

LA VOZ NARRATIVA Y LOS MECANISMOS DEVELADORES EN *HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA DE BORGES*

Oscar Montanaro Meza*

ABSTRACT

This article demonstrates that eight narratives in *Historia universal de la infamia*, written by Jorge Luis Borges between 1933 and 1935, subvert the narrative discourse because the writer reveals the keys to the textual genesis. To prove the statement, the narrative voice is characterized according to the narrative postulates of Gérard Genette and ten mechanisms that reveal the strategies for the production of a fictional text are analyzed.

"... el salteado trabajo del narrador,
que es restituir a imágenes los informes".

Borges, Evaristo Carriego
(1930).

o. Introducción

Al emprender en este artículo el análisis de *Historia Universal de la infamia*, se plantean dos puntos iniciales en torno del texto: uno, la consideración del texto como proceso, y si es proceso hay que tomar en cuenta al productor, el objeto y al lector; y dos, como afirma Manuel Picado en su ensayo "La literatura: entre el diálogo y la metalengua", el texto es

"... materia densa y opaca, artefacto enigmático, riesgoso inclusive"¹.

Es precisamente Jorge Luis Borges, quien al volcar el discurso literario sobre sí mismo, aproxima a su lector a la problemática del texto, como punto convergente de interdiscursividad e intertextualidad; en tal sentido, se puede afirmar que el pensamiento de Borges satisface otra observación interesante que Manuel Picado, en el citado ensayo, enuncia así:

"... la literatura contemporánea desea atentar contra la distinción de teoría y práctica..."².

* Profesor Catedrático de la Universidad de Costa Rica, en la Sede de Occidente.

Este es un rasgo significativo en la producción borgense y hacia tal rumbo se orienta la hipótesis planteada en este artículo, a saber: los ocho relatos borgenses aquí estudiados representan una subversión del discurso narrativo, por cuanto su productor revela las claves de la génesis textual. Además, no en vano aparece el nombre de Jorge Luis Borges³ en el grupo de los escritores y de los movimientos literarios de Occidente que de una u otra forma han renovado el quehacer y la concepción de la literatura.

Ahora bien, la literatura se configura gracias a sus relaciones inherentes con el lenguaje, considerado éste no como un ente abstracto, sino como el conjunto de microsemióticas transindividuales, de las cuales es portador el "scripteur". De ello se desprende que *contar, cantar* la realidad es imposible y Borges en línea parecida, reconoce que los hechos son irrecuperables en el texto escrito u oral por la limitación conceptual de las palabras.

Ante este vacío, queda el texto y con Manuel Picado se acepta que

"... conocer la literatura es al mismo tiempo convocar a una cita de lenguajes"⁴.

Este conocimiento, esta aproximación a la literatura define con certeza un rasgo develado por Borges en su producción literaria, concebida no como un objeto dado, inerte, sino como un ente dinámico, colocado frente al lector, quien con una lectura cuidadosa ve el proceso de su escritura, de su engendramiento, en un constante hacerse.

Consciente el crítico de tal realidad, busca sustentar su análisis en una posición dialógica cuya tarea en su aproximación con la literatura es

"...promover un diálogo fecundo de múltiples voces, una polifonía en la cual los textos se vayan leyendo y escribiendo los unos desde los otros"⁵.

La referencia transcrita no se ha de identificar como un desdén hacia los discursos científicos que buscan desentrañar el hecho literario, sino que éstos se yerguen dentro de la polifonía discursiva como

"... instrumentos conceptuales que, en contacto con el texto y bajo su estímulo, pueden producir lecturas; es decir, nuevos textos"⁶.

Ello explica el por qué en este trabajo, sobre un texto borgense, se haya acudido a una fundamentación teórica, que como la de Gérard Genette, coloca al analista en una situación privilegiada para enfocar fenómenos que trascienden el texto y que entran en la órbita de la socio-crítica. Y a propósito de Genette, se recordará que él en algunos puntos de su narratología, parte de concepciones que en torno de la literatura precisamente ha trabajado Jorge Luis Borges, tanto en sus ensayos como en sus relatos. Tres ideas del escritor argentino, tomadas luego por Genette, son las aquí enumeradas:

1. La ficción incursiona en la realidad o viceversa. Esta frontera ondulante entre planos diferentes, esa intromisión de lo contado con la realidad, o viceversa, a la cual apunta Genette, es también la preocupación de Borges, la cual es recogida por Genette en esta cita del ensayo "Magias parciales del Quijote":

“De telles inventions suggerent que si les personnages d’une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs”⁷.

2. Las transgresiones que se dan por medio de un cambio de la persona gramatical para designar al mismo personaje, son ejemplificadas por Gérard Genette con un cuento de Borges:

“C’est sans doute Borges qui nous offre l’exemple le plus spectaculaire de cette transgression... dans le conte intitulé *la Forme de l’épée*. (sic.), où le héros commence par raconter son aventure infame en s’identifiant à sa victime, avant d’avouer qu’il est en fait l’autre, la lâche dénonciateur jusque-là traité, avec le mépris qu’il faut, en troisième personne”⁸.

3. Al concluir Genette su enfoque sobre el narratario acude directamente al tema del relato “Pierre Menard, autor del Quijote” con esta afirmación:

“...la véritable auteur du récit n’est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l’écoute”⁹.

Este papel dinámico e importante del lector se encuentra, no sólo en el famoso cuento escrito por Borges en 1938 y que cita Genette, sino que sus antecedentes se localizan en el libro que es objeto de esta investigación y así será destacado en los momentos requeridos.

Escritas estas observaciones preliminares, se pasa luego a la exposición de un suscinto análisis de la voz narrativa en *Historia universal de la infamia*.

1.1. Un análisis de la voz narrativa

Se ofrece en seguida una breve caracterización de la voz narrativa que configura el mundo narrado de la primera y la segunda sección de *Historia universal de la infamia* con el fin de que permita, sobre esta base, estudiar la instancia productora del texto y su relación con el lector.

La caracterización de la voz narrativa se hará fundamentada en sólo cuatro principios teóricos y metodológicos que Gérard Genette ¹⁰ establece en su narratología, a saber:

- los tiempos de la narración,
- los niveles narrativos,
- la persona del narrador y
- la función testimonial de éste.

1.1.1. Los tiempos de la narración.

La diégesis de los siete relatos que constituyen la primera sección de este libro y el único de la segunda, acontecen en lugares diferentes y en épocas que van del siglo trece hasta

principios del siglo veinte. En cada uno de los ocho relatos se nota el interés del narrador por establecer los nombres de lugares, fechas, o bien, como sucede en "Hombre de la esquina rosada" el paso de las horas. Tal información espacial y temporal adquiere la función de ubicar el acontecimiento en el marco geográfico e histórico.

Ha de considerarse que en la narración los datos de índole histórica interfieren con hechos diegéticos: así pues, el narrador maneja una información verídica, que sin embargo, como se demuestra en lecturas comparativas con las fuentes que él mismo ofrece, las altera y modifica, llevando al lector a un juego entre lo ficcional y lo histórico.

Sobre sucesos "aislados" y "pequeños", o como los calificaría Unamuno "intrahistóricos", el escritor trabaja sus narraciones desde el tiempo presente de su "acto de escritura", como lo demuestra el hecho de que alternen, en el texto, los tiempos del pasado en que ocurre la diégesis con el presente, el cual le permite al narrador introducir los comentarios sobre lo narrado, las observaciones bibliográficas y las notas al pie de página.

Es usual, en la ficción, que el narrador no dé referencias sobre el tiempo en que "escribe", sin embargo, en el texto que se estudia en un momento de la narración, quien narra le recuerda al lector, por medio de una nota al pie de página, que

"... estas biografías infames aparecieron en el suplemento sabático de un diario de la tarde" (p. 31).

como en efecto, así fue¹¹.

Los ocho relatos analizados en este capítulo son narraciones ulteriores; cabe, empero, dividirlos en dos grupos:

1. Un primer grupo, formado por siete relatos, en los que la "voz narrativa" se coloca en la posición de un historiador que testimonia y comenta los sucesos con base en sus consultas bibliográficas y no por la experiencia vivida por él como "narrador" o por sus personajes. Las citas que se presentan luego, ilustran esta afirmación:

a. En el relato "El impostor inverosímil Tom Castro" muestra el narrador su afán de precisar el dato biográfico:

"El registro de nacimiento de Wapping lo llama Arthur Orton y lo inscribe en la fecha 7 de junio de 1834" (p. 31).

b. Otro caso es, cuando al referirse - en el relato de "La viuda Ching, pirata" - a los sentimientos que embargaron al emperador Kia-King, ante el dolor de su pueblo, se acoge el narrador al testimonio de "ciertos historiadores" que

"... pretenden que le dolieron al emperador menos que el desastre de su expedición punitiva" (p. 48).

c. Y, en último ejemplo, cuando en el relato "El tintorero enmascarado Hákim de Merv" el narrador atribuye lo acontecido a Hákim de Merv a un cronista árabe:

“El cronista de los Abassidas refiere que el hombre del desierto...” (p. 86).

2. El relato “Hombre de la esquina rosada” forma el segundo conjunto, en el cual la “voz narrativa”, sí ofrece el testimonio de una experiencia personal vivida por un compadrito. Semejante a los relatos anteriores, tampoco hay aquí una indicación que establezca el tiempo transcurrido entre el instante en que el compadrito le contó la historia al “narratorio” intradiegético y el momento en que éste como narrador la “escribe”, cediéndole la palabra al protagonista, quien sugiere que los hechos vividos por él acontecieron tiempo atrás, computado en “años”, como lo indica en el instante en el cual evoca a la Lujanera con estas palabras:

“... se murió señor, y digo que hay años en que ni pienso en ella, pero había que verla en sus días...” (p. 97).

La fecha de lo acaecido no está señalada, como si lo está en los siete relatos del primer grupo; basta con que se narre que ello ocurrió durante una noche, como se reitera en el relato:

“... pero es noche que no se me olvidará...” (p. 95).

“... una noche nos ilustró la verdadera condición de Rosendo...” (p. 97).

“Ajuera estaba queriendo clariar” (p. 107).

1. 1. 2. *Los niveles narrativos*

En los ocho relatos, objeto de análisis, se presenta, en un primer momento, un narrador extradiegético. El narra los hechos desde la perspectiva de un historiador que consulta en “fuentes” y que a partir de esa actividad de lectura, escribe; de esta forma establece que él no es el “autor” de esas historias, sino apenas, un recopilador, o bien, transcribe la narración hecha por un “compadrito”. De lo dicho se concluye que hay elementos que deslizan la narración extradiegética, con mayor o menor intensidad, hacia una estructura intradiegética, en cuanto que siete de los ocho relatos son remitidos a un “índice de las fuentes” que se encuentra al final del libro (Cfr. la página 135). A más de eso, en tres de los siete relatos se incorporan la obra u obras citadas en el “índice”. De este modo se tiene que en “El proveedor de la iniquidades Monk Eastmann” el narrador apunta la existencia del libro de Asbury, fuente de su “biografía”:

“La historia de las bandas de Nueva York (revelada en 1928 por Hebert Asbury en un decoroso volumen de cuatrocientas páginas en octavo)...” (p. 53).

En el otro caso, el narrador del relato “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké”, reconoce explícitamente que en su relato sigue:

“... la relación de A.B. Mitford ...” (p. 73).

El último ejemplo es muy interesante, por cuanto que entre las fuentes citadas por el narrador antes de ofrecer la historia de "El tintorero enmascarado..." aparece la siguiente referencia:

"... c) el códice árabe titulado *La aniquilación de la rosa*, donde se refutan las herejías abominables de la *Rosa oscura* o *Rosa escondida*" (p. 83).

El título de ese "códice" se indica en la bibliografía escrito en alemán y es una traducción del árabe a ese idioma hecha por "Alexander Schulz"; sin embargo, a pesar de tan amplia información bibliográfica la obra no existe¹².

Hay otro relato en el cual su narrador da una referencia indirecta al "índice de las fuentes": esto ocurre cuando en "El asesino desinteresado Bill Harrigan" se alude a

"... cierto director cinematográfico..." (p. 68).

Se trata de King Vidor quien, en 1930, dirigió la película *Billy the Kid*, basada en el libro de Wálter Noble Burns titulado *The Saga of Billy the Kid*¹³.

Unicamente en "Hombre de la esquina rosada" surge una estructura metadieética bien definida, ya que como se ha indicado, un compadrito cuenta al narrador primero la historia por él vivida durante una noche. El narrador autodieético inicia y concluye su historia, sin que el narrador primero lo interrumpa, o haga siquiera, alguna observación sobre lo que escucha. Este narrador extradiegético asoma en el texto en dos ocasiones: una, en el título y en la dedicatoria y la otra cuando al finalizar el relato es apelado directamente por el narrador intradieético:

"... entonces, Borges, volvía a sacar el cuchillo corto y filoso..." (p. 107).

1.1.3. *La persona.*

La narratología de Genette distingue - según la circunstancia de que el personaje que narra sea "extraño", ajeno, a su narración, o bien, un personaje incorporado a ella - dos tipos de narrador: heterodieético y homodieético. De los ocho relatos que constituyen la primera sección de *Historia universal de la infamia*, sólo se da el narrador homodieético en "Hombre de la esquina rosada". Este narrador se muestra jactancioso ante quien o quienes le escuchan:

"A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real"

y cuatro oraciones después:

"A ustedes, claro que les falta la debida experiencia para reconocer ese nombre..." (p. 95).

Se observa cómo el narrador se dirige a un auditorio que no pertenece al mundo social del compadrito y ante el cual, por consiguiente, su acción de esa "noche" puede ser rechazada; de aquí lo cauteloso en la narración, para revelar al fin, con toda evidencia, que fue él quien

asesinó a Francisco Real, el Corralero. De este modo la historia es escuchada hasta el final, sin que el narratario, ajeno a la experiencia del mundo violento del compadrito, se escandalice y asimile, paulatinamente conforme avanza el relato, la violencia diegética.

Cabe señalar que en “El espantoso redentor Lazarus Morell” se presentan dos fragmentos homodiegéticos. El primero, cuando Morell se reconoce como predicador religioso, mientras sus hombres roban los caballos de los incautos oyentes (ver p. 22 de *Historia universal de la infamia*); y el segundo fragmento, en que Lazarus recuerda su viaje de New Orleans a Natchez (Ibidem, p. 28). Con ambos textos confesionales se confirma, sin lugar a dudas, la “culpable y magnífica existencia del atroz redentor Lazarus Morell” (Ibidem, p. 18).

Los otros relatos poseen un narrador heterodiegético que puede ser catalogado como homogéneo, esto es, que su caracterización como narrador es común a los ocho relatos, incluyendo al narrador primero de “Hombre de la esquina rosada”. Algunas características que determinan esa homogeneidad son las tres siguientes:

1. Acude a las “citas” para enfatizar en algunos puntos de la narración, como sucede en “La viuda Ching, pirata” en que el narrador transcribe algunos artículos del reglamento redactado por la “Viuda” para regir su comunidad de piratas; también, copia el edicto imperial, expedido con el fin de levantar el ánimo de las fuerzas de “Kuo-Lang” contra las huestes de la Ching; y, finalmente, el testimonio de un historiador, en el cual se indica cómo la “paz” llegó de nuevo al imperio, desde el día en que la “Viuda” se rindió ante el emperador.
2. Ofrece el narrador heterodiegético una exposición ordenada de los hechos, si bien es cierto que él acude a la prolepsis y analepsis en varias ocasiones, mas su empleo es discreto; así, por ejemplo, en “El inverosímil impostor Tom Castro” se localiza esta analepsis:

“En las postrimerías de abril de 1854 (mientras Oreton provocaba las efusiones de la hospitalidad chilena, amplia como sus patios) naufragó en aguas del Atlántico...” (p. 33).

Cuando el lector llega a este fragmento sabe que Orton, alias Tom Castro, había gozado de la hospitalidad de una familia chilena unos años antes del naufragio del barco en que viajaba Roger Charles Tichborne. También, en este relato, se enfrenta el lector a esta prolepsis, en que previene el texto el fin trágico del negro Bogle, amigo y servidor de Tom Castro:

“... era absolutamente normal Bogle, sin otra irregularidad que un pudoroso y largo temor que lo demoraba en las bocacalles, recelando del Este, del Oeste, del Sur y del Norte, del violento vehículo que daría fin a sus días” (p. 33).

El orden diegético que se ha señalado, se muestra en los subtítulos que contienen siete de los ocho relatos. Así por ejemplo en el relato “El espantoso redentor...” los subtítulos indican el orden de la historia; helos aquí:

“La causa remota”
 “El lugar”
 “Los hombres”
 “El hombre”
 “El método”
 “La libertad final”
 “La catástrofe”
 “La interrupción”

3. Caracterizan a este narrador sus frecuentes observaciones irónicas sobre las acciones, los personajes, el acto de escritura, etc. Véanse estos tres ejemplos:

a. El impostor Tom Castro contó con personas que estaban en contra de su engaño y otras a favor; el narrador afirma con mucha ironía, que entre éstas

“... contaba con el apoyo de los innumerables acreedores que habían determinado que él era Tichborne, para que pudiera pagarles” (p. 38).

b. Con una melancólica burla, caracteriza el narrador a Billy Harrigan:

“Mientras el dedo del gatillo no le falló, fue el hombre más temido... de esta frontera” (p. 71).

c. El narrador pone en duda el acto de la escritura como resultado de una creación *ex nihilo* o de misteriosa inspiración, cuando al iniciar su relato “El tintorero enmascarado...” dice:

“Si no me equivoco, las fuentes originales de información acerca de Al Moqanna, el Profeta Velado (o más estrictamente, Enmascarado), se reducen a cuatro...” (p. 83).

1.1.4. *La función testimonial*

Le corresponden al narrador, fuera de la función narrativa, según Genette otras dos funciones: la testimonial y la ideológica. Ahora bien, en aras de una mejor delimitación del presente trabajo, se omite dada su complejidad, la función ideológica y, en consecuencia, sólo será analizada la función testimonial, la cual es descrita por el narratólogo francés con estas palabras:

“... c'est celle qui rend compte de la part que le narrateur en tant que tel, prend a l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle: rapport affectif, certes, mais aussi bien moral où intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage, como lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode...”¹⁴.

Dados estos rasgos de la función testimonial, se infiere que ella desempeña un notable destino en el libro de *Historia universal de la infamia*, al complementar la configuración de un narrador que ofrece al narratario los informes indispensables de esas “biografías infames” con el afán de reforzar e ironizar sobre la verosimilitud de la diégesis; este refuerzo se canaliza al menos con los siguientes tres recursos.

1. El sentimiento que despierta en el narratario un episodio determinado, es expuesto reflexivamente, como al reconocer, en el relato de “El incivil maestro de ceremonias...” que el infame “de este capítulo” merece

“... la gratitud de todos los hombres, porque despertó preciosas lealtades y fue la negra y necesaria ocasión de una empresa inmortal” (p. 73).

2. Si hay un rasgo relevante de la función testimonial en los relatos de *Historia universal de la infamia* es que de una u otra manera, el narrador da la fuente de su narración. Recuérdense la presencia de un “Índice de las fuentes” y las referencias bibliográficas que acompañan a cada uno de los textos de la tercera parte del libro.

3. Las expresiones idiomáticas de otras lenguas son frecuentes en los relatos de la primera parte y tienden a enfatizar la fuente bibliográfica que dio origen a tales relatos. Véanse los ejemplos siguientes:

- a. Al denominar a las pandillas neoyorquinas, el narrador alterna el nombre inglés con la respectiva traducción española: *Swamp Angels*, *Daybreak Boys*, *Plug Uglies* y *Dead Rabbits* (cfr. p. 54).

- b. En “El incivil maestro de ceremonias...” del ambiente japonés usa el narrador, además de los nombres de los personajes, dos expresiones muy importantes dentro de la cultura japonesa: *samurai* (p. 79) y *harakiri* (p. 81).

- c. Las aclaraciones colocadas entre paréntesis son empleadas, con frecuencia, por el narrador y con ellas define mejor los recuerdos de sus lecturas. Véase este ejemplo.

“El pueblo (sabedor de que el herido era Bill the Kid) trancó bien las ventanas” (p. 72).

Esta es, someramente expuesta, la caracterización de la voz narrativa en ocho relatos de *Historia universal de la infamia* y sobre esta base se hará un análisis de los mecanismos develadores en el apartado siguiente.

1.2. Los mecanismos develadores

Del análisis narratológico centralizado en la voz y expuesto en las páginas precedentes, se infieren dos resultados medulares: uno, la posición del narrador como autor y, dos, el

delineamiento preciso del narratorio. En este sentido se observa que Borges eleva el estatus del “lector” y para ello utiliza mecanismos que podemos calificar de didácticos porque dentro de su producción se le enseña al lector los caminos, las claves, que le permiten convertirse en “autor”, esto es, que puede él como lector, ubicarse desde la perspectiva del escritor, de ahí la fórmula: $A = L$ entonces $L = A$ y la importancia que Borges le da a la acción de develizar las estrategias de su producción, las cuales en los textos de “literatura ficcional”, generalmente, se mantienen ocultas.

Como producto de esta investigación se han precisado diez mecanismos develadores cuyos rasgos propios se expondrán a continuación.

1. El título del libro y algunas referencias al “Índice de las fuentes” son incorporados dentro de la ficción:

A. La incorporación del título se observa en los siguientes ejemplos:

a. De un personaje dice el narrador que su método de trabajo

“... le asegura un buen lugar en una Historia universal de la infamia” (p. 22).

b. Otra alusión al título es ésta:

“El infame de este capítulo es...” (p. 73).

c. El narrador le recuerda al lector, en una nota al pie de página que

“... estas biografías infames aparecieron en el suplemento sabático...”
(p. 31)

B. De los reflejos que hay de las “Fuentes” en el texto, se ejemplifica pesar de su verosimilitud, apoyada en el hecho de ser una traducción del árabe al alemán y de contar con otras referencias bibliográficas aceptables fácilmente como verídicas:

“*Die Vernichtung der Rose. Nach dem arabischen Urtext Uebertragen*
von Alexander Schulz. Leipzig, 1927” (p. 135).

Y esta información bibliográfica se refleja en los siguientes datos que ofrece la narración: uno, se refiere al texto árabe primitivo u original con la palabra “códice” y dos, se indica el título de la obra en español: *La aniquilación de la rosa*, título que a su vez refleja el título del libro “canónico” del Profeta Velado que oscila entre la *Rosa oscura* o la *Rosa escondida*, ambivalencia explicable a causa de que “La Rosa original se ha perdido” (Cfr. p. 83).

El texto, pues, actúa como espejo de un texto mayor, el texto universal, y su relación con el lector es semejante a la que para Lady Tichborne tuvieron los textos de su hijo perdido: “el diario” y “las cartas” que le había enviado, al convertirse para ella en

“... meros reflejos adorados que habían alimentado su soledad de catorce años lóbregos” (p. 37).

2. Un acontecimiento histórico A, por caso es la causa de varios hechos reales: a b c ... n, pero también genera otros de naturaleza ficticia: a' b' c' ... n'. Así queda planteado en el relato de “El espantoso redentor ...”, cuya causa remota fue la disposición propuesta en “1517” por Fray Bartolomé de las Casas, quien

“... tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban... y propuso al emperador Carlos V la importación de negros ...” (p. 17).

Y en la numeración que luego presenta el narrador de los diferentes “hechos” históricos que se desprendieron de “esa curiosa variación de un filántropo” y que explica la presencia del hombre negro en el continente americano, señala uno que pertenece estrictamente al campo ficcional:

“... el moreno que asesinó Martín Fierro” (Ibidem).

motivo del poema famoso de José Hernández¹⁵.

Y, al cerrar lo narrado bajo el subtítulo “La causa remota”, concluye:

“Además: la culpable y magnífica existencia del atroz redentor Lazarus Morrell” (p. 18).

De tal modo que el narrador coloca en igual nivel al personaje histórico y literario.

3. De varios acontecimientos y personajes se da un proceso de selección: sólo uno y de éste pocas “escenas”. Por ello, en “El proveedor de iniquidades Monk Eastmann” escoge el narrador entre los múltiples sucesos y personajes que urden la historia de las bandas de Nueva York de fines del siglo 19, un solo personaje:

“Su héroe más famoso es Edward Delaney” (p.55).

Y de este personaje, el número necesario de actos que muestran su vida. El reduccionismo que se desprende de lo escrito es una constante en la narrativa de Borges, que obviamente lo acerca al cuento y lo aleja de la novela¹⁶.

4. Con respecto a las fuentes escritas que sirven en la elaboración de estas “biografías infames”, unas son reales, otras ficticias. Este juego lo brinda el narrador espléndidamente en el relato “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, cuya fundamentación diegética sigue varias fuentes, las cuales en la narración son agrupadas en cuatro partes, cada una de ellas integrada por libros de cuya autenticidad el lector duda, por cuanto no están referidas en el “Índice de las fuentes”. Luego sigue una acotación que sí corresponde a autores que trataron sobre el asunto: Sir Percy Sykes (referida su obra en el “Índice de las fuentes”: Cfr. pág. 135) y el poeta Thomas Moore. La relación entre ambos autores se presenta paradójicamente, ya que el “historiador” -

cuyo oficio es indagar sobre el suceso ocurrido- desarrolla su exposición 17 tomando como punto de partida el poema de Moore denominado "The veiled Prophet of Korossan". Del párrafo de Sir Sykes transcrito por Caillois y citado en la nota anterior, se deduce que el texto de Borges y el párrafo del historiador inglés sobre "El velado profeta" poseen sólo un elemento común: la referencia al poeta Thomas Moore. El otro libro citado corresponde a la traducción de Alexander Schulz¹⁸ del código árabe al alemán de "La aniquilación de la rosa"; el juego textual ha alcanzado aquí su punto paródico máximo, por cuanto el libro y su autor no existieron. Resumiendo, el productor de este relato no emplea ninguna de las referencias bibliográficas que señala en el "Índice de las fuentes": en un caso, porque la referencia resulta de un juego textual y en el otro, el título que sí fue publicado, le permite paradójicamente, ocultar la ficcionalidad del texto.

5. De las fuentes, que cita el narrador como base de sus relatos, distingue cuándo se trata de una escrita y cuándo de una oral; sin embargo, entre ambos grupos no establece diferencia en cuanto a su credibilidad, más bien, las equipara, así como ambas tienen igual grado de credibilidad, de igual manera, ambas contribuyen a plantear la incertidumbre. Como ha habido oportunidad de referirse a las fuentes escritas (Cfr. 1.1.2.), únicamente serán señalados los indicios que manifiesta el narrador de las fuentes orales, por medio de los ejemplos que siguen:

a. De un actor cinematográfico¹⁹ escribe el narrador

"... dicen que lo emplearon en Hollywood porque sus rasgos aludían indirectamente a los del deplorado Monk Eastmann..." (p. 57).

Luego, en esa misma página el narrador nutre su diégesis en la oralidad, rasgo inherente a la leyenda:

"La leyenda refiere que el empresario no lo quiso atender..." (Ibidem).

b. En la biografía de "El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké" el narrador reconoce el principio de su relato que sigue a la "relación de A.B. Mitford" (p.73), pero llega un momento en la narración, en el cual registra la participación de lo oral:

"Un rumor quiere que la idéntica noche que se mató cuarenta y siete de sus capitanes deliberaran..." (p. 76).

c. En "La viuda Ching, pirata" el narrador afirma que

"Informes suministrados por prisioneros aseguran que el rancho de esos piratas consistía..." (p.45).

La información ahí recogida tiene una base oral, ofrecida por los testigos del hecho: los prisioneros de la Viuda Ching. Este recurso de la cita oral es excepcional por cuanto son los "protagonistas" quienes atestiguan sobre lo ocurrido y lo frecuente es que el narrador cuando cita las

fuentes orales lo haga por medio de un “dicen”, “la leyenda”, “un rumor”. A propósito, únicamente el relato “Hombre de la esquina rosada” se estructura con base en una cita oral ya que el protagonista narra “lo sucedido durante esa noche”, al narratario.

En cuanto a las citas escritas no siempre son reales; por ejemplo, en el relato de “La viuda Ching, pirata” el narrador transcribe dos citas: la primera es de Philip Gosse ²⁰, la segunda es producción de Borges. En “El espantoso redentor Lazarus Morell” el “scripteur” deconstruye textos de la obra de Mark Twain, que semejante al caso anterior, aparecen referido en el “Índice de las fuentes”, pero ni siquiera son aludidos en la narración. Finalmente, en “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” hace citas de una obra que a pesar de los fundamentos bibliográficos que se presentan, es ficticia. En torno de las citas orales directas se han precisado dos: una muy breve, la expresión “sin contar mejicanos” que pertenece a la leyenda de Bill Harrigan y la otra que constituye la narración total de “Hombre de la esquina rosada”. Con respecto de las orales indirectas, unas son de tono magisterial y ambiguas en el sentido de que pueden ser producto de una tradición oral, pero cabe también la posibilidad de que se originen en un escrito; y las otras, en que el narrador sí precisa su carácter oral al introducir lexemas como “leyenda”, “rumor”, “dicen”.

6. Hay un esfuerzo, aparente, del productor por entregar historias “verdaderas”, lo cual raya en lo irónico. Se ve cómo este impulso de escribir una historia verídica es aparente, ya que tal afán se diluye en sí mismo, al incorporar en la diégesis la incertidumbre; en consecuencia, el lector frente a la lectura del texto borgense se pregunta: ¿Será veraz esta observación bibliográfica?; o bien ante una cita: ¿Es real o ficticia? Mecanismos de los cuales se ha hecho un enfoque en los apartados anteriores. También, la imprecisión del suceso narrado lo logra el narrador con la introducción de formas verbales como las siguientes:

“Parece que...” (p. 27).

“No precisamos...” (p. 35).

“Dicen que...” (p. 57 y p. 66).

Asimismo la duda sobre lo que pudo ser la consecuencia de un hecho determinado, según los dos ejemplos siguientes:

a. El por qué el narrador ante los “daguerrotipos de Morell” supone que no son “auténticos” es explicado con una oración dubitativa, ya que la razón la “siente únicamente como posible, probable o dudosa” ²¹ y la expresa de este modo:

“Es verosímil suponer que Morell se negó a la placa bruñida, esencialmente para no dejar inútiles rastros...” (p. 21).

b. Ante la interrogante de qué sintieron los protagonistas (“gansters”) de la “Batalla de Rivington” y planteada por el narrador, él responde dubitativamente:

“Primero (creo) la brutal convicción...; Segundo (creo) la no menos errónea seguridad...” (p. 60).

Las citas anteriores caracterizan a un narrador que abandona su "focalización cero" esto es, "la omniscencia del narrador clásico"²² y se aproxima al grado de conocimiento de los protagonistas cuya acción narra, y por ende, al del narratario; sin embargo, la narración no llega a focalizarse en los personajes de estos relatos - con la excepción de "Hombres de la esquina rosada" - simplemente el narrador suvierte su posición de narrador que todo lo conoce y que crea semejante a un dios.

7. El mecanismo usado por el productor del relato "Hombre de la esquina rosada" consiste en identificar por medio del apellido, al autor con el narratario diegético, quien es apellidado como "Borges". Ello ocurre al final de la narración, cuando quien lo cuenta, confiesa:

"Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso..." (p. 107).

Se observa cómo la figura del "narratario" se difumina, traslapándose con la del productor. Más antes, en el decurso de la narración ha habido una ambivalencia que va de una persona singular a otra plural, innominadas ambas y sin ningún otro tipo de clasificación; finalmente, esta designación pronominal es encarnada en el nombre concreto ya citado. Las citas que siguen y expuestas en el orden diegético, muestran la pugna por encontrar una concretización nominal.

"A ustedes, claro que les falta ..." (p. 95).

"Era un local que usted divisaba..." (p. 96).

"Se murió, señor, y ..." (p. 97).

"Recordarán ustedes aquella ventaja alargada..." (p. 106).

"Aprovechadores, señor, que así ..." (p. 106).

"Entonces, Borges, volví a sacar ..." (p. 107).

Otra variante de este mecanismo es el de citar a un personaje conocido por el autor. Es el caso que en este relato aparece el nombre de Nicolás Paredes²³ a quien Borges trató en 1929 cuando recopilaba información para su libro *Evaristo Carriego*; pues bien, Nicolás Paredes fue un caudillo electoral y a su grupo pertenecía según el narrador de "Hombre de la esquina rosada" un cuchillero, apreciado de valiente en "estos andurriales", y denominado "Rosendo Juárez", a quien el narrador presenta como

"Mozo acreditao pal cuchillo y era uno de los hombres de D. Nicolás Paredes..." (p. 95).

8. Los hechos "reales" y cercanos al acto de la escritura son empleados por su productor como punto de partida o comparación con el suceso narrado, situado en otra época y en otro espacio, más o menos alejados de ese "aquí" y de ese "ahora" en que se genera el acto de escribir: lo afirmado se percibe en estos ejemplos:

a. La historia de "El espantoso redentor Lazarus Morell" sucedió a principios del siglo diecinueve, en el Sur de los Estados Unidos, y el método de "trabajo" practicado por el protagonista se destaca por

“... la abyección que requiere, por su total manejo de la esperanza y por el desarrollo gradual, semejante a la atroz evolución de una pesadilla” (p. 23).

A continuación, e indirectamente, relaciona el narrador ese modo de actuar de Lazarus Morell, con lo que ocurrió en las primeras décadas del siglo veinte con los gánsteres norteamericanos.

“Al Capone y Bugs Moran operan con ilustres capitales y con ametralladoras serviles en una gran ciudad, pero su negocio es vulgar. Se disputan un monopolio, eso es todo...” (Ibidem).

El quehacer de estos “infames” contemporáneos es pálido si se le compara con la intensa abyección y atrocidad de aquel asesino y “ladrón de negros” del Mississippi.

b. En 1867, “un impostor”, el inglés Arthur Orton, alias Tom Castro, se hace pasar por el hijo de Lady Tichborne, según el plan trazado por su criado Bogle; antes de que la acción de la impostura se dé, el narrador ha contado bajo el subtítulo “Las virtudes de la disparidad” que

“Si un importor en 1914 hubiera pretendido hacerse pasar por el Emperador de Alemania, lo primero que habría falsificado serían los bigotes ascendentes...” (p. 35);

pero en cambio, si Bogle hubiese planeado tal impostura, actuaría de manera más sutil, ya que

“... hubiera presentado un kaiser lampiño, ajeno de atributos militares de águilas honrosas y con el brazo izquierdo en un estado de indudable salud” (Ibidem).

c. En el incipit de la narración “la viuda Ching, pirata”, el narrador critica irónicamente la zarzuela *Las corsarias*²⁴, con esta afirmación:

“La palabra corsarias (sic) corre el albur de despertar un recuerdo que es vagamente incómodo: el de una ya descolorida zarzuela, con sus teorías de evidentes mucamas que hacían de piratas coreográficas...” (p. 41),

Con este juicio sobre una pieza musical española y contemporánea, empieza una historia que se remonta a fines del siglo dieciocho y que se desenvuelve en el ámbito geográfico de los mares de la China.

ch. El narrador de la biografía infame de “El proveedor de iniquidades Monk Eastman” compara el aspecto físico de su protagonista - gánster neoyorquino de principios del siglo - con un actor de la década de los veinte:

“De Wolheim dicen que lo emplearon en Hollywood porque sus rasgos aludían directamente a los del deplorado Monk -Eastmann ...” (p. 57).

d. Otra alusión a la industria cinematográfica de Hollywood es la cita indirecta que hace el narrador del relato “El asesino desinteresado Bill Harrigan” de un director cinematográfico:

“la Historia (que, a semejanza de cierto director cinematográfico, procede por imágenes discontinuas) propone...” (p. 68).

Trátase de King Vidor²⁵, quien tuvo bajo su dirección la película *Billy the Kid*; tanto el relato como el film tienen como base el libro de Walter Noble Burns titulado *The Saga of Billy the Kid*. Particularmente la diégesis del relato transcurre en la segunda mitad del siglo pasado en los estados de Nueva York, Arizona y Nuevo México.

e. El relato “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké” también acerca el presente con el pretérito, lejano en este caso, de aquel “maestro de ceremonias”, cuya infamia se remonta al año 1702 en el Japón y que fue la causa de “una empresa inmortal” llevada a cabo por los “Cuarenta y Siete Capitanes”.

“... la más repetida inspiración del cinematógrafo japonés” (p. 73).

f. Las doctrinas expuestas en su libro *La Rosa oscura o Rosa escondida* por el “profeta velado”, a mediados del siglo ocho en el Jorasán, son sintetizadas por el narrador; mas esta síntesis corresponde, con ligeras variantes a un fragmento del ensayo “Una vindicación del falso Basíldes”, que aparece en el libro *Discusión*, escrito y publicado en 1932 por Jorge Luis Borges.

g. Por último, la diégesis de “Hombre de la esquina rosada” está muy cercana del acto de su escritura, tanto en el tiempo, situada

“en un ambiente criollo de fin de siglo XIX...”²⁶,

como en el espacio:

“... entre el camino de Gauna y el Maldonado” (p. 96)
es decir, Buenos Aires²⁷.

9. Con los comentarios que enjuician el proceso de su escritura, muestra el productor una de sus claves más frecuentes en el libro *Historia universal de la infamia*. Bajo el subtítulo “La interrupción” analiza el “acto poético” frente a la realidad que difiere tanto de él, con motivo de la muerte de Lázarus Morell. Expone el narrador:

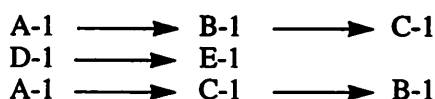
“Contrariamente de toda justicia poética (o simetría poética) tampoco el río de sus crímenes fue su tumba” (p. 29).

El recurso apuntado, “simetría poética”, ha sido tratado en los estudios estilísticos y Dámaso Alonso lo denomina “semejanza” y lo explica así:

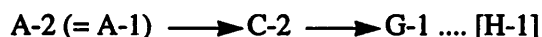
“La realidad física o ultrafísica ofrece con gran frecuencia al poeta ... una serie de fenómenos semejantes entre sí. (Entiendo, ... por “semejanza”, la vinculación a un mismo género próximo)”²⁸.

De acuerdo con la definición citada se transcribe parte del párrafo, cuyo subtítulo fue antes señalado, indicando con una letra mayúscula y un número el “conjunto” que le corresponde”

“Morell (A-1) capitaneando puebladas negras (B-1) que soñaban ahorcarlo (C-1), Morell (A-2) ahorcado (C-1) por ejércitos negros que soñaba capitanear (B-1) - me duele confesar que la historia del Mississippi no aprovechó esas oportunidades suntuosas. Contrariamente a toda justicia poética (o simetría poética) tampoco el río de sus crímenes (D-1) fue su tumba (E-1). El dos de enero de 1935, Lazarus Morell (A-1) falleció de una congestión pulmonar (C-2) en el hospital (G-1) de Natchez, donde se había de internar bajo el nombre de Silas Buckley (A-2-1)” (p. 29). Ahora véase el esquema de este juego irónico sobre la “simetría poética” o la variedad del orden de estos conjuntos:



Sin embargo, en el texto literario no hay simetría poética, ya que en la realidad diegética el esquema sufre una ruptura total:



Así pues, Borges critica implícitamente su texto como si este no le perteneciera y desde una posición lectoral, el “scripteur” elude “la tentación literaria de acentuar o agregar algún pormenor” (cfr. *Obras completas*, p. 1025) y en su lugar proporcionar al lector sólo la veraz información biográfica de Lazarus Morell.

Actitud semejante se nota en la historia de “El importor inverosímil Tom Castro” cuando el narrador, de antemano, califica de “inverosímil” la relación que habrá entre la muerte de

“... ese joven afrancesado que hablaba el inglés con el más fino acento de París...” (p. 33).

y el destino de Arthur Gordon, el impostor.

Retóricamente, el narrador valora, con un breve comentario sobre el reglamento redactado por la viuda Ching para los miembros de su tripulación; en seguida copia en letra bastardi-lla tres normas de ese reglamento, lo cual permite al lector comparar el estilo de los “artículos” con los juicios del narrador. A continuación se transcribe la cita que recoge el comentario retórico del narrador sobre el reglamento:

“... es de una inapelable severidad, y su estilo justo y lacónico prescinde de las desfallecidas retóricas que prestan majestad más bien irrisorias a la manera china oficial” (p. 44).

La transcripción anterior consta de dos partes: en la primera se califica el estilo del “reglamento” y, en la otra el estilo “oficial”. De esta manera el narrador anticipa su opinión sobre

el estilo del edicto imperial ²⁹, del cual copiará la primera y la última parte, pero antes de copiarlo destaca en una acotación irónica el hecho de que

“Muchos criticaron su estilo” (p. 46).

En torno de ambas valoraciones téngase en cuenta que la primera se refiere a una cita de Philip Gosse y la segunda, a una cita producida por Borges.

Otra clave, ya sugerida por el autor en el prólogo de 1954, y que devela el narrador de “El asesino desinteresado Bill Harrigan” es la que aparece bajo el subtítulo “Demolición de un mejicano”:

“La Historia (que, a semejanza de cierto director cinematográfico, procede por imágenes discontinuas) propone ahora ...” (p. 68).

Esto explica el por qué la vida de Bill Harrigan, al igual que los otros protagonistas de estas biografías, sea mostrada al lector en unos cuantos breves pasajes, en unos cuantos hechos, - en el caso particular de Billy the Kid - en unos pocos pasajes de su breve existencia, los cuales pueden ser así resumidos:

El nacimiento,

Los años de aprendizaje: criado entre negros e integrante de una pandilla, resumen los catorce años iniciales de Bill.

Su atracción por los melodramas de “Cowboys”.

Su viaje al Oeste.

La demolición de un mejicano: “Nació Bill the Kid el Héroe y murió el furtivo Bill Harrigan” (p. 70).

Dos episodios son suficientes para sintetizar los otros siete años de la vida del personaje: “... debió hasta veintiuna muertes” (p. 71), y

“su agonía larga y blasfematoria” (p. 72).

El esfuerzo por condenar la vida de un personaje en pocas escenas, lo justifica aquí el narrador indicando que “Los pormenores son irrecuperables” (p. 71); en consecuencia - deduce el lector - no será posible conocer la biografía completa de Billy the Kid.

Cuando el narrador informa a su narratario en “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké” que sigue la relación hecha por A.B. Mitford sobre ese acontecimiento, explica las razones por las cuales lo hace y en ellas enuncia un “consejo” para escribir. El narrador reconoce que A.B. Mitford

“... omite las continuas distracciones que obra el color local y prefiere atender el movimiento del glorioso episodio. Esa buena falta de ‘orientalismo’ deja sospechar que se trata de una versión directa del japonés” (p. 74).

El narrador en la biografía de “Hákim de Mev” plantea la posibilidad de que parta de un equívoco, o al menos, manifiesta un limitado conocimiento sobre las fuentes de su relato:

“Si no me equivoco, las fuentes originales de información acerca de Al Moqanna, el Profeta Velado ... se reducen a cuatro ...” (p. 83).

Una vez más la concepción del autor como creador es develada en el texto borgense.

10. La última clave que aquí se expone es la enunciada en los relatos antes citados de modo sutil, pero que destaca el narrador en el relato “Hombre de la esquina rosada”, consistente en considerar la diégesis como verosímil, lo cual logra con el contraste de estas palabras:

“cuento” (ficción)	_____	”historia” (realidad)
“parece” (ficción)	_____	“pero” (realidad)

Véase lo dicho por el narrador homodiegético de esta historia en que enfrenta los conceptos antes citados:

“Parece cuento, pero la historia de esa noche rarísima empezó por un placer insolente ...” (p. 96).

2. Conclusiones

Para clausurar este artículo, en el cual se ha desarrollado un análisis estructural e introductorio de la voz narrativa, según algunos de los principios fundamentales de la narratología de Gérard Genette y de la sociocrítica, se concluye que:

1. Las ocho narraciones estudiadas son ulteriores. En siete de ellas la voz narrativa asume la posición que testimonia sucesos biográficos de un “infame” personaje con base en consultas bibliográficas y en la octava, el testimonio es oral, ya que en “compadrito” testimonia la experiencia por él vivida.
2. En cuanto al nivel narrativo todos los relatos son enmarcados y el narrador primero, extradiegético, compila lo escrito, de aquí la referencia al “Índice de las fuentes” en siete relatos, ya que el último, “Hombre de la esquina rosada” es también enmarcado, pero narrado oralmente por el “compadrito”.
3. El narrador homodiegético e intradiegético se presenta sólo en la narración última citada en el punto 2.2. y abarca todo el relato y fragmentariamente y en un párrafo de la

narración escrita por "Lazarus Morell sobre el viaje que emprendió de New Orleans a Natchez.

4. Las tres características que se enuncian determinan la homogeneidad de los narradores de estos textos; estos son: Las "citas" con las cuales el narrador estructura su relato, la exposición ordenada de los hechos diegéticos, que se muestran en los subtítulos de siete relatos y acude el narrador a frecuentes observaciones irónicas sobre el acto de la escritura, de las acciones y de los personajes.
5. La función testimonial es relevante, por cuanto configura a un narrador que ofrece informes sobre las "biografías infames".
6. El autor devela ante el lector los mecanismos de su producción literaria, elevando el *status* del narratorio al mismo nivel del "narrador", al mostrarle éste las claves de su narración, las cuales se mantienen ocultas, generalmente, en la producción de los textos de literatura ficcional.

Notas

1. Manuel Picado. *El envés de la red*. (San José: EDUCA, 1985, p. 105).
2. *Idem*, p. 108.
3. En efecto, Borges, al igual que - por ejemplo y sólo para citar dos casos - Umberto Eco y Severo Sarduy, no sólo han modificado el quehacer literario, sino que también han teorizado sobre él, al desempeñar las tareas del crítico. En el caso específico de Borges, plantea en sus relatos problemas propios del quehacer literario; además, es reconocida su labor de crítico y de profesor de *literatura*.
4. Manuel Picado. *Op. cit.* p. 113.
5. *Ibidem*. p. 116.
6. *Ibidem*. p. 118.
7. La base teórica del presente capítulo como se apuntó se fundamenta en la narratología de Gérard Genette, que aparece en el ensayo "Discours du récit, essai de méthode". Confróntese del mismo autor *Figures III*. (París: Seuil, 1972, p. 65-276) y su libro *Nouveau discours du récit*. (París: Seuil, 1983). En cuanto a la cita transcrita corresponde al ensayo "Discours du récit...", p. 245.
8. Genette. "Discours du récit...", p. 245.
9. *Ibidem*, p. 267.
10. Gérard Genette. *Ibidem*, p. 227.
11. Se ha de tener presente que los textos constituyentes de la primera edición de *Historia universal de la infamia*, habían sido ya publicados entre los años de 1933 y 1934, en un suplemento sabatino de carácter popular, llamado *Crítica: Revista Multicolor de los Sábados*. Empero, las citas que de esta obra aparecen en este artículo corresponden a la *Historia universal de la infamia*, 9ena. edición, Buenos Aires: EMECE, 1970 y para abreviar, sólo se colocará, junto a cada cita, entre paréntesis, el número de la página correspondiente.

12. Norman Thomas Di Giovanni. "Borges 'Infamy': a Chronology and a Guide". *Review* (1973) No. 8, p. 10.
13. Sobre la relación de la obra de Wálter Noble Burns con el texto borgense, cfr. el apartado 1.2.8., inciso d. del presente artículo.
14. Gérard Genette. "Discours du récit ..." p. 262.
15. Este episodio del poema de José Hernández publicado en 1972, es comentado por Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero en el ensayo *El Martín Fierro* (1953). En este ensayo se apunta que "Podemos imaginar una pelea más allá del poema, en la que el moreno venga la muerte de su hermano". Cfr. *Borges Obras completas en colaboración*. (Madrid: Alianza Tres y Emecé, 1983, p. 91). Esta cita sintetiza el tema del relato "El fin" publicado en 1952 y que Borges incorporó en su libro *Ficciones*...
16. Jorge Luis Borges nunca cultivó la novela; el motivo se lo expuso a Milleret con estas palabras: "En cuanto a la novela, soy demasiado perezoso para escribir alguna. Además, siempre pensé que en una novela es necesario utilizar mucho relleno, aunque, antes de llegar al tercer capítulo, me sentiría tan aburrido que nunca llegaría a escribirlo". Jean de Milleret, *Entrevistas con Jorge Luis Borges*. (Caracas: Monte Avila, 1970, p. 71)
17. El brevísimo enfoque sobre este asunto de Sir Percy Sykers, lo reproduce Roger Caillois en su ensayo "The Maskes Writer" y he aquí la cita: *The Veiled Prophet of Khorosan*, A.H. 158 - 61 (774-777) - to the beginning of Mehdi's reign belong that incidents made familiar to English readers in Moore's well-known poem. Its'heroe, Mokanna known as *Hakim Burkai*, or 'the Physician with the face-veil' was born at Karez, which is now squalid village on the road between Meshed and Herat. He taught the immanence of the Deity in Adam, in For four years he held Central Asia, until, beingn besieged and seeing no hope, he cast himself into a tank of vitriol". *Review* (New York, 1973, p. 32).
18. La traducción del código árabe al alemán es un juego textual que se acentúa con el nombre de su autor "Alexander Schulz". Al respecto apunta Norman Thomas di Giovanni: "Alexander Schulz, its supposed author, stands for Borges' friend Xul Solar, whose real name was Alejandro Schulz Solari". Véase el artículo "Borges 'Infamy': a Chronology and a Guide". *Review* (New York, 1973, p. 10).
19. Louis Wolheim fue un actor norteamericano, quien nació en New York en 1880 y murió en 1931. Actuó en el film "All quiet on the western Front" de 1930, según la ficha cinematográfica que sobre ese film da Edgardo Cozarinsky en su libro *Borges y el cine* (Buenos Aires: Sur, 1974, p. 61).
20. Así lo afirma Norman Thomas di Giovanni: "The widow's code (p. 45) is freely adapted from Gosse, but the imperial decree (p. 46-47), is all Borges". Cfr. Op. cit. p. 9; asimismo la traducción al español del código, que aparece en Philip Gosse. *Los piratas del oeste. Los piratas de oriente*. (4ta. edic., Madrid: Espasa-Calpe, 1970 p. 157).
21. Cfr. el párrafo 3.25. a) de la Real Academia Española *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (Madrid: Espasa-Calpe, 1973, p. 358).
22. Cfr. Gérard Genette. Op. cit. p. 222.
23. En una de sus conversaciones con Milleret, Jorge Luis Borges recuerda como trató a Nicolás Paredes: "Lo conocí en 1929 cuando había decidido escribir un libro sobre un poeta menor, antiguo vecino Evaristo Carriego... entonces era el *Caudillo* (sic), conservador de Palermo. Fui a su casa y lo informé..." Jean de Milleret. Op. cit. p. 145.
24. Zarzuela compuesta por Francisco Alonso (1887-1948).
25. King Vidor famoso director cinematográfico de origen norteamericano, a quien Lewis Jacobs considera "eminente... no sólo por sus brillantes realizaciones y la profundidad de sus criterios estéticos, sino también por cierta sinceridad y un peculiar punto de vista que han elevado muchas veces sus filmes por encima del nivel medio y le han situado entre los directores más importantes desde los últimos años del (cine) mudo..." Lewis Jacobs *La azarosa historia del cine americano*. (Barcelona: Lumen, 1972, Vol. 2. p. 231).

26. Véase Jorge Luis Borges. *Narraciones*. Estudio preliminar y notas de Marcos Barnatán. (Madrid: Cátedra, 1984, p. 48).
27. En *Evaristo Carriego* escribió Borges, entre otras cosas, lo siguiente sobre Maldonado: "Hará unos cincuenta años, después de ese irregular zanjón a muerte, empezaba el cielo: un cielo de relinchos y crines y pasto dulce, un cielo caballar... Hacia el Maldonado raleaba el malevaje nativo y los sustitufu el calabrés, gente con quien nadie quería meterse, por la peligrosa buena memoria de su rencor, por sus puñaladas traicioneras a largo plazo". Cfr. Borges *Obras completas*. (Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 109).
28. Dámaso Alonso "Tácticas de los conjuntos semejantes en la expresión literaria". En del mismo autor y Carlos Bousoño *Seis calas en la expresión literaria española*. (Madrid: Gredos, 1963, p. 47).
29. Cfr. la nota 20 de este capítulo, en la cual se transcribe una nota de Norman Thomas di Giovanni sobre la genética textual del "reglamento" y del "edicto imperial".

Bibliografía

- Alonso, Dámaso y Bousoño, Carlos. 1963. *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid: Gredos.
- Borges, Jorge Luis. 1970. *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: EMECE.
- _____ 1974. *Obras completas*. Buenos Aires: EMECE.
- _____ y Guerrero, M. 1983. *Obras completas en colaboración*. Madrid: Alianza Tres.
- Narraciones 1984. *Estudio preliminar y notas de Marcos Barnatán*. Madrid: Cátedra.
- Caillois, Roger. 1973. "The Masked Writer". *Review*. New York: N°8.
- Cosarinsky, Edgardo. 1974. *Borges y el cine*. Buenos Aires: Sur.
- Cros, Edmond. 1986. *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.
- Di Giovanni, Norman T. 1973. *Review*. New York: N°8.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Seuil.
- _____ .1983. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- Gosse, Philip. 1970. *Los piratas del oeste. Los piratas de oriente*. Trad. Lino Novás Calvo. 4a. edic. Madrid: Austral.
- Jakobs, Lewis. 1972. *La azarosa historia del cine*. 2º Vol. Barcelona: Lumen.
- Milleret, Jean. 1970. *Entrevistas con Jorge Luis Borges*. Caracas: Monte Avila.
- Real Academia Española. 1970. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.