 <http://www.uni-leipzig.de/%7Edetoro/siglodeborges/sigloborsp.htm>
- Diccionario de la Real Academia Española*. 2002. 21 Junio, 2006. <<http://buscon.rae.es/diccionario/cabecera.htm>>
- Eagleton, Terry. *How to Read a Poem*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- El Zohar*. Barcelona: Ediciones El Obelisco. Trad. E Introducción de Carlos Giol, 1996.
- Foster, Samuel. *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*. Hanover: University Press of North England, 1988.
- Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Rizoma*. Valencia: Pre-textos, 1997.
- Jofré, Manuel. «Lectura de 'The Tyger' de William Blake.» *Boletín de Filología XXIII-XXIV* (1972-73).
- Kristeva, Julia. «Words, Dialogue and Novel.» *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.
- La Santa Biblia*, versión de Casiodoro de Reina. Asunción: Sociedades Bíblicas en América latina, 1960.
- Raine, Kathleen. *Blake and Tradition*. London and New York: Routledge, 2002.
- Rosa, Nicolás. «Texto-Palimpsesto: Memoria y olvido textual.» *Jorge Luis Borges. Variaciones Interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. (Ed. Kart Alfred Blüher y Alfonso de Toro. Frankfurt, Madrid: iberoamericana, 1995.
- Williamson, Edwin *Borges, a life*. London: penguin Books, 2004.