



Institut International de Sociocritique — Montpellier

International Institute for Sociocriticism — France

O. MONTANARO MEZA

**PRODUCTIONS TEXTUELLES
LATINOAMERICAINES**

Sociocriticism

Historia universal de la infamia :
Subversión del discurso narrativo de Borges.

Oscar MONTANARO MEZA

RESUMEN

Los dos núcleos significativos que configuran el título del artículo aluden : el primero, a un texto de Jorge Luis Borges y el segundo, a la subversión del discurso narrativo empleado por el productor del texto. El trabajo pretende demostrar cómo los primeros textos narrativos del escritor argentino, reunidos en *Historia universal de la infamia*, representan una subversión del discurso narrativo, por cuanto su productor revela las claves de la génesis del texto. Tal propósito se ilustra con el análisis de varios aspectos (deconstrucción del « género biográfico », la onomástica de los personajes y la finta intertextual) del texto « La viuda Ching, pirata ».

Empero antes de alcanzar estos puntos, se reúnen referencias que explican la relativa marginación que sufrió el libro por lo menos, hasta 1986 ; entre ellas, el hecho de que los textos que conforman el libro *Historia universal de la infamia* fueran hechos para un **mas media** de carácter popular ; luego se destaca el trabajo de Jorge Luis Borges en la prensa argentina de 1933 a 1940 ; a continuación se analiza los títulos centrales del libro, en relación con las estrategias del **mas media** para el cual fueron destinados originalmente ; en seguida, se describe el dinamismo textual que se da al pasar de la página

periodística al libro y se esboza una aproximación del concepto de « literatura » que alienta la producción narrativa de Borges.

ANTECEDENTES.

Los textos que constituyeron la primera edición de *Historia universal de la infamia*¹, habían sido ya publicados por su autor entre los años de 1933 y 1934, en un suplemento sabatino de carácter popular, denominado : *Crítica : Revista Multicolor de los Sábados* ; como hecho interesante curioso ha de considerarse que antes de tales publicaciones, Borges era conocido y apreciado por su producción lírica, ensayística y biográfica. Ello explicaría al lector que en el prólogo de la primera edición del referido libro, Borges haya sostenido una actitud experimental, al manifestar que las páginas que conforman esa obra son « ejercicios de prosa narrativa »². Este juicio constituyó una fuerte mediación para que la crítica marginara estos « ejercicios » literarios. Además, la opinión del reconocido crítico Amado Alonso determina los rumbos por los cuales se orientarían los estudiosos de la obra borgense, cuando poco después de la publicación del libro — propiamente en noviembre de 1935 — escribió en la revista *Sur* un reconocido artículo sobre el entonces reciente libro de Borges y expone ahí, entre otros, el siguiente rotundo y determinante juicio :

« La índole estridente y sensacionalista de las historias de infamia no es un índice expresivo de la poética de Borges, sino que obedece a los planes estratégicos del diario popular para cuya hoja literaria fueron destinados »³.

De ahí que la autovaloración de Borges y la categórica ubicación del libro enmarcada en las estrategias de un « diario popular » colocan a *Historia universal de la infamia* en una posición marginal e inferior de la obra hasta entonces producida y de la que posteriormente realizará Borges en la narrativa, aunque paradójicamente sus claves básicas se localizan en los textos publicados en *Crítica* y luego, reunidos en el citado libro. Son muchos los datos de análisis e historia literaria que testimonian sobre la « marginalidad » e « inferioridad » del libro, básicamente de publicaciones aparecidas antes de 1986, para lo cual los siguientes cuatro ejemplos ilustran la afirmación planteada.

1) Victoria Ocampo, Directora de *Sur* y amiga de Borges, en un artículo escrito para el homenaje que al escritor argentino le rindió la revista *L'Herne* en 1964, no menciona este libro de Borges, y en cambio, sí destaca las traducciones que él hizo entre 1936 y 1937 de Virginia Woolf⁴.

2) Grossmann si bien alude al libro, enuncia, sin embargo, la afirmación paradójica de que Borges inició su labor de prosista, luego de su primer libro de narraciones ; en tal sentido apunta que

« Borges inicia su obra como prosista en 1938, al sentirse con fuerza para emprender nuevas creaciones, y recuperado de su lesión en la cabeza »⁵.

3) Donald L.Shaw en *Nueva narrativa hispanoamericana*, ignora el título de *H.u.i.*, a pesar de que cita otros importantes textos narrativos anteriores a la década de los cuarenta, catalogada por Shaw de « transición »⁶.

4) En 1985, en la nota de presentación que hace Reina Roffé a una entrevista con el autor argentino, al citar los títulos de los libros de narrativa, deja de lado el título de este libro y aún más, en el desarrollo de la entrevista ni ella, ni Borges, aluden a la obra *H.u.i.*⁷.

Como se infiere de los datos antes resumidos, la marginación de la obra, objeto de estudio en este artículo, ha sido alentada por su autor y apoyada, implícita o explícitamente, por la crítica, la cual ha analizado — según la información recopilada — separadamente el contenido y el estilo ; dando énfasis a este último aspecto y, en definitiva, le otorga a *H.u.i.* poca importancia en el contexto de la producción borgense. Empero al considerar la obra en su « génesis textual », ella se revela como un texto clave y muestra el carácter subversivo de su discurso narrativo. Esta afirmación se alimenta de la observación de cuatro fenómenos que a continuación se detallan :

1) Rompe con la concepción tradicional de la « narración literaria », en su esfuerzo por mostrar una « voz narrativa » que copia textos de otros autores.

2) El productor da las claves de su texto al apuntar la influencia, por ejemplo, de las técnicas cinematográficas del cineasta « von Sternberg », así como al mostrar el uso de ciertos recursos literarios.

3) El narrador le otorga al lector gran preeminencia en el acto de la creación por medio de la lectura.

4) El fenómeno hasta hoy no considerado de que tales textos hayan sido escritos específicamente, para un « diario popular ».

Previamente a la profundización de los aspectos antes enunciados, se brindará un resumen del trabajo de Borges en la prensa argentina, en el lapso comprendido entre 1933 y 1940 ; asimismo, algunas observaciones alrededor del libro *H.u.i.* y se expondrán algunos detalles bibliográficos de los dieciséis textos reunidos bajo ese título.

BORGES Y SU LABOR PERIODÍSTICA : 1933-1940.

Ha de tenerse en cuenta que la « hoja literaria » del suplemento sabatino de *Crítica* fue dirigida durante los años de 1933 y 1934 por el autor argentino ; asimismo, que esta labor periodística constituyó su fuente de ingresos mensuales, como él lo recordaría en 1967, durante una entrevista ante Jean de Milleret, con estas palabras :

« En *Crítica* dirigí una publicación : el suplemento ilustrado ; entonces me pagaban 300 pesos por mes, lo que era bastante para la época »⁸.

Oportuna resulta la visión que de ese diario expresa la novelista argentina, Estela Canto, al rememorar su amistad con Borges. Escribe :

« El primer empleo de Georgie fue en *Crítica*, el audaz y escandaloso vespertino, antecesor de nuestra actual prensa amarilla. *Crítica* tenía tendencias izquierdistas y solía salir en defensa del hombre olvidado, el pisoteado, {...}. Vendía muchísimos ejemplares {...} tenía una reputación espantosa entre la gente bien pensante. {...} pese a toda su sordidez, Borges no guardaba malos recuerdos de *Crítica* »⁹

Antes de presentar una descripción del suplemento sabatino de *Crítica*, se ofrecen dos ejemplos más de la actividad periodística de Borges en dos importantes revistas argentinas. Es el caso de que él ofreció importantes colaboraciones al semanario familiar *EL HOGAR*, durante los años de 1936 a 1939, teniendo a su cargo la sección « Libros y autores extranjeros »¹⁰.

Además, desde 1931, año de la fundación de la revista *SUR*, Borges integraba el consejo de redacción y publicaba sus críticas literarias y cinema-

tográficas, y muchos de sus, así considerados como « mejores cuentos », sin ninguna retribución económica.

UN TÍTULO DESAFORADO Y ESCANDALOSO.

Amado Alonso en su ya citado ensayo (cfr.nota 3) califica el título de *H.u.i.* con el adjetivo « desafortado », cuyo significado, entre otros, según el *VOX* es « Que obra fuera sin ley ni fuero », « desemedido », « fuera de lo común » y « fig. Grande con exceso ». También considera que esta obra constituye una « ruptura » de la línea temática y estilística de los textos [líricos, ensayísticos y biográficos] hasta entonces editados por Borges.

Sin la menor duda, de acuerdo con la descripción siguiente que del suplemento sabatino presenta Norman Thomas Di Giovanni, éste iba dirigido a sectores populares :

« The Buenos Aires daily *Crítica* launches a Saturday supplement offering popular entertainment in the form of light fiction, humor, puzzles, and from time to time, comic strips. The material is generously, even gaudily, illustrated and printed in color »¹¹.

Así pues, Borges sometió su producción a las estrategias publicitarias del periódico ; ello explica que en los textos de *H.u.i.* aparezcan incorporados elementos propios de la cultura de masas. En conformidad con lo anterior se puede afirmar que en la obra abundan tales elementos, según lo señala Saer cuando reconoce que

« *Historia universal de la infamia* es el libro de Borges que, por decirlo así, incluye más elementos de la cultura de masas : aventuras, violencia, exotismo y arquetipificación épica »¹².

A continuación se ejemplificarán los cuatro elementos populares señalados por Saer con los títulos centrales de cada texto de la primera parte del libro aquí referido.

- a) Aventuras : los siete títulos aluden a ellas : « pirata ».
- b) Violencia : « El asesino desinteresado... ».

c) Exotismo : el empleo de nombres propios pertenecientes a otras culturas, como « Kotsuké no Suké », « Hákim de Merv », « Ching ».

ch) Arquetipificación : en los títulos de la primera y de la segunda secciones, por corresponder a « biografías infames », se presenta el tipo de personaje recurriendo a la contradicción de significados opuestos entre el sustantivo y el adjetivo, según estos ejemplos :

« redentor »	calificado por	« espantoso »
« maestro »	calificado por	« incivil »
« proveedor »	modificado por	« de iniquidades ».

Otro elemento a considerar de la cultura de masas que influyó como intertexto de la producción de *H.u.i.* son las lecturas « de los primeros filmes de von Sternberg », así como « el impetuoso film *Aleluya* » de King Vidor¹³.

Empero, con todo lo expuesto, no es posible clasificar el libro *H.u.i.* como « popular », máxime si en la connotación de este concepto se incorpora la idea de « amplia difusión », esto es, un elevado número de ejemplares publicados en cada una de las ediciones y precisamente, esta obra no cae en tal categoría de publicación de masas en tal sentido, ya que los textos de aquel suplemento vespertino de los sábados pasaron a formar parte de un libro cuya primera edición, a cargo de la Editorial Tor, Colección Megáfono, constó de un tiraje de doscientos cincuenta ejemplares¹⁴. Casi veinte años después, en 1954, aparece su segunda edición, esta vez, con el apoyo editorial de EMECE, en un momento en que la producción borgense era reconocida en el ámbito internacional.

Otro dato adicional y que corrobora, a pesar de la cifra, la difusión limitada de este libro con elementos populares, es el hecho que de 1954 a 1986, la editorial EMECE ha llevado al mercado editorial de HispanoAmérica 23 reimpressiones con un total de 127000 emplaes ; tal cifra comprende las ediciones de Alianza y excluye las ediciones de las *Obras completas* y ediciones antológicas¹⁵.

EL LIBRO.

La descripción del libro *H.u.i.* muestra un dinámico juego textual que cambia y modifica sus componentes entre sí al pasar de la página periodística

a la del libro, de la primera edición a la segunda, de la editorial EMECE a la de ALIANZA, del « índice de las fuentes » para la primera sección, a las notas bibliográficas de la tercera y la ausencia de ésta en la segunda, cuando su texto, paradójicamente se basaba en uno escrito en 1928 ; finalmente, del tomo aislado a las *Obras completas* ; de tal modo, que impide la fijación definitiva del texto, y por ende, resalta el dinamismo de la lectura y del sujeto que la realiza, esto es, el lector. Tal rasgo se reitera, en mayor o menor intensidad en el desarrollo de la producción literaria de Borges y responde así a su concepción de texto, enunciada en 1932 con estas palabras :

« El concepto de texto **definitivo**, no corresponde, sino a la religión o al cansancio »¹⁶.

La obra *H.u.i.* consta de dos prólogos, dieciséis textos, un « índice de las fuentes ». La mayoría de tales textos fue publicada en la *Revista Multicolor de los Sábados*. Dadas las variaciones titulológicas y la incorporación de otros textos no publicados en la revista de *Crítica* se detallará el orden cronológico con el cual tales textos fueron dados al público. Como se apuntó los textos que integran el libro se ubican en tres secciones. La primera que es homónima del título del libro, incluye siete relatos, cuya fecha de publicación y títulos tal y como fueron publicados en el suplemento : *Crítica : Revista Multicolor de los Sábados* son los siguientes :

- « Historia universal de la infamia :
El espantoso redentor Lazarus Morell » 12-VIII-1933.
- « Historia universal de la infamia :
Eastman, el proveedor de iniquidades ». 19-VIII-1933.
- « Historia universal de la infamia :
La viuda Ching ». 26-VIII-1933.
- « Historia universal de la infamia :
El impostor inverosímil Tom Castro ». 30-IX-1933.
- « Historia universal de la infamia :
El incivil maestro de ceremonias,
Kotsuké no Suké » 9-XII-1933

- | | |
|--|---|
| « El rostro del profeta ». | 20-I-1934. |
| « El asesino desinteresado
Bill Harrigan ». | No se editó en el
suplemento de <i>Crítica</i> . |

La segunda sección consta de un solo relato, publicado también en susodicho suplemento bajo este título :

- | | |
|---------------------------|-------------|
| « Hombre de las orillas » | 16-IX-1933. |
|---------------------------|-------------|

La tercera sección, denominada « Etcétera », consta en la edición del libro de 1935 de cinco breves textos, si se les compara con los antes señalados. Estos y sus respectivas fechas son los que siguen :

- | | |
|--------------------------------|--------------|
| « El espejo de tinta ». | 30-IX-1933. |
| « El brujo postergado » | 2-IX-1933. |
| « La cámara de las estatuas ». | 12-XII-1933. |
| « 2 que soñaron » | 23-VI-1934. |
| « El teólogo » | 23-VI-1934. |

A estos cinco títulos de la tercera sección, el autor agrega, en la edición de 1954, tres más, cuyos detalles bibliográficos se expondrán en la tercera aco-tación del siguiente apartado, el cual trata sobre las variables y los cambios que a los títulos anteriores introdujo su productor. Estas son, a saber :

De los textos citados cuatro modifican sus títulos al pasar de la « revista multicolor » al libro :

1era « La viuda Ching » que se transforma en « La viuda Ching, pirata puntual », y luego, a partir de la segunda edición de 1954, desaparece el adjetivo « puntual » que señala Ana María Barrenechea, (confróntese la nota N°17 del presente estudio).

— « El rostro del profeta » que pasa a ser « El tintorero enmascarado Hákim de Merv » ;

— « El teólogo » que cambia en « Un teólogo en la muerte » ; y

— « 2 que soñaron » cuyo título es modificado en « Historia de los dos que soñaron ».

2da. « El asesino desinteresado Bill Harrigan », texto de la primera sección, no aparece registrado, al menos con ese título, en la bibliografía de *L'Herne*, ni tampoco, en las referencias dadas por Norman T. di Giovanni, ni por Ana María Barrenechea¹⁷, de lo cual se deduce que Borges lo publicó por primera vez en el libro editado por Tor, y no en el popular vespertino, como sí sucedió con los otros seis relatos de la primera parte, el único de la segunda y cinco de la última sección .

3era. En la edición de 1954 el autor añadió, en la sección « Etcétera », tres títulos correspondientes a dos microrrelatos y a un breve poema, los cuales habían sido publicados durante 1947 en *Los anales de Buenos Aires*. A continuación el título de los tres textos y su mes de publicación en la citada revista :

« El rigor de la ciencia ».	Marzo.
« Un doble de Mahoma ».	Mayo.
« El enemigo generoso ».	Octubre.

Luego, estos tres títulos pasan en 1960 a formar parte del libro *El hacedor* y tal distribución se mantiene en la edición de las *Obras completas* ; sin embargo, en las posteriores e independientes ediciones de *H.u.i.* y de *El hacedor* se mantiene, como un juego textual y específicamente, titulológico, la incorporación de los tres últimos títulos.

HACIA UN CONCEPTO DE LITERATURA.

La concepción de Borges en torno a la « literatura » se localiza en diferentes textos : prólogos de sus libros, ensayos, narraciones e inclusive, en poemas. En el marco del presente artículo se resumirá el marco conceptual que elaborado por Borges, pone él de manifiesto en su más temprana práctica discursiva como lo es *H.u.i.* Ya en el prólogo de ese libro para su primera edición (1935) clasificaba a los primeros ocho relatos como « ejercicios narrativos » y

en el prólogo de 1954 los considera como « el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética) ajenas historias ». El concepto de la « literatura » como originalidad e inspiración, cuyo discurso tiende a ocultar los mecanismos de la producción textual, es subvertido y en su lugar aparece de modo explícito la « fuente » y el quehacer del lector se eleva sobre el autor, ya que aquél participa activamente en el desciframiento del texto. De ahí que también, en el prólogo de 1935, Borges resalta la función del lector frente a la del autor, cuando afirma que

« ... los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores »¹⁸.

Usa el vocablo « cisne » en el sentido de « poeta excelente ». En esta frase está implícito el concepto de un « lector modelo » y en consecuencia, una concepción dinámica de la lectura. Borges en ese prólogo exalta su labor de « lector » ya que los « ejemplos de magia » que configuran la tercera sección de su libro, son producto de esa lectura realizada sobre distintos textos ; se ve entonces cómo la tradicional luminosidad del quehacer poético se opaca ante la tensión real que vive el autor en el acto de la escritura.

Por ello, si se considera la exposición anterior, no ha de causar extrañeza, cuando en un relato publicado en 1975, el narrador considera a la lengua « como un sistema de citas »¹⁹. Tal concepto abarca también al texto literario, el cual había sido llevado, cuarenta años atrás, a la práctica discursiva, en todos sus extremos, en los relatos de *H.u.i.*, al punto que el « lector » que acudiera a las « fuentes » de sus relatos y comprendiese con ligereza esta teoría, fácilmente podría calificarlos de « plagio ».

El juego intertextual en *H.u.i.* se manifiesta en la dinámica que enfrenta al lector, por caso, ante títulos de obras cuya referencia corresponde a la realidad, frente a otros ficticios e igualmente, con las citas textuales, los personajes, las fechas, los acontecimientos narrados, etc.

Después de la primera edición de *H.u.i.*, Borges publica los tres siguientes cuentos :

— « El acercamiento a Almotásim » (1936). Este relato aparece como una « nota » en el libro de ensayos *Historia de la eternidad*.

— « Pierre Menard, autor del Quijote » en *Sur*, 1939.

— « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », en *Sur*, 1940.

El narrador de « Tlön » indica que en ese « planeta » los « hábitos literarios » se sustentan con la idea de « un sujeto único ». Ello explica el hecho de que sea « raro que los libros estén firmados », en cuanto que para los habitantes de Tlön

« No existe el concepto de plagio : se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y anónimo »²⁰.

La doctrina de que « todos los autores son un autor » es aludida por Borges en varios ensayos, entre ellos, el publicado el 23 de setiembre de 1945, « La flor de Coleridge ». Paralelamente a esta unicidad de autoría, adquiere mucha relevancia el acto de la lectura, la cual inclusive, alcanza a caracterizarse por un estilo propio, tal y como lo expone en su « Nota sobre (hacia) Bernard Shaw » cuando afirma que

« Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída »²¹.

En la producción lírica de Borges, el « yo » exalta también, el papel del « oyente », como en el poema publicado en 1969 bajo el título de « Un lector », cuyos dos iniciales de cuyos versos iniciales dicen :

« Que otros se jacten de las páginas que han escrito ; a mí me enorgullecen las que he leído »²².

Este sentimiento de orgullo por la lectura, apareció varios años atrás, en 1923, en la dedicatoria que escribió Borges en su poemario *Fervor de Buenos Aires* y que reza así :

« A quien leyere :

Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, permíname el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren ; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor »²³.

Evidentemente, la práctica responde a las ideas que Jorge Luis Borges asume en torno de lo que en la actualidad se denomina « teoría del texto » y « estética de la recepción ».

Aún más, Borges lleva más lejos su práctica literaria de la teoría, al coproducir su obra con otros escritores ; no hay otro autor de la fama del escritor argentino en las letras hispanoamericanas, que haya compartido con otros autores la producción de al menos, trece obras narrativas y ensayísticas, sin contar, las múltiples antologías trabajadas con otros escritores.

DECONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO BIOGRÁFICO.

De « biografías infames » califica Borges los textos de la primera y segunda sección de su *H.u.i.*, los cuales tienen en común la presencia del tema de la « infamia ». El hecho de que el narrador hable de biografías es debido a que éste ofrece fechas importantes vividas por los protagonistas. Empero el esfuerzo por estructurar la biografía de los personajes resulta paródico, tanto si se le compara con los textos que le sirvieron de « fuentes », como si se aprecian los juicios del productor cuando en sus *Memorias*, diferencia su trabajo biográfico, con el realizado por el autor de interesantes biografías, Marcel Schowb, con estas palabras :

« El había inventado biografías de hombres reales sobre quienes nada o casi nada se había registrado. Yo en cambio leí acerca de la vida de personas famosas y luego deliberadamente las modifiqué y distorsioné de acuerdo a mi propia fantasía »²⁴.

Borges acude aquí a la forma verbal « inventó » para determinar el trabajo del escritor francés y para el suyo, a las formas « modifiqué » y « distorsioné » ; también es notorio que el autor, Borges, establece una distancia estrecha entre su acto de lectura y su actividad de escritura ; luego, concluye a modo de explicación, destacando que el valor de aquellos bosquejos residía

« ... en el hecho de constituir ejercicios narrativos. Puesto que el argumento general y las circunstancias me eran dados, sólo tenía que bordar juegos de variaciones vivas »²⁵.

Según se desprende de las dos últimas citas, Borges trabaja cada una de sus « biografías » con una técnica similar : lee en algunas « fuentes » sobre un « personaje famoso » y luego deconstruye la información lectoral obtenida, destacando matices « históricos » y « biográficos », con la introducción de informes y de fechas que no necesariamente responden a la biografía del « infame » protagonista. Conviene, en este punto, ofrecer la concepción que sobre el texto biográfico expuso Borges en 1930, cuando al iniciar el segundo capítulo de *Evaristo Carriego*, apunta :

« Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía »²⁶.

Precisamente es lo que hace el escritor , no sólo con la vida del poeta argentino, Evaristo Carriego, sino también con los « protagonistas » de *H.u.i.*, en cuya elaboración de escritura, acentúa la paradoja apuntada.

Borges rompe, deconstruye, la estructura del discurso biográfico. Se anotó antes que él modificó y distorsionó las biografías leídas, y con la actitud pudorosa del sabio, pero paradójica a la vez, ofrece las « fuentes » bibliográficas de sus relatos, como si se tratase de una serie de ensayos biográficos, o como si el texto se apegara a esas referencialidades bibliográficas ; nada más lejos de ello, ya que el productor juega con los textos deconstruyendo las normas discursivas que rigen la elaboración de toda biografía, a saber :

- a) « la investigación audaz de la verdad »,
- b) « la apreciación de la complejidad de la persona »,
- c) « la inquietud espiritual » y
- ch) « el biógrafo no puede inventar, en esto se diferencia del novelista »²⁷.

Por supuesto que ninguna de las cuatro normas discursivas señaladas orientan la producción de las biografías « infames », ya que el narrador si investiga es para modificar los hechos y no para apegarse a ellos. Luego, en vez de expresar « la complejidad del personaje », destaca su aspecto infame, aunque como en el caso de la viuda Ching, sus actos no son juzgados, ni buenos, ni malos. Borges busca en su relato la celeridad de la narración y evita la descripción

morosa de la psique de su personaje. El tercer principio pasa inadvertido en el texto de « La viuda Ching, pirata » y en su lugar, la ironía le permite al narrador establecer coincidencias de lo negativo con lo positivo en las actuaciones de la mujer pirata. En cuanto a la norma última, el análisis del relato muestra el enfrentamiento del texto establecido en el « Índice de las fuentes », es decir, *The History of Piracy* de Philip Gosse, por incorporarse en el nuevo texto, fingiendo éste que se apega al antiguo por una parte, y por otra, en la realidad, estableciendo una profunda separación entre ambos, como será comprobado en el subsiguiente apartado.

Sintetizando, los textos en su pugna producen una parodia de la biografía, desde el instante en que el productor lo utiliza para romper con las normas del discurso biográfico.

LA ONOMÁSTICA COMO MÁSCARA DEL PERSONAJE.

Otro juego textual lo constituye la denominación de los personajes, cuyos nombres pretenden, como una máscara nominal, ocultar la identidad del personaje, o bien, para adoptar otro diferente que en el presente borre del pasado las fechorías cometidas.

De la viuda Ching se ignora su nombre antes de ser la mujer del « almirante Ching » ; al quedar viuda simplemente adopta como nombre de guerra el apellido del almirante. El narrador brinda al lector, los nombres correspondientes a cinco de los jefes que integraban las seis cuadrillas comandadas por la viuda Ching e igualmente, en el libro de Gosse también se citan sólo el nombre de algunos « tenientes ». Estos nombres son, entrecomillados los tomados del texto de Borges y en negrilla los de Gosse :

« Pájaro y Piedra »	Piedra y Pájaro
« Castigo del Agua de la Mañana »	Azote de los Mares Orientales
« Joya de la Tripulación »	Joya de las Tripulaciones
« Ola con Muchos Peces »	Comida de Sapos
« Sol Alto »	etc.

Cuando años después ella se rinde y obtiene el perdón del Emperador, cambia su nombre en el texto de Borges. El suceso es narrado así :

« Dejó de ser la Viuda ; asumió un nombre cuya traducción española es Brillo de la Verdadera Instrucción »²⁸.

Por cierto que el equivalente de este nombre lo registra Gosse para referirse al que adoptó uno de los jefes subordinados a la viuda Ching, cuando fue perdonado por el Emperador, y se hizo llamar « **Heo-been**, que significa **Espejo de educación** »²⁹. Entonces, en el texto borgense, el nombre que adopta la viuda Ching corresponde al de uno de sus jefes, la máscara nominal resulta doblemente carnavalesca, si se considera, además, su carácter paradójico, puesto que el narrador había anotado antes que la viuda, ganado el perdón imperial

« ... dedicó su lenta vejez al contrabando de opio »³⁰.

El nuevo y ajeno nombre que adopta la viuda Ching oculta, enmascara, la acción infame, el contrabando de opio, como sucedió también con el anterior de inocente expresión « la viuda Ching ».

LA FINTA INTERTEXTUAL DE « LA VIUDA CHING, PIRATA ».

Como ya ha sido apuntado, los cambios notorios que presentan los textos de *H.u.i.* al pasar de la página periodística a la primera edición del libro y de ésta, a las sucesivas, incluyendo las *Obras completas* de Borges, muestran cómo los textos se enmascaran en un primer grado. Sin embargo, alcanzan su mayor grado de carnavalización textual con la absorción e incorporación o ambas acciones a la vez, de los textos « leídos » en el nuevo texto producido.

En tal sentido se indagará las fintas textuales que se manifiestan en la génesis del relato de « La viuda Ching, pirata » ; este relato consta de siete apartados, el primero de los cuales carece de título y los otros son denominados por el narrador :

- « Los años de aprendizaje ».
- « El comando ».
- « Habla Kia-King, el joven emperador ».
- « Las riberas despavoridas ».

« El dragón y la zorra » y
« La apoteosis ».

Si bien en el texto del relato, no hay referencia alguna a la fuente bibliográfica, en el « Índice de las fuentes » aparece la siguiente :

« La Viuda Ching, Pirata.
The History of Piracy, by Philip Gosse, London, 1932 »³¹.

De ese modo, el productor del relato conduce a su narrador a :

- a) Revelar las fuentes.
- b) Deconstruir esas fuentes.
- c) Mezclar referencias textuales ficticias con referencias tomadas de Gosse, con lo cual parodia las dos actividades primeras y, en otro grado de la lectura, le plantea al lector la incertidumbre de si existen o no, las fuentes reveladas. Con tales recursos logra el productor develar textos históricos y literarios.

En el caso específico del relato « La viuda Ching, pirata », el productor, semejante a la génesis de los otros relatos de la sección homónima del libro, « Historia universal de la infamia », vincula directamente su texto, con la fuente bibliográfica apuntada ; si bien es cierto, en el desarrollo del relato no aparece referencias a la obra de Gosse, ni de ningún otro autor ; sí en cambio, hay varios y evidentes intertextos de « La viuda Ching, pirata » que son tomados de la historia de Gosse.

Así, por ejemplo, en el apartado introductorio el narrador cuenta pasajes representativos de dos célebres piratas : « Mary Read » y « Anna Bonney ». En el texto de Gosse, se atribuye las fechorías del « sexo débil » en el mar al capitán Charles Johnson quien escribió en 1724, una *Historia de la piratería*. De ambas mujeres se narran sus hazañas con morosidad, si se compara con la celeridad y síntesis del texto borgense.

Sobre « María Read Gosse, el historiador, cuenta que se « alistó como soldado raso », ocultando su identidad femenina. Se enamora de un joven marinero, quien cierto día tuvo « una bronca con un pirata » y « María »

« ... viendo que el pirata era mucho más fuerte que el muchacho, buscó camorra con él, concertaron la lucha en seguida, y sin darle siquiera

tiempo a responderla le acometió con la pistola y el machete, dejándole muerto en el acto »³².

Sobre « Mary Read » el narrador escribe que « en los charros principios de su carrera », uno de sus amantes

« ... fue injuriado por el matón de a bordo. Mary lo retó a duelo, y se batió con él a dos manos, según la antigua usanza de las islas del Mar Caribe : el profundo y precario pistolón en la mano izquierda, el sable fiel en la derecha. El pistolón falló, pero la espada se portó como buena... »³³.

Ambas piratas fueron ejecutadas, junto con otros prisioneros « en Santiago de la Vega el 28 de noviembre de 1720 », de acuerdo con Gosse y en el relato de « La viuda Ching, pirata », el narrador indica que

« Hacia 1720 la arriesgada carrera de Mary Read fue interrumpida por una horca española, en Santiago de la Vega (Jamaica) »³⁴.

Y así, omite la existencia de los otros prisioneros y los detalles del cómo fueron capturados.

Otro suceso que se recogen en ambos textos es la visita que « Anne Bonney » hace en la cárcel, poco antes de ser ahorcado, a su amante « el capitán John Rackam ».

El historiador lo detalla con estas palabras :

« El día que su amante Calico Jack iba ser ejecutado obtuvo, como gracia final, permiso para ver a Ana ; pero la entrevista de despedida no debió de ser todo lo grata que el reo esperaba, ya que Ana, en un arranque de sinceridad, le expresó que 'sentía mucho su situación, pero que si él hubiese peleado como hombre no tendría ahora que morir ahorcado como un perro »³⁵.

El narrador de « La viuda Ching, pirata » cuenta que

« Su amante, el capitán John Rackam, tuvo también su nudo corredizo en esa función. Anne, despectiva, dio con esta áspera variante de la reconvención de Aixa a Boabdil : ‘Si te hubieras batido como un hombre, no te ahorcarían como a un perro’ »³⁶.

Despojado de los detalles que apunta la historia de Gosse, el párrafo de « La viuda Ching, pirata » recoge la recriminación dicha por la Bonney a su amante Rackam con una notable diferencia que en el texto histórico la frase parece propia de la pirata, en cambio, en el relato de Borges, la frase responde a un intertexto que se ubica en el marco de la tradición histórica, cuando Boabdil perdió, en 1492, el último baluarte árabe en la Península Ibérica, aconteció que al llegar a una colina desde la cual veía la ciudad de Granada, refrenó su cabalgadura, suspiró y lloró, fue cuando :

« ... su madre, la implacable sultana Aixa, le dirigió el conocido apóstrofe : horas como mujer, pues no supiste defender tu reino como hombre »³⁷.

A partir del subtítulo segundo, el relato toma de Gosse varios e importantes elementos textuales, de los cuales se han seleccionado tres. Empero, ante de analizar tales ejemplos, se indicará que Philip Gosse ofrece al lector la información bibliográfica en torno a un libro

« ... dedicado principalmente a las hazañas de un pirata, y éste es una mujer »,

con los detalles siguientes :

« En 1831, Charles Neumann tradujo una obra china contemporánea escrita por Yuentsze-yung-lun, que abarca el período entre 1807 a 1810 »³⁸.

Unas páginas más adelante, también recoge el testimonio de un oficial inglés, cuyo barco fue atacado en 1809, cerca de Macao por los piratas de la Ching y él y siete marineros ingleses fueron hechos prisioneros ; en una nota al pie de la página se brinda el nombre del inglés y el título del libro :

« Richard Glasspool, *Narrative of the capture and treatment amongst the Ladrones*³⁹.

En el relato de « La viuda Ching, pirata » presenta el narrador tres citas directas, cuya técnica de presentación responde a la cita textual, es decir, lo escrito va entrecomillado y a más de eso en letra cursiva, reafirmando así su apego a un texto ajeno. De las tres citas, dos están directamente inspiradas, ya que no son copia textual, al menos podría ser una traducción libre hecha por Borges, del libro de Gosse ; la otra, de la cual « muchos criticaron su estilo, su producción es borgense y reproduce el edicto de Kia King, el joven Emperador⁴⁰.

Del severo reglamento elaborado por la viuda Ching, ambos textos transcriben tres artículos, aunque varían en el orden de su presentación, ya que mientras el texto de Gosse aparece 1º, 2º y 3º artículos, en el de Borges están ordenados así : 2º, 1º y 3º.

Véase el « artículo primero » transcrito por el historiador, también como si fuese una cita textual

« 2) ‘Todo hombre que baje a tierra por su cuenta o lo que se llama, será detenido y se le perforarán las orejas en presencia de toda la flota ; si reincide, será condenado a muerte’ »⁴¹

En la narración la cita es deconstruida así :

« 1) que hubiera abandonado su puesto sin permiso especial, será la perforación pública de sus orejas. La reincidencia en esta falta es la muerte »⁴².

El narrador del relato ha transcrito (?) el texto de Gosse, pasándolo del segundo lugar al primero, despojándolo de detalles y acentuando en esa simplificación la sentencia : « es la muerte », la cual el narrador reitera, como un leitmotiv, al final de la transcripción de los otros dos artículos.

En el relato también se ofrecen los informes proporcionados no por un « prisionero », como lo presenta Gosse, sino « por prisioneros ». De los informes, comunes en ambos textos, se han seleccionados los tres siguientes :

a) Sobre aspectos de su dieta, apunta Gosse :

« ... los ratones particularmente, que ellos {los piratas} criaban y comían con gran placer »⁴³.

En el relato, el narrador indica que una parte importante « del rancho » de esos piratas consistía

« ... en galletas, en obesas ratas cebadas y arroz cocido »⁴⁴.

b) Sobre sus distracciones, la historia de Gosse cuenta que

« Son muy aficionados al juego y dedican todo su tiempo de descanso a las cartas y a fumar opio »⁴⁵.

En la narración de Borges se indica que

« Naipes y dados fraudulentos, la copa y el rectángulo del , la visionaria pipa del opio y la lamparita, distraían las horas »⁴⁶.

c) El prisionero inglés narra

« ... cómo la señora Ching en lo más cruento de la lucha, lo rociaba con agua de ajo, que entre los piratas era considerada como una especie de talismán contra los proyectiles »⁴⁷.

En el relato se indica como testimonio de los prisioneros que antes de un abordaje

« ... se rociaban los pómulos y el cuerpo con una infusión de ajo ; seguro talismán contra las ofensas de las bocas de fuego »⁴⁸.

Gosse antes de concluir la historia de la señora Ching, transcribe una extensa cita que le atribuye al historiador chino, autor del libro base de su exposición. Borges concluye su relato transcribiendo una cita que « escribe un historiador ».

Dada la amplia extensión de las citas, se transcribirá luego, sólo las primeras cuatro oraciones de cada uno de ellas.

Apunta Gosse esta cita :

« 'Desde esa época — escribe líricamente el historiador chino — los barcos principiaron a circular con absoluta seguridad. Todo quedó tranquilo en los ríos y en los cuatro mares. El pueblo vivió en paz y con holgura. Los hombres vendieron sus armas y compraron bueyes para arar sus campos...' »⁴⁹.

Concluye también con una cita el relato de Borges :

« Desde aquel día (escribe un historiador) los barcos recuperaron la paz. Los cuatro mares y los ríos innumerables fueron seguros y felices caminos. Los labradores pudieron vender las espadas y comprar bueyes para el arado de sus campos »⁵⁰.

Al comparar estas dos últimas citas se observa como los diferentes niveles del texto : conceptual y estructural se presentan semejando el juego de las cajas chinas, en el sentido de que un texto contiene a otro, y éste a otro, y así sucesivamente, es decir, el intertexto A tiene una referencia en A' y éste a su vez en A'' y así hasta n veces.

Los textos engendran otros textos. El texto nuevo oculta parcialmente su fuente, ella se le revela al lector al final del libro como un *hors texte*. El acto lúdico se ha enmascarado por medio de los intertextos ; de aquí la importancia relevante del acto de la lectura el cual desmitifica el arte literario como creación y lo coloca como trabajo hecho por el autor.

CONCLUSIONES.

El análisis intertextual del relato « La viuda Ching, pirata » comprueba que el primer libro de narraciones escrito por Jorge Luis Borges *H.u.i.*, devela la concepción de la literatura como creación original. Este elemento subversivo de sus narraciones constituye desde las primigenias páginas de *H.u.i.*, hasta las últimas escritas en 1985, el hilo conductor e invisible de una vasta producción narrativa. De ahí que se pueda considerar este libro como el « *incipit* » de la narrativa borgense.

Si bien es verdad que la problemática social no es cuestionada, sí en cambio, son desacralizados los recursos empleados por la sociedad para encubrir esa problemática, esto es el lenguaje como receptor y reproductor de la ideología.

Importa destacar cómo en el relato « La viuda Ching, pirata » el narrador no contrapone los conceptos antagónicos de Bien y Mal, Vida y Muerte, Realidad y Ficción, Civilización, Barbarie, sino que los integra dentro de la diégesis. De ello se desprende la ausencia de actitudes maniqueas en el relato analizado, así como en otros relatos que integran este libro⁵¹. Todo lo anterior se completa con la ficcionalización de la práctica de la lectura. El lector de la obra de Borges acaba por convencerse de que él es lector de otros textos y que su rol es, junto con, o por encima de, el escritor, leer en el nuevo texto los intertextos, por ejemplo del relato en cuestión, históricos y literarios.

En la producción de Borges, y con fundamento en los conceptos expuestos en los « prólogos » de *H.u.i.*, resalta un rasgo distintivo : la problematización que hace ella del lenguaje y del texto literario en cuyo enfrentamiento el lector — el otro polo de la comunicación — es incorporado en el proceso de la lectura-escritura ; de ahí que adquiera relevancia su papel ante el « autor » y que su posición sea coincidente con la de aquél ; por ello su actividad lectoral importa tanto como el trabajo escritural, ya que es, en síntesis, un interlocutor y no un simple oyente. Sin duda alguna, el lector adquiere en la obra de Borges, conciencia de sí, no porque la referencialidad de los textos evoque su entorno histórico y social, sino porque al develar los mecanismos de la producción textual el « escritor » lo sitúa en el momento del acto escritural como un elemento clave que debe involucrarse por lo menos, en su juego, para vivir de este modo, su lectura y con ella comprometerse.

Universidad de Costa Rica
Sede de Occidente, San Ramon, 1992

NOTAS

- 1) En la preparación del presente artículo se han tomado las citas de Jorge Luis Borges *Historia universal de la infamia*, novena edición Buenos Aires, EMECE, 1970. Para efectos de las citas sucesivas y cada vez que se haga referencia a *Historia universal de la infamia* se hará con la siguiente abreviatura : *H.u.i.* y el número de la página correspondiente.
- 2) Esta afirmación la enunció Borges en el prólogo de la primera edición de *H.u.i.* Cfr. *H.u.i.*, p. 7.
- 3) Amado Alonso. « Borges narrador ». *Sur* (1935), N° 14. p.105.
- 4) Victoria Ocampo. « Visión de Jorge Luis Borges ». *L'Herne*. (1964), p. 19.
- 5) Rudolfo Grossmann. *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*. (Madrid, Revista de Occidente, 1981),. p. 376.
- 6) Donald L. Shaw. *Nueva narrativa hispanoamericana*. (Madrid, Cátedra, 1983), p. 33.
- 7) Reina Roffé. *Espejo de escritores*. Notas y prólogo de ... (N. H., Ediciones del Norte, 1985), p. 202.
- 8) Milleret, Jean de. *Entrevistas con Jorge Luis Borges*. Caracas, Monte Avila, 1970.
- 9) Estela Canto. *Borges a contraluz*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1989. Austral.
- 10) Jorge Luis Borges. *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en (1936-1940)*. Edición de Enrique Sacerio-Garf y Emir Rodríguez Monegal. Barcelona, Tusquets, 1990.
- 11) Norman Thomas di Giovanni. « Borges : a Chronology and a Guide ». *Review*. (1973), N° 8, pp. 7 y 8.
- 12) Juan José Saer. « La literatura y los nuevos lenguajes » en *América latina en su literatura*, Coordinación, introducción de César Fernández Moreno. México, Siglo XXI, 1978.
- 13) Cfr. El « prólogo » de 1954 en cuanto los filmes de Sternberg y en el relato « El espantoso redentor... » se refiere al film *Aleluya* de King Vidor, p. 7 y p. 17, respectivamente.
- 14) Norman Thomas di Giovanni. *Op.cit.* p. 6.
- 15) Esta información ha sido tomada de la 23ª edición de *H.u.i.* Buenos Aires, EMECE, 1986.
- 16) Jorge Luis Borges. « Prefacio » a *El cementerio marino* de Paul Valery, 1932. Reproducido en J. L. Borges. *Prólogo de prólogos*. (Buenos Aires, Editor Torres Agüero, 1975) p. 16.
- 17) La información que se reúne en torno de la primera publicación y de las variantes titulólicas de los textos que integran *H.u.i.*, fue tomada de los siguientes trabajos : Lucio Nodier y Lydia Revello. « Bibliographie ». *L'Herne*, (1964). Norman Thomas Giovanni. *Op.cit.* p. 7 y p. 8. Ana María Barrenechea. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. (Buenos Aires, Paidós, 1967). p. 252. Por cierto, que esta autora indica que el título del relato « La viuda Ching, pirata puntual » corresponde a la edición de 1935 de *H.u.i.* (Véase la página 10 de este trabajo).
- 18) J. L. Borges. « Prólogo de 1935 » en *H.u.i.*
- 19) J. L. Borges. *Veinticinco Agosto 1983 y otros cuentos*.(Madrid, Siruela, 1985. La Biblioteca de Babel) p. 49.
- 20) J.L.Borges. *Ficciones*. (Buenos Aires, EMECE , 1968) p. 27.

- 21) Cfr. Borges. *Otras inquisiciones*. (Buenos Aires, EMECE, 1970) la página 19 « La flor de Coleridge » y la 218 la « Nota sobre(hacia) Bernard Shaw ».
- 22) J. L. Borges. *Elogio de la sombra*. (Buenos Aires, EMECE, 1969) p. 151.
- 23) J. L. Borges. *Obra poética*. (Buenos Aires, EMECE, 1964) p. 15.
- 24) J. L. Borges. « Memorias de... » *La Nación, Ancora*. (San José, Costa Rica, N° 162, 29 de junio de 1975) p. 2.
- 25) *Ibidem*.
- 26) J. L. Borges. *Evaristo Carriego*. (Buenos Aires, EMECE, 1969) pp. 33. Otra gran paradoja presenta este libro, ya que su asunto biográfico abarca sólo los dos primeros capítulos : en el titulado « Palermo de Buenos Aires », describe el lugar y el ambiente en el cual se desenvolvería el poeta Carriego, y en el siguiente : « Una vida de Evaristo Carriego » determina los puntos importantes de esta figura de las letras argentinas.
- 27) Camila Henríquez Ureña. *Apreciación literaria*. (La Habana, Pueblo y Educación, 1974) pp. 151 y 152.
- 28) *H.u.i.*, p. 50.
- 29) Philip Gosse. *Los piratas del Oeste. Los piratas de oriente*. (Madrid, Espasa Calpe, 1970), p. 79.
- 30) *H.u.i.*, p. 50.
- 31) *H.u.i.*, p. 135.
- 32) Philip Gosse. *Op.cit.*
- 33) *H.u.i.*, p. 41.
- 34) *Ibidem*.
- 35) Gosse. *Op.cit.* p. 78.
- 36) *H.u.i.*, p. 42.
- 37) *Enciclopedia Universal Ilustrada*. Tomo I. (Madrid, Espasa-Calpe, 1958), p. 246.
- 38) Gosse. *Op. cit.*, p. 156.
- 39) Gosse, *Ibidem*, p. 164.
- 40) *H.u.i.*, p. 46.
- 41) Gosse. *Op.cit.*, p. 157.
- 42) *H.u.i.*, p. 45.
- 43) Gosse. *Op.cit.*, p. 166.
- 44) *H.u.i.*, p. 45.
- 45) Gosse. *Op. cit.*, p. 166.
- 46) *H.u.i.*, p. 45.
- 47) Gosse. *Op.cit.*, p. 165.
- 48) *H.u.i.*, p. 46.
- 49) Gosse. *Op.cit.*, p. 163.
- 50) *H.u.i.*, p. 50.
- 51) Cfr. del autor del presente artículo : *Historia universal de la infamia : la subversión de un discurso narrativo*. Tesis Maestría. Universidad de Costa Rica, Sistema de Estudios de Posgrado, 1988.

SOMMAIRE

PRODUCTIONS TEXTUELLES LATINOAMERICAINES

- *Como agua para chocolate*. Transgresión de límites/ Reivindicación de espacios,
Amalia Chaverri 7
- *El general en su laberinto*. Hacia un verosímil latinoamericano,
M. L. José Angel Vargas Vargas 37
- *Historia universal de la infamia* subversión del discurso narrativo de Borges,
Oscar Montanaro Meza 59
- *El Negro Francisco* una novela pseudoaboliconista,
Estébana Matarrita M...... 83

LE POINT SUR LA RECHERCHE

- *Motif - Index des Cantigas de Santa Maria d'Alphonse X le Sage*,
Jeanne Raimond. Thèse, Montpellier, 1993 125
- La Révolte des *Cristeros* dans le nord de l'état de Guanajuato-Mexico (1920-1930);
Felipe Macias Thèse, Montpellier, 1993 129
- Note de lecture**
- *New Surrealism. The Liberation of Images in consciousness*
Akhter Ahsen 133