

**LA CIUDAD DE LOS SENDEROS  
QUE SE BIFURCAN. COINCIDENCIA  
EN LA CONSTRUCCIÓN DE LOS ESPACIOS  
ONÍRICOS: «EL INMORTAL» DE JORGE LUIS  
BORGES Y «KUBLA KHAN» DE SAMUEL  
TAYLOR COLERIDGE**

MARÍA LYDIA POLOTTO SABATÉ <sup>1</sup>

Fecha de recepción: febrero de 2012

Fecha de aceptación y versión definitiva: septiembre 2012

*RESUMEN: este trabajo intenta analizar cómo la competencia lectora y la colaboración pueden establecer relaciones intertextuales entre obras sin aparente filiación. Se analizará también cómo la obra de Jorge Luis Borges predispone especialmente al lector en esta tarea.*

*PALABRAS CLAVE: Borges, Coleridge, Intertextualidad, Cooperación.*

***The city of the trails that folks. Coincidences  
in the construction of the onyric spaces: «The Immortal»  
by Jorge Luis Borges and «Kubla Khan»  
by Samuel Taylor Coleridge***

*ABSTRACT: the purpose of this article is to analyze in which way the reader's competence and its cooperation might establish inter-textual relationships between texts with no apparent filiation. We will also analyze how the work of Jorge Luis Borges predisposes the reader to this cooperation.*

*KEY WORDS: Borges, Coleridge, Intertextuality, Cooperation.*

---

<sup>1</sup> Universidad Pontificia Comillas. E-mail: malypolotto@yahoo.com

## 1. INTRODUCCIÓN

La idea de Borges de que «todos los autores son un autor» (Borges, 641), expresada en el ensayo «La flor de Coleridge» —que se encuentra dentro del volumen *Otras Inquisiciones* (1952)— es una idea recurrente a lo largo de su literatura. No sólo en lo respectivo a la reelaboración, por parte de diferentes escritores, de temas que ya fueron tomados por otros en el pasado sino, incluso, en lo referente a su propia concepción de la vida expresada en su arte. Esa obsesión que podemos rastrear a través de sus cuentos, sus ensayos y su poesía: las bifurcaciones, los laberintos, las escaleras sin fin, las repeticiones, los espejos. Existe en la obra de Borges la noción de que formamos parte del sueño de alguien que a la vez es soñado y de que esa imagen se puede retrotraer hasta el infinito.

Por este motivo no nos es extraño encontrar en Borges huellas de otros autores, casi podríamos considerarlo como una afición e incluso desesperarnos ante la erudita cita de un autor inexistente: nuestro poeta se entretenía con sus lectores como Dios con su rabino de Praga.

El fin de este estudio es comparar los sueños de dos autores que en diferentes circunstancias y tiempos construyeron la misma ciudad onírica: Xanadú o La Ciudad de los Inmortales.

## 2. EL SUEÑO DE BORGES

En el ensayo «El sueño de Coleridge», también publicado en *Otras Inquisiciones*, Borges nos habla acerca de la composición del poema «Kubla Khan» y analiza el tema de la inspiración poética durante los estados oníricos. Una vez más, retoma la noción de que los hombres «participan» de los sueños de los otros hombres, como si existiese una suerte de panteísmo eterno capaz de mantener las conciencias conectadas de forma de que un mismo hecho pueda materializarse infinidad de veces aún bajo modalidades distintas: «Un emperador mogol, en el siglo XIII, sueña un palacio y lo edifica conforme a la visión; en el siglo XVIII, un poeta inglés que no pudo saber que esa fábrica se derivó de un sueño, sueña un poema sobre el palacio» (Borges, 644). Borges vuelve a soñar con ese palacio en su cuento «El inmortal» publicado en su antología *El Oleph* en 1949. La pregunta que nos cabe hacernos es: ¿participó voluntariamente Borges de la continuación del sueño de Coleridge, decidiendo encontrar Xanadú destruida y abandonada? ¿Pudo Borges en su onírica y constante ceguera llegar a La Ciudad de los Inmortales y destruirla, olvidando al emperador mogol y al poeta inglés?

Visión, construcción y destrucción son las claves del panteísmo artístico que nos conducen desde Xanadú, hasta La Ciudad de los Inmortales.

### 3. LA HIPERTEXTUALIDAD COMO IMPULSO CREADOR: LA IDEA DE «COOPERACIÓN LECTORA»

Desde las primeras páginas del cuento «El inmortal» nos encontramos con una serie de información documental que nos proporciona el autor. Lejos de romper el pacto ficcional con el lector, Borges crea un efecto de verosimilitud y recrea un ambiente literario muy parecido en forma y estructura al de sus ensayos: «Borges fue un maestro en desvanecer la frontera entre ficción y ensayo» (Oviedo, 48). Esta ruptura, que no «des-ficcionaliza» la ficción sino que «ficcionaliza» la prosa ensayística tiene en la reescritura uno de los aliados más importantes. La capacidad de Borges para interrelacionar, aún de forma ilógica, los textos más remotos, es transferida al lector, a quien Borges concede idéntica libertad, «la de otorgarle al lector una libertad absoluta para cerrar o abrir el final de un escrito» (Oviedo, 48). E incluso podemos afirmar que el lector tiene la facultad de conectar sus textos allí donde la filiación no es completamente evidente. Borges deja al lector guiarse por sus propios indicios y sacar conclusiones propias que serán válidas en tanto que la idea de un lector activo y competente parece entusiasmar más a Borges que la idea de una comparación argumentada entre los textos. Esta libertad de la que él participaba y de la que hace partícipe al lector, tiene consecuencias inmediatas en la cooperación lectora, e incluso tiene consecuencias infinitas: «El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones» (Oviedo, 48).

La invención se aleja —de esta manera— del concepto de *originalidad* en el sentido de que a Borges no le importaba ser un escritor original: la invención es crear ideas nuevas a partir de ideas conocidas; una *versión* es el origen de infinitas versiones «dentro de la cual se confunden el original y la copia o, mejor aún, no existe ni uno ni otra» (Oviedo, 49).

El lector que se encuentra frente a un texto de Borges se encuentra ante la infinita bifurcación del camino: todos parten de un mismo origen y todos son correctos, aún cuando lleguen a sitios diferentes. Lo que importa no es el destino al que nos conduce la cooperación lectora sino la cooperación en sí, la posibilidad de pensar el texto en función de otros textos tiene un interés propio, independientemente de los lazos más o menos lógicos que unan los textos comparados.

Por eso, no sólo su obra sino su propio quehacer literario justifica la hipertextualidad como un bien en sí misma, independientemente de los ra-

zonamientos y argumentaciones que nos lleven a través de más doscientos años, desde la ciudad de Xanadú que poetizó Coleridge en el siglo XVIII hasta la monstruosa Ciudad de los Inmortales que construyó Borges a mediados del siglo XX.

#### 4. «¿HE SOÑADO MI VIDA O FUE UN SUEÑO?»

Cuando pensamos en el poema de Coleridge y en el cuento de Borges, nos encontramos —sin muchas dificultades— con la probable manifestación discursiva relacionada con un estado de ensoñación. Es decir una construcción onírica que, en ambos casos, se da al nivel del espacio. No es difícil rastrear el mencionado estado de ensoñación porque ambos textos nos dan indicios suficientes para deducir que aquello que ocurre en el poema o en el cuento transcurre durante un sueño. En el caso de Coleridge, concretamente, es el propio autor quien nos cuenta cómo se originó la composición del poema. Más allá de que el subtítulo es, ce por sí, explícito; una visión en un sueño, vale la pena recordar esta anécdota que figura como prefacio a la edición del poema aparecida en 1816:

En el verano de 1797, el Autor, aquejado de mala salud se había retirado a una solitaria granja entre Porlock y Linton, en los confines de Exmoor que se reparten Somerset y Devonshire. A consecuencia de una indisposición leve, le habían prescrito un calmante, por efecto del cual se quedó dormido en su silla se encontraba leyendo la siguiente sentencia, o palabras del mismo significado, en *La peregrinación de Purchas*: «El Kubla Khan ordenó construir aquí un palacio, y un espléndido jardín además; y de este modo, se cercaron con un muro diez millas de tierra fértil». Por espacio de unas tres horas el Autor cayó en profundo sueño, al menos de los sentidos externos, tiempo durante el cual tuvo la certeza vivida de haber compuesto no menos de entre dos y trescientos versos; si componer era aquello donde las imágenes se alzaban ante él como cosas reales, junto a la paralela elaboración de las expresiones correspondientes, sin conciencia ni sensación alguna de esfuerzo. Al despertar le pareció que guardaba un recuerdo preciso de todo, y tomando pluma, tinta y papel, escribió inmediatamente con impaciencia los versos que aquí se conservan. En ese instante, por desgracia, lo requirió una persona que venía de Porlock a tratar de negocios, quién lo entretuvo por más de una hora, y cuando por fin regresó a su cuarto advirtió con sorpresa y mortificación no pequeñas que, si bien aún conservaba un vago y confuso recuerdo del sentido general de la visión, a excepción de ocho o diez versos e imágenes sueltas, el resto se había desvanecido como las imágenes en la superficie de un arroyo cuando se arroja una piedra, pero, ay, sin la ulterior renovación de las minas (Coleridge, 163-164).

Entendemos, no obstante, que afirmar sin más explicación que los textos son productos de un sueño, es simplificar su lectura, especialmente en el caso de Borges donde la relación entre vigilia/sueño es compleja: «el sueño es real mientras dura, ¿puede decirse algo diferente de la vida?» (García Silva, 2011).

Los sueños no son sólo elaboraciones de nuestra mente que se manifiestan en estados inconscientes; el sueño tiene raigambre en deseos, preocupaciones y obsesiones que están presentes directa o indirectamente en nuestros estados de vigilia: «denuncia ese punto de encuentro entre la verdad, el sueño y la vigilia al poner a estos últimos en un espejo donde el sueño es el reflejo de la vigilia y la vigilia es el reflejo del sueño» (García Silva, 2011).

## 5. LAS CIUDADES QUE SE BIFURCAN

Del análisis literario y comparativo de los dos textos podemos, antes de elaborar nuestras conclusiones, destacar los siguientes aspectos que unen —intencionadamente o no— la obra del narrador argentino con la del poeta inglés.

- a) *La presencia de lo onírico*: el primer lazo que se puede establecer entre los dos textos es la presencia del componente onírico que puede rastrearse con facilidad en los dos autores. En «El Inmortal» de Borges la frase «una flecha cretense me laceró» (Borges, 535) parece ser el comienzo del largo sueño que lleva al protagonista a la búsqueda de la Ciudad de los Inmortales. Durante toda esta experiencia hay otras huellas textuales que connotan el estado de ensoñación que vive el personaje. La isotopía de lo onírico puede seguirse a partir de marcadores léxicos como: soñar, pesadilla, sueño, delirios. Todo lo que ocurre en su travesía, incluso la construcción discursiva a través de imágenes, sensaciones y palabras son producto del sueño del narrador. La descripción de la Ciudad de los Inmortales, deriva casi automáticamente a que el lector piense en la naturaleza de la pesadilla, allí donde nuestros miedos y angustias toman formas irracionales para atormentarnos. En «Kubla Khan» de Samuel Taylor Coleridge, la referencia textual al sueño aparece ya en la segunda parte del poema: «un día en mis ensueños...», no obstante, la construcción discursiva de Xanadú en la primera parte del poema tiene fuertes rasgos oníricos por su forma fragmentada de describir la ciudad y por la abundancia de referencias sensoriales. Recuerda, salvando las distancias temporales, a los poetas

surrealistas de las vanguardias históricas. Si tomamos como referencia para apoyar esta teoría elementos paratextuales, debemos recordar que el poema, publicado por primera vez en 1816 llevaba como subtítulo la frase «a vision in a dream» (una visión en un sueño). También el prefacio publicado junto al poema en esa primera edición es utilizado por Coleridge para acercarnos a las circunstancias de producción del poema, en donde nos cuenta el proceso de ensueño que lo llevo a su escritura.

- b) *La construcción del espacio*: además del particular uso de las imágenes que hemos señalado en el punto anterior es interesante a efectos de poder, de alguna manera, justificar la filiación hipertextual del cuento con el poema, ver cuáles son las coincidencias en la descripción de los espacios. Aquello que nos puede hacer pensar que al menos como lectores competentes y cooperativos, podemos usar nuestra imaginación e ingenio para establecer paralelos entre ambos textos literarios. Xanadú fue la capital del Imperio Mongol en el siglo XIII durante el reinado de Kubla Khan. La Ciudad de los Inmortales que busca el protagonista del cuento de Borges pareciera estar situada, según las indicaciones geográficas que se nos da en el texto, en el norte de África. No obstante, ambos autores se valen de varias referencias espaciales para imaginar o soñar sus respectivas ciudades. En «El inmortal» nos encontramos con las siguientes notas: que la Ciudad «está al otro lado del Ganges» (Borges, 534). Si tenemos en cuenta que el recorrido del protagonista comienza en el norte de África (como parece indicar el hecho de que se encuentre con trogloditas, naturales de Etiopía, o garamantes, naturales de Libia), no tiene sentido pensar en una Ciudad «al otro lado del Ganges» a menos que ese «al otro lado del Ganges» permita que el narrador no tome la geografía real como parámetro para la construcción de la realidad ficcional. En ese caso, no hay ningún impedimento para situar la Ciudad de los Inmortales en China. Esta es la primera referencia que nos permite la desviación espacial. En cuanto al poema de Coleridge, si bien queda claro que Xanadú fue la capital del Imperio mongol y que estaba previsiblemente ubicada en donde ahora se encuentra la Ciudad Prohibida, luego las referencias al Río Alfa y a Abisinia nos resultan dislocadas. El Río Alfa, según Coleridge, era el río sagrado a orillas del cual se levantaba Xanadú, pero ese río puede estar haciendo referencia al río Alfeo que se encuentra en Grecia, más cerca del norte de África. La mujer que se le aparece en sueños viene de Abisinia, es decir, de Etiopía, como los trogloditas del cuento de Borges. A pesar de la referencia explícita a Xanadú, Coleridge también utiliza su imaginación para

crear una Xanadú literaria, que permita la plasmación de sus propios intereses creativos.

Hay otros detalles que también aparecen repetidos en ambos textos y que nos permiten establecer paralelos: 1. La presencia de un río sagrado que hace inmortal a los hombres es un tópico presente en ambos textos: el río Alfa en el poema de Coleridge y «el río secreto que purifica de la muerte a los hombres» (Borges, 534) en el cuento de Borges. El río Alfa en el poema del Coleridge puede tener reminiscencias del río del jardín del Edén del Antiguo Testamento que también dotaba de inmortalidad a los hombres; 2. La presencia de un segundo río, aquél que hace que los hombres vuelvan a ser mortales, también es mencionada en los dos textos: «Existe un río cuyas aguas dan la inmortalidad; en alguna región habrá otro río cuyas aguas la borren» (Borges, 541) el río sagrado al que hace referencia el poema Coleridge, sigue un «laberíntico curso» («a mazy motion») durante cinco millas hasta que, por fin, se «hundía tumultuoso en un océano sin vida» (verso 28: «and sank in tumult to a lifeless ocean»); 3. El lujo de Xanadú en el poema de Coleridge se plasma a partir de la descripción de una ciudad fastuosa; Coleridge habla de «muros y torres» (verso 7: «walls and towers»), «jardines que resplandecían con arroyos sinuosos» (verso 8: «gardens bright with sinuous rills») o «árboles de incienso» (verso 9: «incensebearing tree»).. La Ciudad de los Inmortales según el jinete que se encuentra el protagonista era «rica en baluartes y anfiteatros y templos» (Borges, 534), es decir que también, al menos en la conciencia de quien la buscaba porque la conocía o porque había oído hablar de ella, era una ciudad lujosa, posiblemente la capital de un avanzado imperio. Aún dispuesta lejos de lo que el protagonista pensara en un primer momento, cuando llega a la Ciudad de los Inmortales se encuentra con murallas, cúpulas y columnas; 4. La descripción del lugar donde se encuentra ubicada dicha ciudad también tiene ciertas coincidencias en ambos autores: la presencia de cavernas y laberintos es una referencia explícita en ambos textos. Aunque en Xanadú se hace referencia a jardines, árboles, arroyos, prados verdes y soleados, y suelo fértil, cuando Coleridge nos habla de la «sima, que hervía en incesante estruendo, igual que se respirase la tierra con resuellos hondos y agitados» (versos 17 y 18: «(...) this chasm, with ceaseless turmail seething, as if this earth in fast thick pants were breathing») o de «cavernas inmensurables para el hombre, hacia un mar sin sol» (versos 4 y 5: «through caverns measureless to man down to a sunless sea»), la imagen del «desierto» también

se hace patente, reforzando la idea de lo onírico donde dos realizades en conflicto pueden convivir de forma simultánea, y 5. La presencia de la lluvia o agua «reparadora» también está presente en ambos textos: «brotó en un momento un poderoso manantial» (verso 20: «a mighty fountain momentarily was forced»); «llovió, con lentitud poderosa» (Borges 539). En Borges el agua que brota toma la forma de lluvia. En literatura, el manantial o la fuente suelen estar relacionados con la idea simbólica de la insuflación de vida y, por lo tanto, puede estar representando a la «fuente creadora de la poesía». Luego de la lluvia que sorprende al tribuno y al troglodita, quien era en realidad Homero, este recuerda que Argos es el perro de Ulises en la «Odisea», es decir, que la lluvia no sólo le devuelve el habla al poeta griego sino también la inspiración perdida. En el poema de Coleridge, el manantial da origen al río sagrado, aunque después éste retorna a un océano sin vida. En este caso, el manantial puede representar el proceso creativo que surge intempestivamente en el momento de la inspiración poética, para luego volver al reposo.

- c) *La construcción temporal*: el juego temporal en ambos textos en bastante complejo. Borges va transfiriendo las experiencias del protagonista, comenzando en el año 1929, para rápidamente retrotraer la acción a la época del Imperio Romano donde empieza la historia que se cuenta en el manuscrito. El protagonista del cuento se presenta como tribuno de una legión cuando Diocleciano era emperador (siglo III-IV). No obstante, el uso del pretérito pluscuamperfecto es confuso «yo había militado (sin gloria) en las recientes guerras egipcias» (Borges, 533) que fueron a fines del siglo III o principios del siglo IV. Pero el mismo protagonista militó en el puente de Stamford en 1066, en 1638 estuvo en Kolozsvár y el Leipzig, en Aberdeen en 1714, en Italia en 1729 y en 1921 viajaba hacia Bombay. Está claro que la construcción temporal está en estrecha relación con el título y el argumento central del cuento que nos habla de un hombre inmortal quien sólo encontró la muerte cuando fue capaz de beber del «otro río», el que le devolvió la mortalidad. Cartaphilus muere por fin en octubre de 1929 y eso lo sabemos antes de conocer su historia a través de su manuscrito. Esta idea de que uno pueden ser varios no sólo es extensiva a la identidad de Cartaphilus sino a la idea de Borges de que un poeta puede ser varios poetas, a la idea de participación panteísta de la que hablábamos al principio en donde el escritor se encuentra en un proceso de «recordación». No sólo de creación, sino de «reescritura» de las ideas de los demás



poetas de las que participa y recrea motivos para escribir cosas nuevas. Para Borges, la idea de individualidad se diluye, y este es uno de los *leit motive* más importantes de su literatura. Decía en su poema «Junín»: «soy, pero soy también el otro» (Borges, 941). En el poema de Coleridge es más complicado establecer fechas exactas puesto que sólo se nos dan referencias. El poeta comienza hablando de Xanadú, capital del imperio mongol en el siglo XIII bajo los órdenes del emperador Kubla Khan. El poeta enuncia y describe lo que parece ver en sueños sin implicar a la primera persona hasta la segunda parte del poema: «una muchacha con un dulcémela vi, cierta vez, en una visión» (versos 37 y 38: «a damsel with a dulcimer in a vision once I saw»). Pero sí se hace referencia en esta larga descripción de la ciudad y sus espacios a «las voces ancestrales» (verso 30: «ancestral voices»), que escuchaba Kubla Khan y que refuerzan la idea de atemporalidad de la ciudad. Aún cuando la podamos situar de forma histórica, el espacio se nos representa como un lugar metafórico, un estado del ánimo y no una referencia a un lugar concreto. La primera persona se involucra en la segunda parte del poema, como dijimos, y tampoco se dan referencias temporales aunque se alude a la naturaleza onírica de la experiencia que vive el poeta: «vi, cierta vez, en una visión».

- d) *La analogía de caracteres*: Cartaphilus, el poeta, Homero, la mujer de Abisinia, los trogloditas, el tribuno y cada una de las caracterizaciones que podemos atribuir a los personajes de estas dos historias son posibles gracias a nuestra competencia y cooperación. Peculiar es la comparación que podemos hacer entre la joven de Abisinia con la que sueña Coleridge y el troglodita con el que se encuentra (¿o sueña?) el tribuno de Borges. Ambos son de Etiopía. La joven lleva el dulcímela y canta. El troglodita que era en verdad Homero fue el rapsoda de la *Ilíada* y la *Odisea*. En los últimos versos del poema de Coleridge, y animado posiblemente por la música y el canto de la doncella de Abisinia, aparece un «él» que podría bien estar haciendo referencia a Kubla Khan aunque el texto no lo explicita. En todo caso, en la descripción de este «él», Coleridge hace referencia a sus ojos como «flashing eyes» (verso 50), es decir, sus ojos eran refulgentes; Homero era ciego y el troglodita del cuento de Borges tenía los «ojos inertes» (Borges 541). Por otro lado, Homero y la doncella de Abisinia, quien con su canto parece despertar al emperador, pueden representar para los dos autores la fuente de inspiración. Los poetas que cantan sobre tierras desconocidas y que inspiran el propio canto. Pueden representar, en ambos casos, al impulso creador.

## 6. CONCLUSIÓN

Como conclusión podemos decir:

1. Que nuestras alusiones a la intertextualidad de los textos no son forzadas. Borges siempre se ha nutrido de lecturas, que se hacen patentes a lo largo de su obra, y la lectura se legitima «como un complemento obligado del acto de escribir» (Fernández, 1). La literatura se retroalimenta y no es un ejercicio vano querer buscar en la literatura metapoética de Borges similitudes con textos anteriores. La mayoría de las veces, nuestra intuición se verá ratificada puesto que toda la obra de Borges, como perteneciente a la tradición literaria occidental, tendrá en su interior -en mayor o menor medida- la posibilidad de establecer elementos de comparación con otros textos.
2. La idea de que «el texto literario es un mensaje abierto» (Fernández, 1) y la concepción del lector como «un recreador activo de la obra» (Fernández, 2) son dos elementos que nos dan una amplia libertad para la interpretación de la misma y se valida nuestro ejercicio como hermeneutas del texto literario. Si sostenemos con nuestra práctica de interpretación el binomio identidad/diferencia, nos daremos cuenta de que todas las obras participan de otras obras, que la intertextualidad es un elemento fundamental de la tradición y que el material literario se comparte y se reelabora de manera constante.
3. ¿Es verdaderamente importante que Xanadú y la Ciudad de los Inmortales sean, en efecto, la misma ciudad? ¿No es la idea de la ciudad fastuosa, sagrada y hasta irracional un sustrato que nos viene desde la descripción de la Jerusalén celestial? La cooperación, la competencia, la tradición, la creación literaria, la reelaboración son todos elementos del proceso creativo que cuenta con dos momentos: el momento de la escritura y el momento de la lectura. Cuando el autor crea su obra, se desprende generosamente de ella y ya no es dueño de su interpretación. En el momento de la lectura es cuando la obra del autor se actualiza en la interpretación individual de cada lector que puede, esta misma noche quizá, soñar con una ciudad de altas murallas y torres, de ríos sagrados y cavernas, de poetas y rapsodas. Y quizá mañana se levante y escriba sobre esa ciudad, agregando «a la infinita serie un símbolo más» (Borges, 885).

## BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, J. L. (1974), *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- COLERIDGE, S. T. (2011), «Kubla Khan». *Poesías Poemas*, Publicación web: <http://www.poesiaspoemas.com/samuel-taylor-coleridge/kubla-khan> (última visita el 22 de junio de 2011).
- Fernández, G. (2011), «Borges, lector de la poesía inglesa». Publicación web: [http://newsmatic.e-pol.com.ar/usr/205/1027/borges\\_gabfdez.pdf](http://newsmatic.e-pol.com.ar/usr/205/1027/borges_gabfdez.pdf) (última visita el 18 de junio de 2011).
- «Borges, lector de poesía inglesa». Publicación web. [http://newsmatic.e-pol.com.ar/usr/205/1027/borges\\_gabfdez.pdf](http://newsmatic.e-pol.com.ar/usr/205/1027/borges_gabfdez.pdf) (última visita el 23 de junio de 2011).
- García Silva, E. (2011), «El espejo, la máscara y la muerte en Jorge Luis Borges». *Encuentro Psicoanalítico*. Publicación web: <http://www.encuentropsicoanalitico.com/s1/Borges.pdf> (fecha de última visita: 18 de junio de 2011).
- OVIDIO, J. M. (2003), «Borges: el ensayo como argumento imaginario». *Revista Letras Libres*, agosto 2003.
- SÁNCHEZ CAMACHO, R. E. (2001), «Del sueño a la creación poética en Borges». Tesis, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.
- VV.AA. (2011), «Kubla Khan». *Wikipedia, the free encyclopedia*. Publicación web: [http://en.wikipedia.org/wiki/Kubla\\_Khan](http://en.wikipedia.org/wiki/Kubla_Khan) (última visita el 22 de junio de 2011).