

HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA DE BORGES: UN ESTUDIO PREFACIAL

Oscar Montanaro M.

ABSTRACT

This article presents first a theoretical synthesis in relation to the prefacial text. Later, it describes the genetic clues to Jorge Luis Borges' textual production revealed in the two prologues of his *Historia universal de la infamia*. Besides, dedications and bibliographic sources mentioned by the author are analyzed as prefacial texts. It is concluded that Jorge Luis Borges' narrative writings, from 1935 to 1985, are supported by his notion of literature as "a sistem of quotations".

0.

Dos tareas fundamentales animan el desarrollo del presente artículo: la primera es ofrecer una síntesis teórica en torno del texto prefacial¹ y la segunda, describir las claves genéticas de la producción textual de Jorge Luis Borges, denominada *Historia universal de la infamia*, que fue publicado como libro en el año de 1935 (+) y constituye la primera colección de relatos del escritor argentino. Por ello, conviene antes aclarar que se consideran textos prefaciales -contraponiéndoles a los narrativos- del referido libro, los dos prólogos, las dedicatorias² y las fuentes bibliográficas, tanto los transcritos en el "Índice de las fuentes", como los colocados al final de cada uno de los ocho textos que integran la tercera sección del libro, denominado "Etcétera".

1. Teoría del prefacio

La concepción teórica sobre el prefacio, expuesta por Henri Mitterand, especifica que si bien es cierto que la misma persona escribe el prefacio o el prólogo y la ficción, sin embargo, no se trata de la misma situación comunicativa. Así pues, para que el análisis sea pertinente es necesario que

"... qu'elle prenne en considération la différence fondamentale entre la préface et la fiction..."⁴

En el discurso prefacial se encuentra el "yo", quien lleva la voz de un individuo y de un grupo, o de ambos; frente al "yo" está el "tú", representando al destinatario (= lector) del prefacio y final-

mente, la tercera persona aludiendo a la "literatura y sus especies", a la "crítica" o a la "sociedad"⁵.

En vista de que la estructura pronominal, verbal y temática es la misma en los epílogos que se encuentran fuera del texto ficcional, a éstos cabe también la cita que Mitterand hace del prefacio, cuando lo considera como

"... un réceptacle naturel de l'idéologie, en raison du lieu d'où elle parle et des modalités de son discours..."⁶.

Los tiempos del mundo comentado⁷, -en especial el presente, tiempo que muestra la obra como acabada o bien contrastando al futuro inmediato- dominan el discurso prefacial, en contraste con el dominio de los tiempos del mundo narrado que se da en los relatos.

En el texto prefacial, el autor enseña y trata de convencer a sus lectores de lo que es la literatura y de acuerdo con la concepción establecida enmarca su texto. A la persuasión añade -según Mitterand:-

"... des éléments modalisateurs et performatifs..."

lo cual da a este discurso un carácter apremiante

"... qui profère non seulement 'voici ce dont vous devez vous convaincre'".

Esta pretensión perlocutiva del "prólogo" explica que en él se evidencia el predominio del presente sobre las formas del pasado, tal y como se demuestra en el cuadro No. 1; en su preparación se tomó en cuenta los dos "prólogos" y el texto "El asesino desinteresado...", cuya elección se debe a su relativa brevedad frente a los otros relatos, objeto de esta tesis.

CUADRO No. 1

Los verbos conjugados en dos textos prefaciales y en uno narrativo			
Textos	No. de verbos conjugados	I grupo temporal	II grupo temporal
Prólogo de 1935	14 (100 %)	12 (85.71 %)	2 (14.28 %)
Prólogo de 1954	47 (100 %)	33 (70.21 %)	14 (29.78 %)
El asesino desinteresado Bill Harrigan	90 (100 %)	26 (28.88 %)	64 (71.11 %)

El cuadro anterior se aclara:

- 1) El mundo comentado de los "prólogos" se manifiesta por el presente con absoluto predominio.
- 2) En el texto "El asesino desinteresado Bill Harrigan" los verbos del "mundo narrado" pertenecen a diversos tiempos del "pasado", sin llegar a un dominio absoluto, como sí ocurrió en el caso anterior.

2. El prefacio en la narrativa de Borges

Antes de examinar el texto prefacial de *Historia universal de la infamia*, se desea comentar una cita en la cual Borges sintetiza, por así decirlo, sus ideas respecto de la naturaleza del texto que precede a los otros textos que configuran el libro. La cita es tomada de *El idioma de los argentinos* (1928). Esta obra contiene veinte ensayos, dos breves narraciones y un prólogo y aquí afirma:

"El prólogo quiere ser el tránsito de silencio a voz, su intermediación, su crepúsculo; pero es tan verbal, y tan entregado a las deficiencias de lo verbal, como lo precedido por él".

Establece Borges que la diferencia entre el prólogo y el texto que precede, está en lo que anhela cada uno, ya que por su naturaleza verbal ambos son semejantes, y por ello, insiste en mostrarle al lector que el instrumento verbal posee deficiencias y limitaciones.

Lo dicho sería una de las explicaciones que se den al afán de Borges por acudir a los "hors-texte" en sus libros de cuentos, poemarios, en sus traducciones y en sus libros de ensayos, salvo contadas

CUADRO No. 2

Los "hors-texte" en la producción narrativa de Borges			
Colección de cuentos	Prólogo	Epílogo	Dedicado
1. <i>Historia universal de la infamia</i> Buenos Aires, Tor, 1935 2a., Buenos Aires, Emecé, 1954.	+		+
2. <i>El jardín de los senderos que se bifurcan</i> Buenos Aires, Sur, 1941.	+		+
<i>Ficciones</i>			
No. 2 y <i>Artificios</i> Buenos Aires, Sur, 1944. Buenos Aires, Amecé, 1956.	+		
		+	
	(Posdata)		
3. <i>El aleph</i> Buenos Aires, Losada, 1949. Buenos Aires, Losada, 1953.		+	
		+	
		(Posdata)	
4. <i>El informe de Brodie</i> Buenos Aires, Emecé, 1970.	+		
5. <i>El libro de arena</i> Buenos Aires, Emecé, 1975.		+	+
6. <i>Veinticinco Agosto 1983 y otros cuentos</i> Madrid, Siruela, 1983			

excepciones, así por ejemplo, entre sus poemarios sólo el tercero *Cuaderno San Martín* (1929) no contiene un "prólogo", aunque sí anotaciones finales, que por supuesto, están fuera del texto lírico. En cuanto a los tres libros de ensayos que nunca reeditó, a saber *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928), sólo el segundo, carece de "prólogo". Otro libro de ensayos que careció de "prólogo" en su primera edición, al publicarlo en su segunda edición (1936) se lo añade, es *Historia de la eternidad*, editado por primera vez en 1936¹⁰.

Ahora véase lo que sucedió con los libros de carácter narrativo publicados entre 1935 y 1983. Aquí ha de aclararse que Borges en sus libros de lírica, a partir de *El hacedor* (1960) hasta *Los conjurados* (1986) incorpora breves textos narrativos que bien pueden ser denominados "micro-relatos". El cuadro No. 2 reúne las colecciones

de cuentos publicados por Borges y la presencia en ellas, de los "hors-texte".

Se anota que de los siete libros únicamente el último carece de textos prefaciales o epilógicos; esta ausencia puede ser justificada con el hecho de que la edición fue preparada por los editores de la colección "La Biblioteca de Babel", como un homenaje a Jorge Luis Borges. En el cuadro se indica que escribió para un mismo libro dos prólogos: uno en 1935 y el otro en 1954; en las ediciones siguientes, ambos prólogos anteceden al texto ficcional de *Historia universal de la infamia*. También se muestra ahí cómo en dos ocasiones añade a los "hors-texte" sendas posdatas: una vez al prólogo de "Artificios" en 1956, con motivo de los tres nuevos cuentos agregados a esta "parte" de *Ficciones*; la otra, corresponde al epílogo de *El aleph* con motivo de haber incorporado cuatro nuevas "piezas". Se ha de aclarar que la colección "Artificios" fue editada por primera vez dentro de *Ficciones* en 1944 y junto con *El jardín de senderos que se bifurcan*, que sí fue publicado como un volumen en 1942; en cambio *Artificios* no fue editado como libro independiente; aunque su productor juega a darle existencia independiente; en síntesis el lector acucioso se encuentra con un juego -permítase el adjetivo- titulólogico.

Cita del "primer prólogo"

"Los ejercicios narrativos"

"Que integran este libro"

"fueron ejecutados de 1933 a 1934"

3. Los "hors-texte" análisis y deducciones

Se indicó, al inicio de este artículo, que el libro *Historia universal de la infamia* contiene además de los dos prólogos, un índice de las fuentes, algunas notas bibliográficas y cuatro dedicatorias. Estos "hors-texte" de naturaleza disímil entre sí, sin embargo, poseen un elemento común: establecen contactos recíprocos entre la ficción, en la cual ha de entrar el lector, y la realidad en que vive, de modo tal que el lector se moverá de una a otra dirección en el proceso de su lectura.

3.1 El "prólogo" de 1935

En este "prólogo", más que proclamar una doctrina literaria de principios incommovibles, Borges le confiesa al lector los "procedimientos" empleados y enjuicia ambiguamente sus textos.

A continuación se desglosará y se explicará el primer "prólogo"; para tal efecto en la primera columna se copiará la cita y en la otra, se expondrá la glosa que le corresponde.

Glosa

No da el autor una clasificación propia de la teoría de los géneros literarios, como es usual en este tipo de texto, sino que además, acentúa su ruptura con la concepción tradicional de literatura al acudir al vocablo "ejercicios" que se define: "4 Trabajo que tiene por objeto la adquisición, desarrollo o conservación de una facultad, de una aptitud o una habilidad" (*Vox*, 1983). De esta acepción se deriva que la obra literaria demanda un "trabajo" y no es ni el resultado de una inspiración, ni un don divino.

El deíctico -que ha sido subrayado- es un rasgo pertinente de la escritura prefacial: coloca al lector frente al libro que tiene ante sus ojos.

La omisión del sujeto agente, oculta al sujeto productor del texto. El autor se pone detrás de su libro y destaca como sujeto paciente sus "ejercicios narrativos". Repárese en el significado de "ejecutados" participio de ejecutar, esto es "2 Desempeñar con arte (una cosa)" (*Vox*, 1983). El

"Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chersteron y aun de los primeros films de von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego".

lector es ubicado en el tiempo de la escritura. No precisa que tales "ejercicios" fueron hechos para el vespertino *Crítica* (+). Esta información aparecerá luego dentro del texto ficcional como una nota al pie de página (Cfr. *Inf.* p. 31).

El sujeto tácito del primer verbo es "los ejercicios"; a este verbo yuxtapone "creo" cuyo sujeto desinencial "yo" apenas si se destaca. Creencia firme y conjetura pluralista acentúa el significado de "creo". El acto de "crear" lo sustituye el autor por "derivar" de sus "relecturas": no proclama la originalidad de la literatura, sino que ahí se enuncia el germen de lo que será la literatura: encuentro de citas, "sistema de citas" "unir". El déctico posesivo, que acompaña las "relecturas" es preciso y contrasta con el indefinido "cierta" que determina el sustantivo "biografía; pudorosamente omite el autor la "biografía" que sobre Evaristo Carriego escribió en 1930; la forma adverbial "tal vez" acentúa la duda, cuando paradójicamente ésta no debía existir por tratarse de una producción suya.

El autor admite la influencia del lenguaje cinematográfico en su producción literaria, ya que entre sus "relecturas" se encuentran los "primeros films de von Sternberg".

"Abusan de algunos procedimientos"

El "abuso" de un recurso es impropio e inaceptable para la crítica positivista, que enmarca la obra literaria como "bella" cuando sus elementos mantienen un equilibrio. Así pues, dentro del marco de esa crítica, el autor juzga con dureza sus "ejercicios"; además oculta otros procedimientos según lo establece el indefinido "algunos". El autor develará las claves de su trabajo y será su primer crítico.

"enumeraciones dispares"

Concepto que puede ligarse con el de la "enumeración caótica", señalado por Spitzer como un rasgo propio de la literatura contemporánea.

"la brusca solución de continuidad"

Se establece aquí, la ruptura de la obra literaria con el principio de causa y de efecto.

"la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas"

Característica propia del lenguaje cinematográfico que influye en la producción del texto.

"(Ese propósito visual rige también el cuento 'Hombre de la esquina rosada')".

Acusa la influencia específicamente del cinematógrafo en "Hombre de la esquina rosada", título al cual antepone la palabra "cuento"; así pues, no

"No son, no tratan de ser, psicológicos"

"En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector"

"A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores"

"Nadie me negará que las piezas atribuidas por Valéry a su pluscuamperfecto Edmond Teste valen notoriamente menos que las de su esposa y amigos".

se trata éste de un "ejercicio narrativo". El juego dado por el autor confunde al lector e inocentemente se interna por ese camino de confusiones e indeterminaciones trazadas en el texto.

Sus "ejercicios" (y a esta altura mejor sus "cuentos") son el sujeto de dos oraciones negativas, de las cuales la segunda amortigua el carácter definitivo de la primera y consecuentemente, permite la posibilidad de que se dé en ellos lo "psicológico".

El escritor ya no "ejecuta" "ejercicios narrativos"; él ahora traduce y lee "ejemplos de magia" denominando de este modo a los textos breves que aparecen en la sección del libro "Etcétera". No debe confundirse estos "ejemplos de magia" con los "ejercicios", aunque haya elementos comunes entre ambos grupos. El autor continúa con su juego, ahora con una nueva frase adjetiva "de magia", la cual alude a lo sobrenatural, a lo fantástico. El escritor sólo tiene aquí el mérito de traducir y leer; definitivamente, la creación de la obra literaria carece de significado, el escritor "deconstruye" sus lecturas.

El autor cree, aunque "a veces", esto es, a veces sí, otras no, que "los buenos lectores" son "cisnes", en el sentido siguiente: "4 fig. Poeta y músico excelente" (*Vox*, 1983). Implícito está en esa creación el concepto de un lector "modelo" y por ende, una concepción dinámica de la lectura. Estos lectores "buenos" son singulares, o sea "2 . fig. Extraordinario[s], raro[s], excelente[s] (*Vo x*, 1983); además "ocultos" por cuanto su labor se mueve entre lo ficcional y lo real, según las normas del juego. El autor, Borges, en la oración anterior ha exaltado su labor como lector, ya que los "ejemplos de magia" son producto de esa lectura efectuada sobre distintos textos; se ve entonces cómo la tradicional luminosidad del quehacer poético se opaca ante la tensión real que vive Borges en el acto de la escritura.

Para ejemplificar la anterior afirmación, presenta Borges el caso de Edmond Teste -personaje forjado por Paul Valéry entre 1896 y 1938-. *Monsieur Teste*¹² es un libro fragmentario que habla sobre el pensamiento y la obra de este personaje todo cerebro, todo inteligencia. De la obra de Teste presenta Valéry pocos fragmentos de su diario y algunos pensamientos. Pero de la lectura que de su obra han hecho sus amigos -entre ellos el

recopilador-, y la esposa de Teste dan testimonio tres importantes textos que hablan mejor de Monsieur Teste, como autor y como hombre, que sus propios escritos. Valéry forjó su personaje en distintas épocas de su vida y desde cuatro perspectivas: la suya propia como voz recopiladora -narradora a veces, ensayística otras- amiga de Teste, la de otro amigo, la de Emile Teste y la voz de Teste a través de los extractos de su diario y de sus pensamientos. En síntesis, la lectura que los "personajes hicieron de los escritos de Teste configuran el libro y de acuerdo con Borges valen más que las piezas atribuidas por Valéry a "su más que perfecto" (*Vox*, 1983). Evidente paradoja, la cual le permite a Borges tomarla como paradigma para destacar el valor de la lectura que va más allá del acto mismo de leer, llegando a enriquecer el texto leído¹³.

"Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual".

Concluye así el prólogo, considerando el acto de la lectura como la actividad consecuente al acto de la escritura. En la lectura, "actividad más resignada" se renuncia a favor del escritor; luego es más social *en cuanto que enfrenta a dos individuos* y a la vez, es más intelectual, en cuanto que su actividad no pasa de ser cerebral. Por medio de la lectura el "yo" -lector- entra en comunicación con el mundo y como en cualquier otra actividad lúcida reúne las potencialidades intelectuales del adulto¹⁴. Esto conduce a ver, con W. Iser, el texto como "... un potentiel d'action qui est actualisé au cours du processus de lecture"¹⁵.

Resumiendo: todo lector se convierte en un agente de escritura, aunque su actividad sea "más resignada" ya que la lectura está constreñida a manejarse dentro de los márgenes de la autorregulación estructural del texto, que es su objeto; por ello, las interpretaciones serán muchas, pero nunca más que las que da el texto.

De lo comentado en torno del primer "prólogo" es obvio que las ideas manifestadas por Borges se adelantan a la concepción actual de la teoría del texto y de la lectura. El hecho resulta interesante, máximo si se tiene presente que el libro *Historia universal de la infamia* ha sido desmerecido por su autor, y la crítica borgesiana ha seguido los juicios de Borges sobre su libro con más o menos proximidad y énfasis. Borges muestra la literatura como un juego, en el cual si bien se aparta de la problemática social, en cambio cuestiona el concepto de la literatura como "creación" o como "inspiración". El "prólogo" de 1935 le señala al lector que este libro está dentro de aquellas obras

"... que nos hablan de sí mismas son obras de tiempos críticos: se desmixtifican y desmitifican a la vez; al tratar de revelar la ficción, la suprimen o -al menos- la desplazan".

Y el libro, objeto de esta tesis, cumple estas características como lo demuestra el análisis del prólogo y el capítulo primero dedicado a los "mecanismos develadores" y a "la voz narrativa".

3.2 El "prólogo" de 1954

Este "prólogo" lo escribió Borges a raíz de la segunda edición de *Historia universal de la infamia*, que desde 1935 no se había vuelto a editar. Ahí el autor se coloca en una posición menos de autor que de crítico. Desde el presente de su escritura prologal de 1954 juzga el texto de la década de los treinta y lo califica de "barroco", lo cual le permite esbozar una síntesis sobre las características del barroco y enunciar su definición. Con base en las ideas anteriores Borges etiqueta su texto partiendo del título:

"Ya el excesivo título de estas páginas proclaman su naturaleza barroca" (*Inf.*, 9).

El autor no atenúa hoy, lo que escribió ayer, ya que de hacerlo "hubiera equivalido a destruirlas"¹⁷. El texto permanece tal cual y como fue escrito, apenas si se permitió el autor añadir tres nuevas piezas a la sección "Etcétera".

Borges evoca el engendramiento de esa página; escribe:

"Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar ajenas historias" (*Inf.* p. 10).

Adviértase que a pesar del paso de los diecinueve años, el autor aún no advierte que su obra trascendió el proyecto que se había propuesto y que en ella están en germen todos los rasgos de su narrativa ulterior.

El crítico Borges califica a lo que ayer denominó "ejercicios", de "ambiguos" y hoy como ayer, sólo reconoce como "cuento" agregándole el adjetivo "directo", "Hombre de la esquina rosada" y justifica a continuación las "palabras cultas" que incorpora en ese "cuento" de "entonación orillera" como un recurso que le permite romper con el "criollismo" ya que

"... los compadres son individuos y no hablan siempre como el Compadre, que es una figura platónica" (*Inf.* p. 10).

La realidad a que alude el texto es un referente propio del texto, ya que el "universo" de su libro para Borges

"No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar" (*Inf.* p. 10).

Así pues, el autor establece un paralelismo metafórico entre el texto literario con el film, y de éste -en última instancia- con la realidad. Por ello, la lectura del texto es una proyección interior que recoge las "imágenes" que brindan las palabras y esas "imágenes" se esfuman en el instante en que el libro se cierra, de modo semejante a como la imagen del film desaparece cuando se encienden las luces de la sala.

"El hombre que lo ejecutó era asaz desdichado, pero se entretuvo escribiéndolo" (*Inf.* p. 10).

De este modo la crisis personal es aliviada por la ejecución de la obra literaria y este acto le produjo ratos de entretenimiento, por tal razón desea:

"... ojalá algún reflejo de aquel placer alcance a los lectores". (*Inf.* p. 11)

El autor quiere compensar al lector en la lectura del libro; mucho se aleja de la concepción que sobre el lector había expuesto en la página prefacial de 1935.

Definitivamente en el texto de este "prólogo" asoma el Borges que juzga su libro desde la perspectiva de los años; la espontaneidad es sustituida por un afán de objetividad y por una confesión personal que le favorecerá la comprensión del lector, cuya conceptualización dinámica queda

relegada; en cambio, otras nociones enunciadas en el "prólogo" de 1935 aparecen implícitamente en el nuevo "prólogo"; estas nociones son dos: la obra literaria que se nutre de otras obras ("ajenas historias") y la influencia de las técnicas cinematográficas en la estructura de la obra literaria.

3.3 Las dedicatorias

Cuatro son las dedicatorias que aparecen en el libro *Historia universal de la infamia*. De las cuatro, tres ocupan una página y una es colocada debajo del título, objeto de la dedicación; todas están escritas en cursiva y únicamente la primera va acompañada de un texto y en vez del nombre y apellido, emplea las iniciales.

Las dedicatorias son las siguientes:

- a) A "S.D." a partir de la edición de 1954; en la primera edición las dos iniciales eran éstas: "I.J."
- b) "A Angélica Ocampo".
- c) "A Enrique Amorim".
- ch) "A Néstor Ibarra".

Se comentará luego sobre cada una de esas dedicatorias, situándolas en el contexto, indicando las relaciones del autor con sus dedicados y el significado de ellos en la actividad cultural.

a) El texto de la dedicatoria dice:

"I inscribe this book to S.D.: English innumerable and an Angel. Also: I offer her that kernel of myself that I have saved, somehow -the central heart that deals not in words, traffics not with dreams and is untouched by time, by joy by adversities" (*Inf.*, p. 13).

Presentada la dedicatoria en letras de 8 puntos, se coloca en un lugar estratégico por cuanto a esa pagina sigue el "prólogo" y su lugar es preeminente ya que se antepone al título de la primera parte del libro. A más de eso, el libro completo está dedicado a esa persona, como lo muestra el inicio de la dedicatoria, cuando explícitamente afirma: "I inscribe *this book to* ..." (el subrayado no pertenece al original).

Ante esta dedicatoria se plantean las siguientes interrogantes: ¿Por qué escrita en inglés? ¿A quién corresponden las iniciales "I.J."? ¿Qué causa motivó en el autor sustituir esas letras por "S.D."? ¿Por qué no acudió el autor -como sí lo

hizo en las otras dedicatorias- al nombre de la persona? ¿Será acaso otro juego textual?

Alicia Jurado, amiga de Borges y estudiosa de su biografía y de su obra, liga esa dedicatoria con el período que vivió Borges de desdichas y que corresponde al momento en que escribía los textos de su *Historia universal de la infamia*. (Cfr. el "prólogo" de 1954); pues bien, Alicia Jurado conjetura, porque carece de pruebas que

"... esta desdicha se relaciona con una mujer inglesa a quien le dedica el libro ... la misma, sin duda, le inspira el poema en inglés de 1934..."¹²

Valga una digresión. El poema a que alude Jurado fue escrito, junto con otro, en 1934. En el libro *Poemas* (1922-1943), que recoge las poesías de Borges de ese período, aparecen ambos poemas reunidos bajo el siguiente título: "Prose poems" y añade: "for I.J." (Borges, *Poemas*, 1943, p. 157). De acuerdo con esta edición ambos poemas son dedicados a "I.J." y no sólo el primero. En esos poemas asoma un yo lírico solo ante el mundo y un tú que pierde, a pesar de todo lo que le ofrenda. Sin embargo, esta dedicatoria desaparece en otras ediciones de la poesía de Borges y las iniciales "I.J." son sustituidas por el nombre de "Beatriz Bibiloni Webster de Bullrcih". El por qué ambas dedicatorias, la del libro y la de dos poemas en prosa, cambian de destinatario, carece de respuesta certera. Se destaca que la segunda parte de la dedicatoria, corresponde al séptimo versículo del "poem" segundo. Léase la traducción tomada de José Emilio Pacheco:

"Te ofrezco el centro de mí mismo que salvé de algún modo -el corazón central que no emplea las palabras, no trafica con sueños y está intocado por el tiempo, la desdicha y el goce"¹³.

Hasta donde se ha podido revisar cada poema, cada ensayo y cada relato, él acostumbró en sus dedicatorias escribir el nombre completo de quien era objeto de su reconocimiento; por ello, la excepción es notable; mas sea cual fuera el propósito que tuvo Borges, el resultado de este cambio contribuye a que el lector se enfrente a otro de los juegos textuales en que él siempre se empeñó.

b) "El tintorero enmascarado Hákim de Merv" es el único relato que tiene una dedicatoria en particular, situada, precisamente, debajo del

título, escrita en cursiva de siete puntos: "A Angélica Ocampo", de quien no se ha reunido información sobre sus actividades sociales, culturales, así como sobre sus relaciones con Borges.

c) El título de "Hombre de la esquina rosada" constituye la segunda parte del libro y es su único relato. El título está en página 93 y en la siguiente, la 94, frente al texto, colocado al centro de la página y en letra cursiva de siete puntos aparece: "A Enrique Amorim".

Enrique Amorim fue un conocedor de la obra de Jorge Luis Borges; cuando en 1942 participó en el desagravio a Borges, escribió:

"Y sus libros - no el que apareció este año (*El jardín de senderos que se bifurcan*), sino los anteriores y los cientos de artículos bibliográficos realizados con mano maestra-, toda su anterior labor, dan la medida de un tiempo argentino de extraordinario valor"²⁰.

Vivió este escritor uruguayo de 1900 a 1960 y como novelista formó parte del grupo de los

"... que partiendo de la tradición líricamente guachasca de Güiraldes se proponen descubrir bajo la contextura del mito una armazón de carne y hueso"²¹.

Amorim escribió varias novelas, entre ellas está *El paisano Aguilar* (1934), que le dio mucha fama.

ch) La última dedicatoria es para Néstor Ibarra, puesta al igual que la anterior en una página, la 110, después de la que ocupa el título "Etcétera". Sus características tipográficas son las mismas que la hecha a Enrique Amorim.

Ibarra fue amigo de Borges y tradujo varias obras al francés. Cuando la revista *L'Herne* en 1964 le dedica un número a Borges, ofrece una larga entrevista en la que comenta aspectos interesantes de la producción borgense. Al final de la entrevista de unas 45 páginas hay una nota que habla de Néstor Ibarra, la cual se transcribe con el fin de conocer su actividad literaria y cultural:

"IBARRA. -Né a Paris d' un père argentin fils d'émigré basque. Etudes universitaires en France puis à Buenos Aires. Essais critiques. Version du *Cimetière Marin* en vers espagnols (deux éditions épuisées, 1933-1935). Cours et conférences a L' Institut Français d'Etudes Supérieures de Buenos Aires. Traductions et adaptations théâtrales. Mises en scène. De retour en France, s' oriente vers l'industrie. A repris tout récemment ses activités littéraires"²².

Las explicaciones en torno de las personas, merecedoras de que Borges las tomara en consideración para su obra, muestran una serie de relaciones que de modo directo o indirecto se vinculan con la producción de *Historia universal de la infamia*. A modo de ejemplo citamos estas tres: el estado anímico con que escribió Borges su libro; soledad y necesidad de un encuentro (primera dedicatoria); la nueva concepción del gaucho de Amorim, que se da en "Hombre de la esquina rosada"; y finalmente, la presencia de Valéry, en la versión de Ibarra.

3.4 Las "fuentes"

Un rasgo frecuente y relevante en la narrativa borgense es el de las referencias bibliográficas, las que son presentadas por el autor como "fuentes" de su "historia"; sin embargo, las obras literarias, filosóficas e históricas referidas, pueden ser apócrifas y verdaderas, o ambas a la vez; pues bien, Borges inició esa práctica en los textos de *Historia universal de la infamia*. Si el lector indaga las referencias bibliográficas contenidas en ese libro, de inmediato notará que todos los textos remiten a una "fuente"; recuérdese que la excepción es "Hombre de la esquina rosada", cuya "fuente" es oral y es un narrador homo-intradiegético que la brinda al narrador primero.

Las fuentes de la sección "Etcétera" se hallan al final de cada texto. En tres de esos textos, el productor escribe el nombre del libro, y el de su autor; en los otros casos, tomados del *Libro de las 1001 Noches*, sólo indica el número de la noche correspondiente; en cuanto a los tres textos añadidos en 1954, ofrece además de los datos indicados (nombre del autor y del libro), el año de su publicación. Se subrayan estos detalles para contrastar con el hecho de que su presencia y uso no son propios de un libro de narraciones, sino más bien, de textos pertenecientes al mundo comentado, es decir, ensayos.

El Atroz Redentor Lazarus Morell.

Life on the Mississippi, by Mark Twain. New York, 1883.

Mark Twain's America, by Bernard Devoto, Boston, 1932.

El Impostor Inverosímil Tom Castro.

The Encyclopedia Britannica. Eleventh Edition. Cambridge, 1911.

La Viuda Ching, Pirata.

The History of Piracy, by Philip Gosse, London, 1932.

El Proveedor de Iniquidades Monk Eastman.

The Gangs of New York, by Herbert Asbury, New York, 1927.

El Asesino Desinteresado Bill Harrigan.

A Century of Gunmen, by Frederick Watson, London, 1931.

The Saga of Billy the Kid, by Walter Noble Burns, New York, 1925.

El incivil Maestro de Ceremonias Kotsuké no Suké.

Tales of Old Japan, by A.B. Mitford, London, 1912.

El Tintorero Enmascarado Hákim de Merv.

A History of Persia, by Sir Percy Sykes, London, 1915.

Die Vernichtung der Rose. Nach dem arabischem. Urtext uebertragen von Alexander Schulz, Leipzig, 1927.

Respecto de la primera sección, el autor remite a un "Índice de las fuentes"; aquí, debajo de cada uno de los siete títulos que conforman la sección, coloca las fuentes bibliográficas, cuya información le sirvió en la elaboración de cada texto. De esas fuentes, sólo una es ficticia²⁵. Los datos de las otras fuentes sí se ajustan a la realidad bibliográfica a la cual apuntan. Sin embargo, en las ediciones de ese libro hechas por EMECE se presenta una errata, que por lo menos en la primera de 1954 no existía²⁶. Todavía más, esa errata se mantiene en las *Obras completas* publicadas por EMECE editores en 1974, como puede confrontarse en la página 345; sin embargo, en las ediciones que de *Historia universal de la infamia* ha hecho Alianza Editorial, así como en la traducción hecha al inglés, no aparece errata.

A renglón seguido se describe la errata, la cual se encuentra en la fuente del texto "El impostor inverosímil..." cuya cita es ésta:

"*The History of Piracy*, by Philip Gosse, London, Cambridge, 1911". (cfr. p. 135).

Nótese que aparecen dos ciudades para la misma referencia bibliográfica. En la línea siguiente se da esta referencia:

"La Viuda Ching, pirata".

The History of Piracy, by Philip Gosse, London, 1932". (*Ibidem*)

Esto significa que el tipógrafo (¿Será él?) copió de nuevo la información bibliográfica de "La viuda Ching..." como si correspondiera a "El impostor inverosímil..."; luego en la línea siguiente la dejó tal y como estaba en la edición de 1954 con los datos de la ciudad ("Cambridge") y el año ("1911"), los cuales sí le corresponden a la obra que en verdad le sirvió al autor de fuente para escribir "El impostor..." y cuyos datos bibliográficos son estos:

"El impostor inverosímil Tom Castro"
The Encyclopedia Britannica, Eleventh Edition, Cambridge, 1911".
(*Inf.*, 1954, p. 135).

Se ha propuesto una explicación de cómo un simple gazapo, dadas las reglas del juego textual, adquiere importancia y se constituye en un elemento impugnador de ese texto (en cuanto que le plantea al lector una duda), según las diferentes ediciones que de él se han publicado.

Empero, los problemas textuales de las referencias bibliográficas apenas empiezan ahí, si se considera su presencia multifacética y el hecho de que no hay correlación entre lo que explícitamente ofrecen: datos fidedignos e información verídica, es decir, "historia" y la función implícita que desempeñan al cuestionar, en última instancia, la referencialidad de las "fuentes", tal y como lo demostrará el análisis de estos cinco casos:

1. Citas textuales: el narrador copia citas textuales y no refiere la fuente; por ejemplo, en el texto de "La viuda Ching, pirata" transcribe tres fragmentos entrecomillados y escritos en cursiva y no señala²⁷ que el primero y el tercero son fragmentos de Philip Gosse -citado en el "Índice de las fuentes"- y que el tercero es del productor. (Cfr. *Inf.* p. 45, 50 y 46 respectivamente).

2. Citas apócrifas: las presenta sin este carácter, aunque antes el autor ha reconocido que el libro -del cual es tomada- "se ha perdido" y agrega que:

"... el manuscrito encontrado en 1899 y publicado no sin ligereza por el *Morgenländisches Archiv* fue declarado apócrifo, por Hom y luego por Sir Percy Sykes" (*Inf.* p. 83).

Nótese que la declaración de "apócrifo" se la atribuye el productor a la "fuente" de su texto, a saber, Sir Percy Sykes autor de *A History of Persia* (Cfr. *Inf.*, p. 135). Luego hace citas de ese libro "perdido" o "apócrifo" llamado *Rosa oscura* o *Rosa escondida*.

3. Textos ajenos: el productor copia un texto ajeno y no da ahí ninguna referencia bibliográfica. Mas, si el lector consulta el "Índice de las fuentes" hallará la obra *Life on the Mississippi* de Mark Twain y si consulta ese libro encontrará el texto que ha sido deconstruido²⁵.

4. Referencias prolijas: en el texto se da esta clase de referencia minuciosa, en comparación con otras; en esos casos presenta indirectamente el nombre del libro, el de su autor, describe el aspecto material del volumen y el número de páginas, indica el año de "1928", como fecha de publicación y sin embargo, este dato no coincide con el año de publicación que aparece en el "Índice de las fuentes", que es el año de "1927". Entonces, se interroga al lector en cuál año se editó el libro "*The Gangs of New York*" de Herbert Asbury. (Cfr. *Inf.* p. 53 y p. 135); o bien, acepta que las fechas carecen de importancia para el acto literario.

5. Nombre de un autor: dentro del texto nombra el autor y no ofrece ninguna otra información. Esto sucede con "A. B. Mitford"; pero más adelante cuenta que

"Un rumor quiere que..." (*Inf.* p. 76),

o afirma que

"La historia sabe..." (*Inf.* p. 78),

de modo tal que en el proceso de la escritura la referencia de "A. B. Mitford" (*Inf.* p.73 y p.135) se disipa y cede su lugar a otras fuentes no mencionadas en el "Índice".

Para cerrar la exposición de este apartado se destaca el hecho de que las "fuentes" literarias, filosóficas, religiosas e históricas, constituyen una veta clave en el proyecto borgense del quehacer literario. En la utilización de este recurso se plantea la referencialidad de la literatura con los textos y no con la realidad tangible. Borges desnuda

el acto literario de su ropaje temático y estilístico, que oculta sus verdaderos "artificios", ya que ello desarrolla temas expuestos y acude a formas elaboradas. De tal modo que la Belleza y la Verdad se relativizan, y en otra perspectiva, como acontece en el relato "Utopía de un hombre que está cansado" (1975), la literatura se convierte en "un sistema de citas"²⁷, cuya dinámica práctica animó desde 1935 hasta 1985 la producción narrativa de Jorge Luis Borges.

NOTAS

1. Téngase presente que el discurso prefacial se manifiesta de diversas formas: el prólogo, la presentación, la introducción, el propósito, etc. Para completar este tema confóntese la investigación de Estébana Matarrita *El negro Francisco: códigos de transformación*. Universidad de Costa Rica, Escuela de Filología, 1985.
2. En la producción literaria de Borges es muy frecuente la dedicatoria. Desde su primer poemario, *Fervor de Buenos Aires -1923-* incorporado en *Obras completas* (1974, p. 15) escribe el autor un breve texto "A quien leyere".
- (+) La crítica borgense al referirse a este libro lo cita de acuerdo con la primera edición realizada por Tor en 1935 y más frecuentemente con la segunda, hecha por EMECE en 1954, ya que en esta última su autor incorporó un nuevo "prólogo" y tres nuevos textos. Para efectos de las citas que se transcriben en este artículo son tomadas de *Historia universal de la infamia*, 9a. edición, Buenos Aires Emecé, 1970 y para abreviar, se colocará junto a cada cita, entre paréntesis, sólo el número de la correspondiente página.
3. Henri Mitterand. *Le discours du roman*. (Paris, PUF, (1980), p. 31.
4. *Ibidem*.
5. *Ibidem*, p. 22.
6. *Ibidem*, p. 26.
7. La teoría lingüística de la clasificación de los tiempos verbales en dos grupos: el primero que corresponde al "mundo comentado" y el segundo, al "mundo narrado", se tomó de los conceptos expuestos por Harald Weinrich. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. (Madrid, Gredos, 1968). Específicamente los capítulos tercero y cuarto.
8. Mitterand, *Loc. cit.*
9. Jorge Luis Borges. *El idioma de los argentinos*. (Buenos Aires, Gleizer, 1928), p. 9.
10. En la ejecución de este párrafo se tomó la información de los índices de contenidos que transcribe Ana María Barrenechea de las primeras ediciones de las obras de

- Borges a partir de 1923 y hasta 1961. Cfr. A. M. Barrenechea. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. (Buenos Aires, Paidós, 1967), pp. 247-253.
11. En 1983, Franco María Ricci pasó varios días con Borges en Buenos Aires; poco después concibió la idea de esa colección de literatura fantástica que constaría de treinta volúmenes. Cada volumen dedicado a la obra de un narrador fantástico, sería seleccionado y prologado por el escritor argentino. A más de eso, el título mismo de la colección "La Biblioteca de Babel" es homónimo del célebre cuento escrito por Borges en 1941. Véase VV.AA. *Literatura fantástica*. (Madrid, Siruelas, 1985), p. 131.
 - (+) De los dieciséis textos que integran *Historia universal de la infamia*, doce de ellos fueron publicados por primera vez, en el suplemento del diario *Crítica: Revista Multicolor de los Sábados*, entre el 12 de agosto de 1933 y el 23 de junio de 1936.
 12. Cfr. Paul Valéry. *Ouvres* (Paris, Gallimard, 1959), Tomo 1. Edition établie et annotée par Jean Hytier.
 13. El importante rol que Borges y Valéry le dan al "lecteur" puede asumirse con lo escrito por Blüher, cuando destaca la contribución de ambos autores a la crítica actual con estos juicios: "Leur contribution majeure a l'esthétique contemporaine concerne a notre avis l'introduction de la problématique de la réception dans les questions de critique littéraire. Aux yeux de Valéry et de Borges c'est le récepteur, c. -a-d. surtout le lecteur qui joue le rôle-clé dans le processus de communication littéraire". Karl Alfred Blüher "La critique littéraire chez Valéry et Borges". *Imprevue* (C.E.R.S. No. 1, 1987), p. 68.
 14. Michel Picard "La lecture comme jeu". *Poétique*. (Seuil, 1984, No. 58), p. 262.
 15. La cita de Iser es hecha por Gilli, en su artículo "Le texte et sa lecture". *Semen* (Paris, 1983, No. 1), p. 106.
 16. Lisa Block de Behar. *Una retórica del silencio*. (México, Siglo XXI, 1984), p. 170.
 17. En la historia de la bibliografía de Borges son mencionados dos libros que escritos en España en 1919, nunca fueron publicados: *Los salmos rojos* (colección de poemas) y *Los naipes del tahir* (prosa). También se recuerda que los siguientes libros de ensayos han tenido, hasta ahora sólo una edición: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928).
 18. Alicia Jurado. *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. (Buenos Aires, EUDEBA, 1966), p. 41.
 19. Jorge Luis Borges "Two English Poems". Traducción de José Emilio Pacheco en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica: Destiempo de Borges*. México, No. 188 (Agosto de 1986), p. 64.
 20. Enrique Amorim *Sur*, No. 94 (1942), p. 28. En este número la revista incluyó un "Desagravio a Borges" con el fin de "reparar el error" cometido por el jurado al que le correspondió otorgar el Premio Nacional de Literatura por el trienio 1939-1941, al no darle ese premio al libro *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941). En ese homenaje participaron escritores e intelectuales argentinos y de otras nacionalidades. Véase María Luisa Bastos, *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*. (Buenos Aires, Hispamérica, 1974), pp. 136-150.
 21. Fernando Alegría. "La novela hispanoamericana". En R.M. Albéres. *Historia de la novela moderna*. (México, U.T.E.H.A., 1966), p. 362.
 22. *L'Herne*. (1964), p. 465.
 23. Esta afirmación se sustenta en las lecturas efectuadas de los artículos que sobre esta producción borgense publicó *Review Spring* 1973.
 24. Cfr. Jorge Luis Borges. *Historia universal de la infamia*. (Buenos Aires, EMECE, 1954) p. 135. En la novena edición de este libro aparece el gazapo, así como en las ediciones subsiguientes que han sido consultadas, incluyendo, la tercera edición del primer volumen de las *Obras completas* de Borges (Buenos Aires, EMECE, 1989), p. 345.
 25. Esta información la expone Norman Thomas di Giovanni en su artículo "Borges 'Infamy': a Chronology and a Guide". *Review* (Spring 1973), pp. 6-12.
 26. Cfr. del autor de este artículo, su tesis *Historia universal de la infamia: la subversión de un discurso narrativo* (Universidad de Costa Rica, S.E.P., 1988) apartado 4.2.1).
 27. Jorge Luis Borges. *Obras completas*. Vol. 2. (Buenos Aires, EMECE, 1989) p. 55.

BIBLIOGRAFIA

A. Sobre el método

- Amoretti, María. *Cachaza ou le délire textuel*. Tesis. Montpellier, Université Paul Valéry, 1982.
- Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio*. México, Siglo XXI, 1984.
- Cros, Edmond. *Genética textual*. Madrid, Planeta, 1981.
- Duchet, Claude. "Introduction: positions et perspectives". *Sociocritique*. Paris, Nathan, 1979.
- Gilli, Y. "Le texte et sa lecture". *Semen* (1983), No. 1.

Macherey, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris, Maspero, 1980.

Mitterand, Henri. *Le discours du roman*. Paris, PUF, 1980.

Matarrita, Estébana. *El Negro Francisco: códigos de transformación en semiosis*. Tesis. Universidad de Costa Rica, Facultad de Letras, Escuela de Filología, 1984.

Picard, Michel. "La lecture: comme jeu". *Poétique* Seuil, (1984), No. 58.

Trottier, Danielle. *Jeux textuel et profanation*. Québec, Le Préambule, 1987. Collection L'univers des discours.

B. Del texto

Borges, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. 9a. edición. Buenos Aires, EMECE, 1970.

C. Otros textos del autor.

"Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Gleizer, 1928. Colección Índice.

_____ y otros. *Obras completas en colaboración*. Madrid, Alianza Editorial, 1981. 2 volúmenes.

_____. *Obras completas*. Buenos Aires, EMECE, 1974. [1er. Vol.]

_____. *Obras completas*. Buenos Aires, EMECE, 1989. 2o. Vol.

Ch. Sobre el Autor y su texto.

Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires, Paidós, 1967.

Bastos, María-Luisa. *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*. Buenos Aires, Hispanoamérica, 1974.

Blüher, Alfred. "La critique littéraire chez Valéry et Borges" *Imprevue*. C.E.R.S. (1987), No. 1.

Jurado, Alicia. *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, EUDEBA, 1966.

Montanaro, Oscar. *Historia universal de la infamia: la subversión de un discurso narrativo*. Universidad de Costa Rica, Sistema de Estudios de Posgrado, 1988.

Pollmann, Leo. "El espantoso redentor. La poética inmanente de *Historia universal de la infamia*". *Revista Iberoamericana*. Vol. XLV (1979), Nos. 108 y 109.

VV.AA. *Literatura fantástica*. Madrid, Ediciones Siruela, 1985. Di Giovanni, Norman ;T. "Borges Infamy": a Chronology and Gide". *Review*. (1973), No 8.

D. Otras obras consultadas sobre asuntos específicos

Alegría, Fernando. "La novela hispanoamericana". En R. M. Albéres *Historia de la novela moderna*. México, U.T.E.H.A., 1966. Colección La evolución de la humanidad.

Valéry, Paul. *Oeuvres*. Edition établie et annotée par Jean Hytier. Paris, Gallimard, 1959.

Weinrich, Harald. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Trad. de Federico Latorre. Madrid, Gredos, 1964.

E. Revistas dedicadas a Borges y su producción literaria

Sur. "Desagravio a Borges" (1942), No. 94.

L'Herne. Edición de Dominique de Roux et Jean de Milleret. Paris, 1964.

Review. "Borges/History of Infamy". New York, Spring 1973, No. 8.

La Gaceta del Fondo de Cultura Económica: Destiempo de Borges. México, agosto de 1986, No. 188.

F. Diccionarios

Cazares, Julio. *Diccionario ideológico de la lengua española*. 2da. edic., Barcelona, G. Gili, 1966.

Vox Diccionario general de la lengua española. 6a. edic., Barcelona, Bibliograf, 1983