

DEL MARGEN AL TEXTO

LAS NOTAS

EN LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES

Lo esencial en la creación de Borges radica en el cuestionamiento continuo de las rígidas categorías literarias y conceptuales. Se comentaba mucho su capacidad de abolir esquemas, de borrar las fronteras convencionales que separan la narrativa y la poesía, el ensayo y el cuento, la cita y el apócrifo. Por consiguiente, la forma misma del texto borgiano revela la fluidez y lo relativo del concepto del 'texto', sus categorías y límites. ¿Cómo se pueden excluir de la obra de Borges, sea el ensayo o el relato, estos múltiples niveles de discursos que enmarcan el texto propiamente dicho, acumulándose en las sucesivas ediciones, en forma de 'sobre-textos' o 'sub-textos'?

Acudiendo al término *paratexto*¹ es preciso apuntar a diversos elementos que, a pesar de su despectiva nominación de 'marginalia', se alejan tanto de lo convencional como de lo ornamental constituyendo, obviamente, el componente semántico y estilístico de la obra borgiana. Título, dedicatoria, inscripción, epígrafe, prólogo, epílogo, posdata, advertencia, menciones de fecha y lugar, fuentes, notas...

Las notas, precisamente, son uno de los elementos más importantes del paratexto en Borges. Son muestra de la profundización del texto y, al mismo tiempo, de su extensión hacia otros textos. Las notas forman un microcosmos de la creación de Borges, un registro y síntesis, desde la perspectiva del marco textual, de su estilo,

¹ El término *paratexto*, según Gérard Genette, significa 'el umbral del texto', 'la franja del texto', o sea, 'la zona de transición entre el texto y lo fuera del texto'. Cfr. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, págs. 7-8. Véase también del mismo autor *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, págs. 9-10.

poética genérica, referencias e inspiraciones literarias, intertextualidad, juegos narrativos.

La obra de Borges abunda en toda especie de notas: aparecen en ensayística, cuentística, así como en la poesía. Las notas en Borges representan composiciones y volúmenes muy diversificados. En general, constituyen fragmentos bien marcados del texto-comentario, ubicados al pie de la página. También pueden ser integrados solo por una cita o una combinación de cita y comentario. Ambas formas, a menudo, son acompañadas de un adicional reparo bibliográfico. Este, por otro lado, puede aparecer como una nota aparte, es decir, la referencia ubicada al final de la página o al final del texto, constituyendo el índice de las fuentes bibliográficas.

Las notas en la obra del autor se agrupan en cinco categorías principales que definen, al mismo tiempo, sus funciones básicas, frecuentemente entrecruzadas: 1) indicación de las fuentes del texto (nota bibliográfica al final o indicación del origen de citas o ideas en la obra); 2) explicación (nota explicativa, y su variante, nota-traducción); 3) corrección (nota-retoque); 4) complemento (nota-anexo en forma de comentario o ejemplo); 5) alternación frente a una trama o un razonamiento (nota alternativa). Así pues, las notas en Borges obedecen a cinco reglas fundamentales: nombrar, explicar, corregir, anexar y sustituir.

El primer grupo, y a la vez la primera función, lo forman las notas que precisan las fuentes, tanto de unas expresiones determinadas o citas, como de todo el texto. En este tipo de notas destaca, en especial, la nota bibliográfica que concluye la obra o el volumen, por ejemplo, en *Historia universal de la infamia* y en *Historia de la eternidad*.

En *Historia universal de la infamia* aparecen las notas bibliográficas que acompañan a la parte del libro titulada *Etcétera*. Estas comprenden el registro de autores y obras que sirvieron a Borges de modelo para la traducción (adaptación) de cada microrelato: Emanuel Swedenborg, *Las mil y una noches*, Don Juan Manuel y R. F. Burton. Al final del tomo se encuentra un *Índice de las fuentes* que demuestra el origen de los respectivos cuentos del libro.

En el tomo *Historia de la eternidad* las notas bibliográficas aparecen por debajo de cada ensayo. El autor agrega los datos

bibliográficos al texto principal, aprovechándose de una serie de semejantes expresiones introductoras:

“Entre otras obras que más serviciales me fueron, debo mencionar las siguientes...” (*Historia de la eternidad*, HE, 332)²; “entre los libros consultados para la noticia anterior, debo mencionar los siguientes/.../” (*La doctrina de los ciclos*, HE, 363); “entre los libros que más serviciales me fueron, debo mencionar los siguientes/.../” (*Las Kenningar*, HE, 350); “entre los libros compulsados, debo enumerar los que siguen[...]

(*Los traductores de las 1001 Noches*, HE, 390).

Por un lado, es un ejemplo interesante de la anáfora que enmarca dichos ensayos, por otro, una especie de enunciación situada en la zona de transición entre el texto y el paratexto, o sea, un encuadre.

Las mencionadas fórmulas introductoras en *Historia de la eternidad* son precedidas por una frase significativa: “He trabajado al azar de mi biblioteca” (HE, 332). Este comentario, sugiriendo bastante limitada y arbitraria selección de fuentes, manifiesta lo esencial del ensayo borgiano. Citemos una observación de Emir Rodríguez Monegal:

El otro signo de que Borges no está en verdad terriblemente interesado en descubrir la verdad es que al indicar las fuentes bibliográficas que ha usa-

² Para las obras de Borges se emplearán las siguientes abreviaturas; todas las citas según las ediciones siguientes:

JORGE LUIS BORGES, *Prosa completa*, Barcelona, Bruguera, 1980.- EC: Evaristo Carriego, DIS: Discusión, HUI: Historia universal de la infamia, HE: Historia de la eternidad, FIC: Ficciones, A: El Aleph, OI: Otras Inquisiciones, IB: El informe de Broddie.

JORGE LUIS BORGES, *Obra poética, 1923-1977*, Madrid/ Buenos Aires, Alianza / Emecé, 1987.- FBA: Fervor de Buenos Aires, OT: El oro de los tigres, RP: La rosa profunda, MH: La moneda de hierro, HN: Historia de la noche.

JORGE LUIS BORGES, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1928.-IA.

JORGE LUIS BORGES, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1975.-PPP.

JORGE LUIS BORGES, *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.- NED.

JORGE LUIS BORGES (colaboración de MARGARITA GUERRERO), *El libro de los seres imaginarios*, en JORGE LUIS BORGES, *Obras completas en colaboración*, Madrid / Buenos Aires, Alianza/Emecé, 1983, tomo II.- LSI.

JORGE LUIS BORGES, *La cifra*, Madrid, Alianza, 1986.- CIF.

JORGE LUIS BORGES, *Biblioteca personal* (prólogos), Madrid, Alianza, 1987.- BPP.

JORGE LUIS BORGES, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993, 2ª ed.- TE.

JORGE LUIS BORGES, *Inquisiciones*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, 2ª ed.- INQ.

do, apunta que se apoyó con exceso en su propia y pequeña biblioteca. La admisión supone una exhibición de sus métodos hedonistas y escasamente eruditos ³.

Estas opiniones las confirma el propio autor:

Todo lo que yo he hecho está en Poe, Stevenson, Wells, Chesterton, y algún otro. Hasta el procedimiento de hacer falsas notas biográficas está ya en el *Sartor Resartus* de Carlyle ⁴.

El comentario, indudablemente, podría referirse también a *Historia de la eternidad*. Las expresiones como “servicial”, “consultado”, “compulsado” apuntan, más bien, a los hábitos y preferencias del autor, o sea, a su propia biblioteca, menos a los principios estrictamente eruditos. Dicho tomo de ensayos manifiesta, por consiguiente, no tanto la vindicación de la verdad, sino lo fundamental de la prosa ensayística de Borges: la erudición (documentada) al servicio de la invención.

La nota bibliográfica constituye una variante específica del recurso mencionado. Ubicada directamente dentro del marco del propio texto (frecuentemente en *Otras Inquisiciones*), se refiere a su fragmento determinado. En este caso la nota es únicamente una referencia, indicación de la fuente de la cita o idea expresada en una obra particular, o también, una confirmación de la tesis presentada. Es notorio que relativamente pocas son las notas puramente bibliográficas, concernientes tan solo a las fuentes. Por lo general, el escritor inserta las fuentes en una nota-comentario más desarrollada.

La nota al ‘nombrar’ puede, así mismo, indicar las fuentes de inspiración, influencias, modelos de ciertas expresiones u opiniones y, de este modo, se asemeja a algunas partes de prólogos y epílogos. Por ejemplo, la nota al verso “La cierva blanca” *RP* va acompañada de la siguiente advertencia: “debo esta variación a Alicia Jurado” (*RP*, 466). Por consiguiente, la indicación de fuentes adquiere una forma particular de la dedicatoria. Enumeremos otros ejemplos de este tipo: el poema “Brunanburh, 937 A.D.” *RP* es

³ EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *Borges: una biografía literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pág. 241.

⁴ JAMES IRBY, NAPOLEÓN MURAT, CARLOS PERALTA, *Encuentro con Borges*, Buenos Aires, Galema, 1968, págs. 37-38.

acotado por una nota en que el autor sugiere las influencias de Tennyson en su obra. Por otro lado, Borges comentando la figura estilística usada en un poema “Herman Melville” *MH* —“Es el azul Proteo” (*MH*, 485)— la determina como hipálage proveniente de Ovidio y repetido por Ben Johnson.

La explicación del texto es la segunda función básica y, a la vez, categoría de notas. Esta función se manifiesta, simultáneamente, en múltiples variantes de notas: nota-traducción, corrección, indicación de fuentes. La nota explicativa, como una categoría general, llega a ser un fundamento importante del diálogo que sostiene el autor con el lector. El autor agrega informaciones adicionales sobre el tema del texto, aclara o precisa, amplía la interpretación. Así, pues, el reparo explicativo comprende diversos niveles textuales: a partir de una palabra particular, una expresión o tesis, hasta la totalidad de la obra.

El primer, más simple, nivel de la explicación lo es la aclaración del significado de algunas palabras. Por ejemplo, en el verso “Espadas” *RP* la nota revela los nombres de las famosas espadas y de sus dueños: Sigurd, Rolando, Carlomagno, Arturo. La explicación puede concernir también a la identidad de los protagonistas literarios, los de *Edda* o *Beowulf* (“Elegía” *RP*), así como de los pensadores ficticios en cuentos- “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” *FIC* (nota V) y “El Zahir” *A* (II) ⁵.

En la nota se descifran también varios conceptos manifestados en ensayos (la noción de la “inteligencia infinita” en “El espejo de los enigmas” *OI*) o en cuentos (la advertencia sobre la numeración de los siglos en Tlön, en el relato de *Ficciones*). Estas, ya muy extensas acotaciones, sirven así mismo para explicar metáforas o símbolos, guardando semejantes características, tanto en la ensayística como en la cuentística. La misma forma y función comparte la nota en el ensayo “Formas de una leyenda” *OI* (la explicación del simbolismo del sueño de Bodhisatwa) y la en el relato “los teólogos” *A* (el simbolismo de cruz y rueda). En todos dichos ejemplos, la nota como reparo es indispensable para la comprensión del texto.

⁵ La cifra romana corresponde a la numeración de notas en el texto, según las ediciones arriba mencionadas.

El papel particularmente importante lo desempeñan las notas explicativas que aluden directamente a la interpretación del texto o amplían su significado. A veces, un par de datos, aparentemente secundarios, determina la recepción adecuada de la obra como, por ejemplo, en la nota al poema “Andrés Armoa” *CIF*, donde el autor precisa la fecha y el lugar de la trama, o en la nota a “Rosas” *FBA*, donde revela los lazos familiares con el protagonista del verso. Una acotación al margen puede también enriquecer la interpretación del texto. Así, pues, en la nota I a “Vindicación de *Bouvard et Pecuchet*” *DIS* Borges sugiere que en el destino de sus protagonistas Flaubert hace alusión a su propia vida.

La especie muy particular de la nota explicativa, que condiciona tanto la concretización como la interpretación de la obra, la constituye esta, en que el autor declara sus intenciones. Sin este reparo el texto quedaría incomprensible o, por lo menos, equivocadamente interpretado. En la nota a “El tercer hombre” *CIF* Borges observa que el poema trata de descubrir las relaciones secretas que unen todos los seres. En “Brunanburh, 937 A.D.” *RP* sugiere que el poema debe ser leído en forma de una confesión del guerrero sajón. “La pesadilla” *MH*, debido al comentario del autor, se manifiesta como la transcripción del sueño del propio autor. La nota a “Alejandría, 641 A.D.” *HN* hace interpretar a los personajes y eventos representados en el poema como si fueran una parábola de la contemporaneidad. Es significativo que todos estos ejemplos, donde el escritor explica al margen su intención, conciernen, exclusivamente, a la obra poética.

Resulta que la nota explicativa se hace presente en todos los géneros de la creación borgiana. No obstante, las notas en la poesía se dirigen, en especial, hacia la interpretación del texto, mientras que en la ensayística aclaran más bien una expresión particular o precisan una opinión o un concepto. Existen, por lo tanto, las relaciones evidentes entre la nota explicativa y los respectivos géneros literarios.

La glosa-traducción, una variación de la nota explicativa, que merece un análisis aparte, consiste en la traducción española de un fragmento citado. Entre varios ejemplos destacan *Nuevos ensayos dantescos*, cuyas acotaciones presentan la versión española de los

fragmentos tomados de la *Divina Comedia*. Sin embargo, son escasas excepciones de una regla general: en la obra borgiana la mayoría de las citas, incluidos los epígrafes, es transcrita en la versión original.

En algunos casos el objetivo de la traducción al margen del texto es mostrar las posibles interpretaciones de una expresión determinada, que se deben a las citaciones plurilingües. Por ejemplo, la versión española de la cita de Francis Bacon, presentada en “Una vindicación de la cábala” *DIS* va acompañada, al pie de la página, de la versión inglesa y latina. La traducción de la cita forma un eje del ensayo “Joyce y los neologismos” (*Sur*, 62, 1939): la traducción ilustra el proceso de la formación de los neologismos en el autor irlandés. La ampliación del dicho ensayo la constituye “Fragmento sobre Joyce” (*Sur*, 77, 1941) donde Borges cita en la versión original un párrafo de *Ulises* y, luego, inserta la nota con la traducción francesa del mismo fragmento para demostrar, hasta qué grado la traducción puede perder el significado del original: “la versión francesa no es muy feliz” (pág. 61).

Las glosas mencionadas demuestran la otra faz del autor argentino, la del Borges-traductor. Son reminiscencias de las fascinaciones que el escritor siempre sentía hacia las traducciones literarias. Para él la traducción es una manifestación de diversas posibilidades interpretativas, una prueba más de varias tonalidades y escalas semánticas de que disponen los idiomas particulares.

Pasemos a la tercera función y a otro grupo de notas. Estas no solo indican las fuentes o explican los textos; sirven también para corregir. Por lo general, son las notas posteriores que comprenden retoques o ajustes al texto en las ediciones ulteriores ⁶. En la nota fechada en 1954 a “Las misas herejes” *EC* el autor, retractándose de ciertas “impertinencias” que había cometido, observa, sarcásticamente, que cuando escribía este ensayo apreciaba más a Lugones que a Rubén Darío, y a Quevedo más que a Góngora.

Por un carácter parecido destacan las correcciones en la poesía. En la nota a “Calle desconocida” *FBA* el autor, refiriéndose a De Quincey, corrige su error respecto a ciertos conceptos adopta-

⁶ Cfr. G. GENETTE, *Seuils*, op. cit., págs. 302-303.

dos de la terminología judía. La anotación a “El caballo” *HN* presenta la versión correcta de la cita de Chaucer. Por otra parte, la nota en “La cierva blanca” *RP* sirve para introducir modificaciones en la última línea del verso, de acuerdo con la métrica adoptada.

Dichos reparos, se asemejan a los retoques y advertencias presentes en múltiples prólogos y epílogos de Borges. Vale la pena señalar, que muchas expresiones en las notas casi literalmente repiten comentarios autocríticos en que abundan prólogos y epílogos.

Citemos algunos ejemplos: “esta página de dudoso valor” (“El truco” *FBA*, 68); “esta composición /.../ abusa de la enumeración caótica” (“Aquél” *CIF*, 107); “este vano propósito excede la brevedad de mi erudición/.../” (“Notas” *DIS*, 228).

Por consiguiente, la nota adquiere una forma de glosa, no desprovista de una tonalidad autoirónica. Las observaciones, tanto irónicas como humorísticas, son formuladas, frecuentemente, con respecto de los autores comentados al margen del texto, lo que manifiesta el epíteto “el ilustre bibliófago” con el cual Borges caracteriza a Menéndez y Pelayo en el ensayo “La biblioteca total” (*Sur*, 59, 1939, pág. 14). La ironía mordaz del escritor se dirige, especialmente, hacia el diccionario de la Real Academia Española. Borges en varias acotaciones se burla de este diccionario, revelando su desprecio por las autoridades que se esconden detrás de la etiqueta del “Diccionario Real”.

El cuarto grupo de notas lo forman las acotaciones complementarias, o sea anexos, que comprenden la mayoría de las notas en la ensayística, y casi la tercera parte en la cuentística. Obviamente, la categoría general del anexo suele enlazarse con otras funciones de la nota, sin embargo, en los ejemplos que serán presentados observamos el papel dominante del complemento al margen del texto.

La nota explicativa consiste en aclarar y precisar un fragmento o todo el texto, en cambio la nota complementaria es su extensión y amplificación. La anotación explicativa profundiza el texto, y la complementaria apunta a lo fuera del texto, lo orienta hacia otras obras.

Lo característico, de esta nota radica en la diversificación de su forma y especie: puede ser tanto comentario, índice bibliográfico

como cita. No raramente, todas estas formas aparecen juntas, pero siempre son sometidas a una regla: agregar, complementar, extender el texto. La nota complementaria se distingue entre otras por su volumen: es mucho más extensa y, a veces, llega a ocupar toda la página.

Entre el vasto conjunto de acotaciones complementarias hay que resaltar dos especies: la nota-comentario y la nota-ejemplo.

La nota-comentario se basa en la glosa del propio autor, o en los comentarios que resumen o citan las opiniones de otros autores. En el primer caso se trata de las observaciones del autor sobre las tesis expuestas, especialmente, en los ensayos: Borges las analiza, complementa o saca de ellas otras conclusiones. Por ejemplo, al margen de “Nuestro pobre individualismo” *OI*, Borges desarrolla sus observaciones sobre la mentalidad de los argentinos.

El recurso semejante aparecerá en la cuentística, donde a la glosa de autor corresponde el comentario del narrador auctorial. Así pues, la nota presenta una característica del protagonista (la nota III a “Pierre Menard, autor del Quijote” *FIC* o las notas I y II a “El Aleph” *A*), o una reflexión más amplia, como la nota IV a “Tlön, Uqbar Orbis Tertius” *FIC*, donde el narrador agrega a la teoría de una escuela de Tlön la siguiente acotación: “Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare” (*FIC*, 418).

Aparte de la glosa de autor (narrador) en acotaciones no faltan citas o resúmenes de las reflexiones de otros escritores o filósofos. El autor se esconde detrás de los juicios ajenos, asumiendo el papel de “cronista de pensamientos” o “editor de citas”. De este modo, la nota manifiesta un pasaje del estilo libre al estilo indirecto libre. Por ejemplo, la nota I al ensayo “El sueño de Coleridge” *OI* comprende la opinión de un biógrafo del poeta inglés sobre el poema Kubla Khan; la nota II a “El Simurgh y el águila” *NED* es una cita de interpretaciones asumidas por un comentarista de Dante.

Las notas en relatos siguen el modelo de acotaciones ensayísticas aunque su carácter referencial, lo que es obvio, es limitado por la dimensión ficticia. En la nota II a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” *FIC* la (inventada) teoría filosófica presentada en la fábula es confrontada con los reparos (auténticos) del comentarista:

utilizando el mismo procedimiento de su ensayística, Borges se esconde detrás de otros autores (en dicho caso, Russell) para comentar la trama ficticia. En cambio, en “El inmortal” A el papel del comentador de un fragmento del cuento lo asumirá, en la nota II, Ernesto Sábato.

Otra variación de la nota complementaria, la nota-ejemplo, constituye, tal vez, la forma más característica de los discursos marginales en Borges. El ejemplo puede reducirse a la simple ilustración de las reflexiones del autor. Las citas de la *Iliada* y la *Odisea* (“Las versiones homéricas” *DIS*) sirven para ilustrar el análisis de las figuras estilísticas en la epopeya homérica; la característica de la creación de Quevedo viene acompañada de las citas de su obra, al pie de la página (“Quevedo” *OI*). La nota, por consiguiente, no sobrepasa el marco de un tema determinado de la obra, siendo su parte integral más adjunta al texto que otro tipo de notas.

Sin embargo, más frecuentes que simples ilustraciones son menciones de otro ejemplo o una serie de ejemplos analógicos o, incluso, idénticos con la tesis o la trama desarrolladas en el propio texto. Sean otras doctrinas filosóficas (en forma de argumento o cita), sean otros motivos literarios. Estos ejemplos tienden a revelar lazos que unen las obras de varios pensadores o escritores. Las notas-ejemplos, relacionadas con la filosofía, son propios de la ensayística. Borges examina las semejanzas que hay entre las paradojas de Zenón y la tesis del sofista chino Hui Tzu (la nota I a “Avatares de la tortuga” *DIS*); busca el parentesco entre el aristotélico “argumento del tercer hombre” con los conceptos de Platón, Russell y Chuang Tzu (II, *Ibidem*); compara la esfera de Pascal, o sea, la metáfora de lo divino, con las imágenes de la esfera en Cicerón, Jenófanes, Parménides, Empédocles, Orígenes, Fechner, Giordano Bruno... (la nota I a “Pascal” *OI*).

Las notas que agrupan parecidas doctrinas filosóficas aparecen también en la cuentística. En “Examen de la Obra de Herbert Quain” *FIC* la idea de la regresión en el tiempo, que el protagonista tomó de Francis Bradley, en la nota es identificada con la tesis expuesta por Platón en el *Político* y por Teopompo en su *Filípica*; al final se citará la idea semejante proveniente del canto décimo del *Infierno* dantesco.

Abundan, al mismo tiempo, anotaciones en que Borges persigue relaciones y analogías literarias entre fábulas, tropos estilísticos, obras enteras.

Al autor le fascina, en particular, la identidad de las imágenes poéticas, creadas por escritores de diversas épocas históricas. Hay decenas de acotaciones de este tipo en múltiples obras de Borges. De ejemplo, nos servirán las metáforas dantescas que, al margen del texto, son comparadas con imágenes poéticas de otros autores: William Morris (“El arte narrativo y la magia” *DIS*, 164); Quevedo, Umar Khayyám, Joseph Addison (“El verdugo piadoso” *NED*, 120); Góngora (*Ibidem* y “Purgatorio, 1, 13” *NED*, 136); Byron (*Ibidem*, *NED*, 136); Baudelaire (*Ibidem*); así como el *Cantar de los cantares* (“El Grifo” *LSI*, 176).

Se forman en notas otras secuencias de metáforas: “la sangrienta luna” de Quevedo y “mortal moon” de Shakespeare (“El falso problema de Ugolino” *NED*, 111); “she walks in beauty, like the night” de Byron y “la douce Nuit qui marche” de Baudelaire (“Purgatorio, 1,13” *NED*, 136).

Se entrecruzan tramas, motivos y recursos narrativos: la imagen del sueño como representación de teatro en Góngora, Quevedo, Addison y Umar Khayyám (“El verdugo piadoso” *NED*, 120); el motivo del autor deplorando la muerte de sus protagonistas en Dante, Dumas, Cervantes (*Ibidem*, *NED*, 121); el recurso de *mise-en-abîme* en Homero, Virgilio, Milton (“Flaubert y su destino ejemplar” *DIS*, 213).

El truco muy original adoptado en acotaciones se funde en la deliberada compilación, a modo de paradoja, de ejemplos que vienen de fuentes o esferas bien alejadas. Si los ejemplos antes mencionados seguían la regla de la metonimia (tangencia), en este caso destaca la regla de la metáfora (afinidad). Borges multiplica analogías, variaciones, secuencias asociando fenómenos aparentemente opuestos ⁷. Es este procedimiento que refleja lo esencial de la composición de los ensayos del autor, o sea, su naturaleza oximorónica ⁸.

⁷ Cfr. RONALD J. CHRIST, *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion*, New York, New York University Press, 1969, págs. 34-35.

⁸ Cfr. JAIME ALAZRAKI, *Estructura oximorónica en los ensayos de Borges*, en JAIME ALAZRAKI (ed.), *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976, págs. 258-264.

Ya a partir de las analogías literarias Borges recurre a los ejemplos extremos comparando, por ejemplo, las visiones kafkianas con el Zohar (la nota III a “Sobre Chesterton” *OI*) o identificando el gaucho de Martín Fierro con... Odín de Hávamál (la nota III a “La canción del barrio” *EC*).

No obstante, las asociaciones más sorprendentes se basan en la confrontación de tramas literarias e ideas filosóficas o teológicas. En “El desafío” *EC* Borges describiendo el duelo entre dos gauchos busca referencias en los ensayos de Montaigne. En “La flor de Coleridge” *OI* el concepto de la identidad de todos los escritores (“todos los autores son un autor” *OI*, 140) en la nota II es trasladada a la teología e ilustrada por una tesis de Angelus Silesius según la cual, todos los beatos son un beato. En el ensayo “De alguien a nadie” *OI* la idea de Shakespeare, quien es todos los hombres, ilustrada por una serie de analógicos ejemplos de varias obras, en la nota es identificada con la visión panteística de Buda.

El epílogo a *Otras Inquisiciones*, en cierto modo, comenta y resume este recurso basado en las curiosas asociaciones entre la literatura y la filosofía o teología, en la transición fluida de las doctrinas metafísicas a las metáforas: “... estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y maravilloso” (*OI*, 304). En consecuencia, estas ideas se sitúan en el mismo nivel que las tramas literarias, en el nivel de ficción e invención; o, como sugiere el propio autor, hasta serán incluídas en la noción de lo fantástico ⁹.

Esta clase de notas-ejemplos forma, a la vez, parte de la visión borgiana de “correspondencias textuales”, que consisten en encontrar las conexiones escondidas entre textos, aparentemente muy diferenciados. Constituye una multiplicación paratextual, a modo de reflejo de espejo, de la propia obra borgiana, ensayo o cuento, cuya naturaleza es emparentar alejados pensamientos, citas, comentarios, en fin, t e x t o s.

Pasemos a la quinta función y especie de la acotación: la nota alternativa. Es una indicación de alternación, una sugerencia de

⁹ Comenta Borges: “... la théologie comme système philosophique —même de mes auteurs préférés— appartient à la littérature fantastique”. JEAN DE MILLERET, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris, Pierre Belfond, 1967, pág. 144.

ramificaciones de un concepto o un argumento. Por su carácter se puede deducir que esta nota domina en la ensayística; sin embargo, se hace presente también en la cuentística.

La nota alternativa se asemeja a la corrección, pero en este caso el autor no se retira de juicios o formulaciones sino sugiere otras posibilidades, otras soluciones. A menudo, esta acotación se identifica con la polémica o, mejor dicho, el diálogo que propone el autor, recurriendo a otras obras y a otros autores. En “Las Kenningar” *HE* (II) Borges presenta una versión del retrato de Snurri-Sturlusson, opuesta a las opiniones comunes sobre el poeta islandés. En “Historia de los ecos de un nombre” *OI* (I) el escritor, evocando a Platón, propone una demostración alternativa de relación entre la palabra (nombre) y la cosa.

La naturaleza semejante representa las notas alternativas en *Ficciones*. En la nota I a “Pierre Menard, autor del Quijote” el narrador, comentando la lista de las obras del protagonista, pone en duda algunos textos incluidos en la lista, calificándolos como falsamente atribuidos a Menard. En “Tres versiones de Judas” (I) el narrador cita una opinión del pensador inventado (Berelius) para, finalmente, rechazar una hipótesis del teólogo inventado (Runeberg). En “La Biblioteca de Babel” la nota IV adquiere forma de una polémica frente a la visión de la biblioteca total, presentada en el manuscrito del protagonista.

La afinidad de notas alternativas en ambos géneros de la creación borgiana implica el efecto de la convergencia aparente entre ensayo y cuento, autor del ensayo y narrador creado, nota auténtica y acotación ficticia.

La nota, por definición, es un acto intertextual, un enlace entre la obra borgiana y otros textos. Las referencias a otros autores, sean citas, menciones, comentarios, trazan un contexto más amplio de la creación de Borges, formando un plano de diálogo entre sus poemas, cuentos, ensayos y toda la variedad de textos —literarios, filosóficos, teológicos. El largo registro de autores y obras mencionadas en acotaciones revela las referencias comunes en los textos genéricamente muy diversificados. En la cuentística, sin excluir las notas apócrifas, aparecerán las mismas referencias (más precisamente, pseudo-referencias) que en la ensayística: Shakespeare,

Russell, Bradley, Quevedo, Platón, Dante... Del mismo modo, las notas adjuntas a la poesía hacen referencia a los nombres frecuentemente presentes en los ensayos: Parménides, Zenón de Elea, Whitman, Tennyson, De Quincey, también *Edda*.

El registro de obras y autores mencionados al margen del texto puede ser ordenado según las siguientes categorías principales: filosofía –antigua, anglosajona, alemana, oriental; literatura –antigua, anglosajona, italiana, oriental, antigua islandesa, española, hispanoamericana (casi únicamente, argentina) y, esporádicamente, francesa y alemana; teología; La Biblia; Alcorán.

Entre centenares de referencias, la mayoría alude, respectivamente, a la literatura anglosajona, filosofía griega, literatura argentina, filosofía anglosajona, filosofía alemana, literatura española y oriental ¹⁰.

En conclusión, se puede constatar que predominan, indudablemente, las referencias a los textos literarios, sobre todo a la literatura inglesa y norteamericana. El siguiente punto de referencia lo constituye la filosofía, en especial, griega, anglosajona y alemana. Los autores anglosajones ocupan casi la tercera parte del conjunto de referencias. Es de notar, también, el lugar destacado de los escritores argentinos.

Es significativo que justamente las letras argentinas sean un punto constante de referencia en la creación de Borges, excluyendo aun los ensayos temáticos dedicados a la narrativa y la poesía argentinas. Por lo tanto, la literatura nacional llega a ser una corriente lateral en los paratextos del escritor, el fondo de diversas temáticas abordadas, en particular, en la ensayística.

Es de gran importancia, con respecto de la poética de Borges, delimitar estas áreas literarias y filosóficas donde el autor, con más frecuencia, busca analogías, ejemplos, referencias, sin conexión directa con el tema principal: es decir, en las acotaciones complementarias y alternativas. Al confrontar dicha lista de preferencias con la de autores citados por Borges en sus epígrafes, resulta que tan solo cuatro de los autores más referenciados son, a la vez, epigrafistas:

¹⁰ Véase *Borges. 13 Noviembre - 15 Enero*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1986. Esta publicación comprende la lista completa de autores y textos citados o mencionados en toda la obra de Borges.

William Butler Yeats, Francis Bacon, Alfonso Reyes y Quevedo. Por consiguiente, dicha divergencia comprueba la tesis según la cual el alcance del epígrafe en Borges se ve reducido a las citas aisladas o sueltas, generalmente, sin referencia ninguna a las obras de donde proceden. En cambio, modelos, influencias, alusiones en la creación borgiana, los manifiestan, justamente, las notas, junto a prólogos (epílogos). En este aspecto, las dos formas del paratexto se complementan. Nombres y obras reiterados tanto en acotaciones como en prólogos o epílogos marcan el constante canon de lecturas, fuentes de inspiración, fascinaciones metafísicas o literarias de Borges.

Las anotaciones forman parte no solo de la intertextualidad externa, sino también de la intertextualidad interna, o sea, frecuentemente aluden también a otras obras de Borges. En general, esta clase de intertextualidad se establece dentro del marco de un volumen determinado: de ensayos, poesías o cuentos.

En los tomos de versos las notas, ubicadas invariablemente al final del libro, posibilitan una mirada total hacia todos los poemas reunidos. Una nota particular, por ejemplo, puede asociar, explícitamente, textos distintos. Así pues, en *La cifra* el comentario al verso “Las dos catedrales” se extiende a otros dos poemas del tomo: “Correr o ser” y “Beppo”. Advertencias que acompañan a “El tercer hombre” se refieren, como sugiere el autor, también a “El bastón de laca”. En *Moneda de hierro* Borges se sirve de una anotación para confrontar el tema de dos obras: “La pesadilla” y “Ein Traum”.

El mismo procedimiento se repetirá en volúmenes de cuentos. La nota a “Los dos reyes y los dos laberintos” A enlaza el relato con otro, que lo precede en el tomo, “Abenjacan El Bojari, muerto en su laberinto” o, más precisamente, con uno de sus episodios. En *El libro de los seres imaginarios* el parentesco entre dos fragmentos, “El zaratán” y “El uroboros”, dedicados a las bestias marinas, lo revela la nota al primer texto.

En la ensayística este recurso lo ilustra la acotación incluida en “Nota sobre Walt Whitman” *DIS* que une este ensayo con otro, titulado “El otro Whitman” *DIS*. Es de señalar que a partir del ejemplo de “los dos reyes...” todas las notas mencionadas van acompañadas de la referencia a la página concreta de los respectivos

volúmenes. En otras palabras, el juego intertextual se mantiene no solo dentro del marco de un tomo, concebido como el texto colectivo, sino también en el interior de una obra, entendida esta, como el libro.

La nota particular puede aludir, a la vez, a los textos de Borges provenientes de otras ediciones y volúmenes. Por ejemplo, el poema "Heráclito" *MH* hace referencia, según la nota, al cuento "La busca de Averroes" *A*, creando su "involuntaria variación" (*MH*, 508). Esta correspondencia determina la interpretación del poema que, debido al reparo al margen, se manifiesta no como una imagen del "pantha rei" heraclítico sino como un intento, por parte del autor (explícitamente inscrito al texto), de reconstruir el retrato de la persona del pasado remoto. Analógicamente, la nota en "La suerte de la espada" *MH* explica que este poema no es sino "el deliberado reverso" (*MH*, 508) de dos relatos de *El informe de Broddie*: "Juan Muraña" y "El encuentro".

El ejemplo muy interesante de la intertextualidad interna lo constituye la acotación al verso "El truco" *FBA*. Esta nota posterior sugiere que el verso, fechado en 1923, trazó la visión del tiempo desarrollada después en el ensayo "Nueva refutación del tiempo" *OI*. La nota posterior, o sea el comentario *ex post* al poema juvenil, refiriéndose al texto escrito 30 años después, desintegra el orden cronológico de las obras de Borges. El mismo efecto acronológico será reforzado por prólogos y epílogos posteriores. En resumen, esta especie de acotaciones, asumiendo el mismo papel que prefacios y postfacios, se convierte en glosa de autor quien, desde la perspectiva del tiempo, contempla su obra entera, recalcando la reiteración de motivos y tópicos. Por otro lado, estas notas contribuyen a la unidad de la obra del escritor al sugerir que todos los textos se iluminan e interpretan mutuamente.

Analizando las acotaciones en Borges es preciso subrayar una característica particular de muchas de ellas, o sea su modalidad ficticia¹¹. Dichas notas, con respecto de su composición y funciones, no difieren de las demás; no obstante, exigen el análisis aparte

¹¹ Sobre las notas de ficción, véase SHARI BENSTOCK, *At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text*, PMLA, vol. 98, núm. 2, 1983, págs. 204-225; G. GENETTE, *Seuils*, op. cit., págs. 305-309.

debido a su status ficticio (que limita su alcance al texto mismo), su dimensión apócrifa, la oscilación continua entre lo auténtico y lo fingido. La nota ficticia, que se hace presente es la cuentística, asume tres formas: el apócrifo índice de las fuentes bibliográficas; la nota apócrifa del editor; referencias a autores y obras simulacros.

Historia universal de la infamia es un primer ejemplo de los juegos narrativos en la obra borgiana, que se basan en una confusión deliberada de las auténticas fuentes bibliográficas y las apócrifas, del esquema ensayístico y las convenciones del cuento. El autor en sus comentarios advierte que este “irresponsable juego” (*HUI*, 243) se distancia, evidentemente, de los textos fuentes, así que las “biografías imaginarias” adquieren dimensión de una obra autónoma ¹².

Lo manifiestan, así mismo, los trucos bibliográficos donde las fuentes mencionadas en la nota enmascaran otras, auténticas. Por ejemplo, en “El espejo de tinta”, falsamente atribuido a R. F. Burton (en realidad, de modelo sirvió un texto de Edward William Lane) se borran fronteras entre la imitación y la creación, entre la traducción (paráfrasis) y la obra original. Es de notar que el detallado índice, al final del libro, hace caso omiso de la obra en que, efectivamente, se inspiraba Borges al escribir *Historia universal de la infamia: Vies imaginaires* de Marcel Schwob ¹³. Además, una de las obras que aparece en el índice es completamente fingida: *Die Vernichtung der Rose*, atribuida a Alexander Schultz ¹⁴.

La semejanza, de la nota en forma de acotación bibliográfica al final, establece una interrelación particular entre el tomo de cuentos *Historia universal de la infamia* y el de ensayos *Historia de la eternidad*. El factor común, que sirve de enlace, o sea las bases bibliográficas, sugieren que los dos volúmenes observan la misma regla: la erudición es, únicamente, fuente de inspiración y de fábulas (o sea, “seudofábulas”, respecto a los ensayos).

¹² Cfr. E. RODRÍGUEZ MONEGAL, *Borges, op.cit.*, págs. 230-231.

¹³ Comenta Borges en el prólogo a *Vidas imaginarias* de MARCEL SCHWOB: “Hacia 1935 escribí un libro candoroso que se llamaba *Historia iniversal de la infamia*. Una de sus muchas fuentes, no señalada aún por la crítica, fue este libro de Schwob” (*BPP*, 70).

¹⁴ Cfr. E. RODRÍGUEZ MONEGAL, *Ficcionario: antología de textos de Borges*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, págs. 440-442. Véase también: MICHEL BERVEILLER, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, Université de Lille III, 1973, pág. 464. Thèse.

La nota del editor constituye la segunda variante del juego narrativo en torno de la modalidad ficticia de las acotaciones. En este caso, el reparo auctorial (auténtico o ficticio) se junta con la nota ajena (verdadera o fingida).

Obviamente, la etiqueta “nota del editor”, a menudo debe entenderse literalmente cuando el editor auténtico (redactor del tomo) presenta una información de tipo editorial, sobre un texto o un tomo determinado.

Lo que nos interesa no son auténticas notas ajenas (editoriales) sino, justamente, notas apócrifas. Se trata, pues, de la nota del presunto editor que no es sino un disfraz del propio autor. Es de subrayar que no hay diferencia evidente entre las advertencias señaladas como “nota del editor” y las acotaciones, donde aunque aparece el remitente, pueden ser atribuidos al “editor”. Esta especie de notas domina en los cuentos de *El Aleph* y, esporádicamente, aparece en *Ficciones* y *El informe de Broddie*.

Todos los relatos acompañados de notas editoriales comparten un modelo parecido del narrador: de primera persona, en general, identificado con el protagonista. Estos cuentos se someten a la fórmula convencional del manuscrito hallado (“El inmortal” A, “El jardín de senderos que se bifurcan” FIC, “El informe de Broddie” IB) o de las confesiones del narrador-protagonista (“Deutsches Requiem” A, “La casa de Asterión” A, “El Zahir”, “El Aleph” A, “La Biblioteca de Babel” FIC) o, también, realizan un esquema del cuento intercalado, derivado de otro cuento (“Los dos reyes y los dos laberintos” A).

La propia forma del texto obliga al editor, anunciado o implicado, a insertar acotaciones que explican su origen. Los reparos al margen también pueden referirse al ‘manuscrito’ publicado, precisamente, a su forma de escritura o significado de ciertas palabras (la nota I a “La Biblioteca de Babel” FIC o la incluida en “La casa de Asterión” A y “El informe de Broddie” IB), así como a la legibilidad o modo de redactar el ‘manuscrito’ (la nota I a “El inmortal” A, la nota IV a “Deutsches Requiem” A).

En las acotaciones precedidas por la fórmula “nota del editor”, el remitente asume el papel no tanto del redactor del texto sino más bien, del comentador. Este, por ejemplo, en “Deutsches Requiem”

A (I, III y V) aclara algunas circunstancias de la vida del protagonista, o, también, corrige y complementa sus confesiones. Del mismo modo, la nota editorial en “El jardín de senderos que se bifurcan” *FIC* explica las incertidumbres en la relación del narrador-protagonista.

Los últimos ejemplos permiten confrontar las notas del “editor” con las corrientes acotaciones de autor en otros relatos o ensayos. ¿Cómo explicar el hecho de que Borges recurra a la convención de la “nota del editor”, tanto explícita como implícitamente? El término ‘convención’ no es casual. Este recurso, ciertamente, no atiende a probabilizar el texto ficticio, concediéndole un status ‘verídico’. Al contrario, el intento del autor es seguir acumulando notas para que se amplíen las fronteras del texto literario, para que este, expandiéndose, provoque un ‘efecto de ficcionalidad’, que absorbe la realidad postulada. Obviamente la realidad postulada no es sino otra fórmula convencional en este juego. Implica la interferencia entre el mundo inventado y el ‘mundo real’, como en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” *FIC*, o también la interferencia entre el autor ‘real’ (efectivamente, creado) y el narrador creado quien, como en “El Zahir” *A* lleva el nombre de Borges.

Multiplicar los entes ficticios: esta es la regla que determina las notas de ficción, incluidas las del ‘editor’. Por consiguiente, la dimensión de lo inventado la adquiere no solo el narrador o el protagonista, sino también el autor implicado y el editor creado, hasta, en cierto modo, el autor y editor reales. El ‘efecto de ficcionalidad’ se proyecta hacia los personajes auténticos involucrados en las fábulas; entre otros, los amigos de Borges, Ernesto Sábato y Néstor Ibarra, quienes ‘se ficcionalizan’, igualándose con los protagonistas inventados, como Pierre Menard o Herbert Quain.

La presencia de la apócrifa nota bibliográfica quebranta el status (y verosimilitud) de la fuente del texto; paralelamente, la aparición de la “nota del editor” pone en cuestionamiento el status del remitente (editor). En cambio, la presencia del tercer grupo de acotaciones ficticias, las referencias a autores y obras fingidos, pone en duda el punto de referencia del texto, en fin, la naturaleza misma,

lo esencial de la nota. En este truco narrativo abundan los cuentos de *Ficciones* y de *El Aleph*, en los cuales, como en la mayoría de las notas ficticias, las referencias auténticas se confunden con el simulacro.

Comparemos las referencias incluídas en las siete notas seguidas en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” *FIC*, en la primera edición de la obra: al lado de Goethe, Russell y Shakespeare, aparecen dos nombres inventados: Haslam y Buckley.

En “Examen de la obra de Herbert Quain” *FIC* la nota hace mención, aparte del inventado autor, de la obra de Bradley, Platón, Teopompo y Dante. Hasta el extremo está llevado en “Tres versiones de Judas” *FIC* el procedimiento basado en emparentar personajes auténticos y fingidos. Citemos un fragmento de la nota II:

Euclýdes da Cunha, en un libro ignorado por Runeberg, anota que para el heresiarca de Canudos, Antonio Conselheiro, la virtud “era una casi impiedad”. El lector argentino recordará pasajes análogos en la obra de Almafuerie (*FIC*, 518).

He aquí que el nombre del escritor brasileño está al lado del teólogo ficticio Runeberg, y como la tercera persona aparecerá el profeta de Canudos: la persona, por una parte, histórica, por otra, ficcionalizada en el libro de Euclýdes da Cunha, *Os Sertoões*. Al final de la nota hay mención del poeta argentino Almafuerie y el comentario a la obra ficticia de Runeberg ¹⁵.

La nota III en el mismo cuento establece otras reglas del juego. Primero, se cita a Maurice Abramowicz. La cita, apócrifa, es atribuída al personaje real: se trata del amigo de Borges, de los tiempos escolares, en Ginebra. Sin embargo, debido al contexto (ficticio) de la nota y la fusión de lo simulado y lo verdadero, el lector ingenuo lo declarará por inventado a este personaje. A continuación, la nota presenta el resumen de una tesis del teólogo ficticio Erfjord quien, sosteniendo su doctrina, acudiré a la obra titulada *Vindicación de la eternidad* de Jaromir Hladik, es decir, el protagonista de “El milagro secreto”, el relato del mismo tomo, escrito un año antes que “Tres versiones de Judas”. Por lo tanto, se hace evidente la (‘ficticia’) intertextualidad interna. Es de subrayar,

¹⁵ Borges parafrasea la misma nota en su prólogo de 1962 a *Prosa y poesía de Almafuerie* (PPP, 15).

además, que el título de la obra de Hladik evoca los términos muy frecuentes en los propios títulos de Borges: “vindicación” (como “Una vindicación de la cábala” *DIS*) y “eternidad” (como *Historia de la eternidad*).

Las notas a “Deutsches Requiem” A son otro ejemplo de la confusión de referencias auténticas y fingidas. Figuran, aquí, respectivamente: el hebraísta apócrifo Johannes Forkel, luego, Goethe, y Spengler y, por fin, dos personas inventadas —el protagonista del cuento *Otto Dietrich zur Linde* y la pianista Emma Rozenzweig.

En dicho cuento el juego narrativo involucra también a los remitentes de notas. El ‘editor’, por una parte, pone en duda las declaraciones (credibilidad) del protagonista, reprochándole ciertas omisiones deliberadas en su confesión (I, III, V). Por otra parte, cuestiona la verosimilitud del texto presentado, por estar incompleto y tachado (IV). En cambio, las menciones de personas inventadas ponen en cuestionamiento, implícitamente, la credibilidad del propio ‘editor’; lo ficticio de sus referencias inevitablemente desmascara al ‘editor’. Luego, entra el siguiente truco narrativo: la nota (II) del protagonista. Sus reflexiones sobre el destino de Alemania, inesperadamente, sobrepasan los límites del mundo representado, apuntando a los comentarios de propio Borges sobre esta temática, incluidos en sus textos anteriores, ensayos y escritos políticos ¹⁶.

La inclusión de la nota apócrifa, que aumenta la dimensión ficticia el texto borgiano, tiene también otras consecuencias. La nota, en cierto modo, está sacada del régimen referencial y llevada al régimen ficticio: desde el punto de vista del lector pierde su credibilidad discursiva, porque este, a cada paso, tropieza con alusiones a autores y obras simulados y con menciones de ‘ficcionalizadas’ personas reales. La afinidad —respecto a composición, variantes, funciones— de las acotaciones al cuento y al ensayo, consolidada por la forma ensayística de múltiples relatos, impone, por así decirlo, un proceso de ‘contaminación’. Esto significa que el lector proyecta sus experiencias basadas en la lectura de cuentos sobre la recepción de ensayos. Por lo tanto, al

¹⁶ Véase las siguientes publicaciones de Borges: *Ensayo de imparcialidad*, en *Sur*, núm. 61, 1939; *Definición del germanófilo*, en *El Hogar*, Buenos Aires, 13 de diciembre de 1940; *Anotación al 23 de agosto de 1944*, en *OI*.

fondo ensayístico (discursivo) de la ficción corresponde, implícitamente, el fondo narrativo (fabular) de los ensayos, lo que implica la lectura de las auténticas referencias erúditas según los criterios estéticos, o sea, según las categorías de fabulación e invención.

Las acotaciones borgianas destacan por su dimensión *par excellence* textual. Este fenómeno radica, por un lado, en que la nota se distancia del nivel paratextual y cambia de categoría, transformándose en el texto en sí. Por otro lado, se impone la calidad puramente literaria de la acotación que, vagamente enlazada con una obra particular, cobra autonomía, absorbiendo digresiones y reflexiones subjetivas del autor.

Borges se aprovecha, de una manera muy particular, de todos los matices semánticos del término 'nota': reparo, acotación, noticia, advertencia, explicación, comentario... El autor, frecuentemente, se sirve de esta ambigüedad de la palabra, poniendo títulos a sus obras ("Nota sobre (hacia) Bernard Shaw" *OI*, "Nota sobre Walt Whitman" *DIS*, "Nota para un cuento fantástico" *CIF*), así como a los fragmentos o partes de los volúmenes ensayísticos ('Notas' en *Discusión e Historia de la eternidad*). El último ejemplo es especialmente significativo dado que demuestra cómo va desapareciendo la diferenciación entre las dos categorías: 'nota' y 'texto'. Múltiples ensayos, editados primero en revistas, en su mayoría en *Sur*, como textos autónomos, en las posteriores ediciones en libro serán reimpresos en la sección titulada "Notas".

Por ejemplo, el ensayo "Arte de injuriar" (*Sur*, 8, 1933), luego fue incluido en la parte "Dos notas" en el tomo *Historia de la eternidad*. También en "Notas" (*Discusión*) se publicó el ensayo originalmente autónomo "Sobre el doblaje" (*Sur*, 128, 1945). Vale la pena recordar que la sección "Notas" formó parte de *Discusión* tan solo a partir de la edición de 1957.

Evidentemente, estas modificaciones editoriales sugieren un cambio del rango de la obra: el ensayo propiamente dicho se clasificará como 'reparo', 'apunte'. Sin embargo, ya a partir de las primeras ediciones, numerosos textos integran varias secciones, temáticas o genéricas, en revistas: "Libros y autores extranjeros" en *El Hogar*, "Acotaciones" en *Proa*, y, justamente, "Notas" en *Sur*.

No obstante, no se trata únicamente de reseñas o anotaciones: el ensayo evidentemente autónomo, titulado “Nuestras imposibilidades” se publicó en *Sur*, 4, 1931, bajo la etiqueta “Notas”.

En Borges la edición en forma de libro no necesariamente implica el descenso de la categoría del texto originalmente independiente.

El autor también adopta un procedimiento reverso. La reseña del libro escrito por Américo Castro, *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*, es publicada primero en *Sur*, 86, 1941, en la parte “Notas” (rúbrica “Los libros”), es decir, como el texto marginal, ocasional. Resulta que el mismo texto, reimpresso en *Otras Inquisiciones*, aparece bajo título ya modificado, más “textual” —“Las alarmas del doctor Américo Castro”— quiere decir, como el ensayo de pleno valor. Analógicamente, la reseña de *Biathanatos* de John Donne, publicada en *Sur*, 159, 1948, será incluida en *Otras Inquisiciones* como el ensayo autónomo “El Biathanatos”.

En resumen, el texto puede convertirse en la nota, y esta se vuelve el texto. Resulta muy relativa la distancia que separa la nota del texto propiamente dicho, o, en este caso, de la obra ensayística.

La relación entre los dos conceptos, la ‘nota’ y el ‘texto literario’, adquiere una connotación particular respecto al fragmento titulado “El acercamiento a Almotásim”, que en varias ediciones forma parte de “Dos notas” en *Historia de la eternidad*. Citemos primero el comentario del autor:

Mi cuento [...] “El acercamiento a Almotásim”, escrito en 1935, es a la vez un invento y un seudoensayo. Fingía ser la reseña de un libro publicado por primera vez en Bombay, tres años antes doté a su segunda y apócrifa edición con una editorial real, Víctor Gollancz, y con un prefacio de una escritora real, Dorothy L. Sayers. Pero autor y libro son enteramente de mi invención ¹⁷.

El autocomentario echa una luz a dos fenómenos. Primero, se trata de uno de los primeros cuentos en que Borges introduce a los personajes reales, en el contexto de nombres y obras simulados. Segundo, son significativos no solo los términos genéricos que acompañan a “El acercamiento a Almotásim”. Por el hecho mismo

¹⁷ La cita según E. RODRÍGUEZ MONEGAL, *Borges, op.cit.*, pág. 239.

de formar parte de la sección “Notas”, este texto —cuento, apócrifo— adquiere características de una anotación, reparo al margen. Se ve igualado con reseñas y esbozos breves que suelen integrar dicha sección. Se borran fronteras entre el cuento (ficción) y el ensayo (discurso), desaparece la distancia entre el texto y la nota, la obra propiamente dicha y el fragmento marginal, complementario. “El acercamiento a Almotásim”, por fin, llega a ser el cuento ‘legítimo’, incluido en 1941 en el tomo *El jardín de senderos que se bifurcan* que, luego, integrará *Ficciones*. Sin embargo, en la edición canónica de la narrativa borgiana —por ejemplo, *Prosa completa* (Barcelona, Bruguera, 1980)—el mismo cuento, como inicialmente, será otra vez degradado, apareciendo en la sección “Dos notas” en *Historia de la eternidad*.

Pero las peripecias editoriales de este texto no terminan así: una nota sacada del cuento que “fingía ser reseña” formará parte de un ensayo, esta vez propiamente dicho. Extensos fragmentos de esta nota, que resumía un poema del místico persa, integran el ensayo “El Simurgh y el águila”, en *Nueve ensayos dantescos*.

La nota II a “El arte narrativo y la magia” *DIS* manifiesta la evolución de la nota que se convierte en el texto independiente. Dicha acotación, larga digresión sobre las sirenas, se incluirá, *in extenso* y sin cambios, en el tomo *El libro de los seres imaginarios*, creando el texto autónomo, titulado “Sirenas”. El paratexto se transforma en el texto: otro ejemplo del deslinde relativo y convencional entre ‘nota’ y ‘texto’.

A una frase del poema “Las causas” *HN* —“Chuang-Tzui y la mariposa que lo sueña” (*HN*, 552)— corresponde la acotación en que el autor cuenta la historia del soñante filósofo chino. La paráfrasis de la misma nota-microrrelato fue publicada por Borges ya muchos años antes, a saber, en *Antología de la literatura fantástica*¹⁸. Por lo tanto, el texto, tras modificaciones, vuelve a evolucionar hacia la nota.

La acotación en Borges, guardando aún su aspecto paratextual, puede también cobrar una amplia autonomía, tomando forma de

¹⁸ CHUANG TZUI, *Sueño de la mariposa*, en Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976, pág. 158.

una digresión del autor, de carácter personal. Esta nueva dimensión de la nota la anuncian unos fragmentos marginales que acotan los ensayos juveniles de Evaristo Carriego: muy largo, casi exuberantes, vagamente enlazados con el texto.

La digresión subjetiva, en su forma definitiva, aparece a partir de los ensayos escritos en los años treinta. En “Historia de la Eternidad” *HE* la nota III parte de una reflexión sobre los arquetipos platónicos y, luego, se convierte en las confesiones del autor: sus impresiones de la pampa cuando era niño. A continuación, las impresiones desembocan en el comentario sobre el motivo del amor de oídas en la literatura persa y árabe. Otra variante de este recurso aparece al final del mismo ensayo, en el fragmento titulado “Sentirse en muerte”, una especie del cuento intercalado, originalmente publicado en *El idioma de los argentinos*, en la sección “Dos esquinas”.

La posdata en “La duración del infierno” *DIS* asume un papel semejante. Es una imagen subjetiva del infierno, basada en una pesadilla del propio autor, que complementa la temática del ensayo.

Los tres fragmentos citados, representan tres formas distintas: son, respectivamente, nota, texto-memorias y posdata. En realidad, las fronteras genéricas resultan aquí muy borrosas lo que manifiesta, en primer lugar, “Sentirse en muerte”, donde se funde acotación, postfacio y texto propio.

Estos tres fragmentos, debido a la tonalidad íntima que comparten, se asemejan a las confesiones del autor. La nota pierde su valor estrictamente referencial revelando, al mismo tiempo, su dimensión puramente literaria. La analogía con unos párrafos de prólogos y epílogos es evidente.

A veces, se establece el diálogo directo entre estos niveles del paratexto. Pongamos de ejemplo la nota al verso “Las dos catedrales” *CIF* en que Borges incluye su credo artístico, que refleja el comentario presentado anteriormente en el epílogo a *Otras Inquisiciones*: “la filosofía y la teología son, lo sospecho, dos especies de la literatura fantástica. Dos especies espléndidas [...]” (*CIF*, 107).

Debido a su naturaleza textual, su calidad literaria, las acotaciones en Borges, definitivamente, sobrepasan las características

inherentes al modelo de la nota: fragmentarismo, esquematismo, fugacidad, localismo¹⁹. Las acotaciones borgianas, por su carácter abierto, digresivo, alternativo, se alejan de la común glosa al margen y constituyen la vasta zona textual que, rechazando su connotación despectiva, podría calificarse de “marginalia”²⁰, y que forma parte integral de los libros del autor.

El análisis de las notas en Borges sería incompleto sin considerar, tan significativos en todos los niveles paratextuales, los cambios editoriales a lo largo del tiempo. Estos comprenden la inclusión de nuevas notas, la supresión de otras o, también, modificaciones que sufrían las acotaciones en ediciones posteriores. Las siguientes ediciones, principalmente las compilaciones en libros de los textos de prensa, atestiguan la evolución continua de notas, junto a las modificaciones (abreviaciones, anexos, correcciones) del propio texto, así como de títulos, prólogos, epígrafes, dedicatorias.

El procedimiento más frecuente consiste en incluir nuevas notas a las versiones librecas de cuentos y ensayos. Seguiremos estos cambios con base en las primeras ediciones en la revista *Sur*.

El cuento “Examen de la obra de Herbert Quain” primero aparece sin ningunas acotaciones (*Sur*, 79, 1941): en la versión de *Ficciones* se hace presente una nota, bien dilatada. En la edición posterior de “El Aleph” A, que manifiesta cambios notables frente a la edición primera (núm. 131, 1945), está agregada la segunda nota. Paralelamente, evolucionaban en ensayos. Algunos, en la edición original, carecían de cualquier acotación, como “El arte narrativo y la magia” (núm. 5, 1932) o “La doctrina de los ciclos” (núm. 20, 1936).

El ensayo “Avatares de la tortuga”, en comparación con la versión original (núm. 63, 1939), en la edición de *Discusión* sufrió múltiples modificaciones lo que impactó, a la vez, las acotaciones.

La nota I quedó sin cambios pero el autor aumentó, considerablemente, la nota II y, agregando nuevos fragmentos del texto, los proveyó de dos notas bibliográficas (III y IV).

¹⁹ Cfr. G. GENETTE, *Seuils*, op. cit., págs. 293-314.

²⁰ Sobre la distinción entre “marginalia” y “glosa marginal”, véase LAWRENCE LIPKING, *The Marginal Gloss*, en *Critical Inquiry*, vol. 4, núm. 4, Summer, 1977, págs. 612-613 y 648-649.

Las modificaciones conciernen, del mismo, modo a los elementos afines del paratexto, como posdata, lo que revela el ensayo “La creación y P. H. Gosse” (núm. 81, 1941), que en la versión de *Otras Inquisiciones* está complementado por una breve posdata sin fecha.

El hecho de suprimir o añadir nuevas notas en las ediciones posteriores trae consecuencias considerables, que no se deben únicamente a las exigencias editoriales sino, en primer lugar, a las reglas literarias del propio autor. Pongamos un ejemplo de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de *Ficciones*. Reimprimiendo este cuento de *Sur* (núm. 68, 1940) el escritor retiró una nota, de carácter complementario, que se refería a las consideraciones sobre el lenguaje y la literatura de Tlön. La acotación suprimida fue la siguiente: “El germanista recordará ciertas formaciones de Goethe: ‘Morgenschön’, ‘Nebelglaz’. Éstas, aunque binarias, pueden ilustrar lo que afirmo”.

Hay que subrayar que esta nota, que consiste en adoptar una referencia auténtica al razonamiento ficticio, no difiere en nada de otras acotaciones de este tipo, en este u otros cuentos. ¿Cómo explicar la supresión de dicha nota? Aparentemente, el autor intentaba ‘aliviar’ el marco del texto, ya muy extendido (hasta siete notas en la versión original), y por eso tachó un elemento redundante no obstante, esta hipótesis está en total contradicción con la ‘poética para textual’ de Borges, que se basa, justamente, en seguir multiplicando ‘subtextos’ de la obra. Es de suponer, pues, que el autor, simplemente, se haya dejado llevar por sus particulares hábitos y gustos literarios. Estos, por lo general, motivan a Borges a reemplazar referencias casuales, raramente aplicadas por él (como las alusiones a la literatura alemana en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”) por otras, evidentemente favoritas (por ejemplo, a la literatura inglesa).

Las modificaciones, paralelamente, se observan dentro de las notas mismas. Es significativo, que dicho fenómeno se refiera, también, a estas obras que en las ediciones posteriores han sido publicadas sin cambios ningunos o solo con pequeños retoques.

Hay que subrayar, por ejemplo, que en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” los complementos en las ediciones posteriores abarcaban, precisamente, el nivel paratextual, y no el texto principal; por lo que

la introducción del nuevo elemento del encuadre cambió significativamente toda la forma del cuento. El proceso de transformaciones e inclusiones de nuevas acotaciones confirma, claramente, la importancia del papel que desempeña este elemento del paratexto en Borges. En otras palabras, para el escritor argentino la obra literaria consta no solo del texto propiamente dicho sino también de todos los componentes marginales que lo rodean.

Las reediciones del ensayo “La doctrina de los ciclos” ilustran el siguiente aspecto de la “Poética paratextual” en Borges. Dicho ensayo, en versión de *Historia de la eternidad*, difiere notablemente de la versión original (*Sur*, 20, 1936) no solo por su volumen, por agregar al texto unas decenas de líneas más, sino también por la presencia de toda la serie de nuevos elementos del paratexto: la muy dilatada nota-citación (apócrifa) de Nestor Ibarra; la acotación posterior, fechada en 1953; el índice de libros consultados; la mención de fecha y lugar (“Salto Oriental, 1934”) que cierra todo el ensayo. Por consiguiente, la obra original, al evolucionar, llega a ser la estructura de múltiples niveles textuales.

A base del análisis presentado surgen reflexiones más generales sobre la evolución de notas en Borges. En la fase temprana de su creación, en los años veinte, la acotación aparece muy raramente. No se hace presente todavía en las ediciones originales de la poesía, solo esporádicamente se manifiesta en la ensayística: en *Inquisiciones* figura una sola nota de pie de página; en cambio, faltan anotaciones en *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*. La característica nota borgiana se revelará tan solo a partir de los años treinta, en forma de la nota erudita (Evaristo Carriego) o apócrifa (*Historia universal de la infamia*).

En otras palabras, las obras de los años veinte constituyen un germen de la ‘conciencia paratextual’ de Borges, apenas un esbozo del encuadre del texto en formación. No obstante, ya en esta fase juvenil de la creación aparece el prólogo (*Inquisiciones*, *El idioma de los argentinos*), posdata (*El tamaño de mi esperanza*), epígrafe (*El idioma...*), dedicatoria, aunque ubicada no al principio sino al final del texto (“Hombres pelearon” IA, “El idioma infinito” TE), las primeras menciones de fecha y lugar que clausuran el texto (“El tamaño de mi esperanza” TE).

A modo de resumen, es preciso aclarar la siguiente duda: ¿Acaso la nota borgiana debe, efectivamente, ser considerada sobre un eje entre dos polos inevitables: notas (referencias) auténticas notas (referencias) apócrifas; erudición (fuentes) *versus* caricatura de la erudición; extensión del marco del texto (complemento, comentario, alternativa, etc.) *versus* juegos textuales, parodia e ironía? Es decir, ¿hay que optar por una de las soluciones: ora tratar la nota en Borges 'al pie de la letra', ora, al contrario, describirla, exclusivamente, según categorías lúdicas, como fenómeno de la 'literatura del segundo grado'? ²¹.

El análisis detallado del conjunto de notas en Borges hace rechazar esta disyuntiva. Lo esencial de las acotaciones radica, exactamente, en la fusión, en el intento de conciliar la erudición y el juego, la nota ensayística y la de fábula, la nota auténtica y la apócrifa (que comparte las mismas formas, especies, funciones, fuentes).

Las notas ponen de relieve la esencia del paratexto en Borges. Manifiestan lo convencional de los límites que enmarcan al texto, así como lo borroso de las líneas divisorias entre el texto ('centro') y el paratexto ('borde'). Y, no solo por el motivo de que la nota puede convertirse en el texto, o a la inversa. En primer lugar, porque la noción del 'texto' —su status, forma, deslinde— es en Borges algo relativo, incesantemente cuestionado. La nota manifiesta el proceso de la 'reproducción' del texto, de cubrirse de sucesivos anexos y niveles, en fin, su expansión en el espacio. Manifiesta el proceso de rellenar el espacio blanco en el libro borgiano, de convertirlo al espacio cargado de significaciones ²². La nota confirma, a la vez, que no existe un texto particular. Siempre hay un texto frente a (pro o contra) otros textos.

Borges acumulando acotaciones y referencias bibliográficas no tiende, de ningún modo, a impresionar o intimidar al lector por su erudición, ni trata de sostener, con ayuda de autoridades, sus tesis

²¹ Sobre la irónica y paródica en las notas de Borges, véase por ejemplo: RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT, *Jorge Luis Borges: ensayo de interpretación*, Madrid, Insula, 1959, págs. 76-80; SILVIA MOLLOY, *Borges y la distancia literaria*, en *Sur*, núm. 318, 1969, págs. 26-37; ÁLVARO PINEDA BOTERO, *Teoría de la novela*, Bogotá, Plaza y Janés, 1987, págs. 136-138.

²² Cfr. L. LIPKING, *op. cit.*, pág. 613.

o conclusiones, ni de llevar a las verdades definitivas. Simplemente, es una invitación a la biblioteca privada del autor, un acceso a la esfera íntima de fascinaciones o preferencias literarias y filosóficas. Es, básicamente, un proceso de construir puentes entre textos, una sugerencia de diversas posibilidades y soluciones (conceptuales o de fábulas).

Multiplicando notas Borges realiza el juego muy particular con el lector, no raramente, admitamos, basado en hacer trampas al lector ingenuo. Lo esencial de este juego es la regla hedonista del placer: el placer de reproducir los entes literarios —de parte del remitente—, y el placer de tropezar con referencias, alternativas, ‘presunciones erúditas’— de parte del destinatario—. Porque, como afirma Borges, “[...] he pensado que la literatura es esencialmente un juego”²³.

ADAM ELBANOWSKI

Embajada de la República de Polonia,
Bogotá.

²³ DANTE ESCOBAR PLATA, *Las obsesiones de Borges*, Buenos Aires, Distal, 1989, pág. 24.