

- TKKL- THEORIE UND KRITIK DER KULTUR UND LITERATUR
UNTERSUCHUNGEN ZU DEN KULTURELLEN ZEICHEN
(SEMIOTIK-EPISTEMOLOGIE-INTERPRETATION)
- TCCL- TEORÍA Y CRÍTICA DE LA CULTURA Y LITERATURA
INVESTIGACIONES DE LOS SIGNOS CULTURALES
(SEMIÓTICA-EPISTEMOLOGÍA-INTERPRETACIÓN)
- TCCL- THEORY AND CRITICISM OF CULTURE AND LITERATURE
INVESTIGATIONS ON CULTURAL SIGNS
(SEMIOTICS-EPISTEMOLOGY-INTERPRETATION)
- TCCL- THÉORIE ET CRITIQUE DE LA CULTURE ET LITTÉRATURE
RECHERCHES DES SIGNES CULTURELS
(SÉMIOTIQUE-ÉPISTÉMOLOGIE-INTERPRÉTATION)

Vol. 63

DIRECTOR / DIREKTOR

Alfonso de Toro (Universität Leipzig)

EDITORES / HERAUSGEBER

Bradley S. Epps (University of Cambridge), Carlos A. Gadea Castro (Unisinos), Roberto González Echevarría (Yale University), Ruth Fine (The Hebrew University of Jerusalem), Dieter Ingenschay (Humboldt-Universität zu Berlin), Rafael Olea Franco (Colegio de México), Annegret Richter (Universität Leipzig), Michael Rössner (Ludwig-Maximilians-Universität München), William Rowe (University of London), Cornelia Sieber (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

COMITÉ CIENTÍFICO / WISS. BEIRAT

Efraín Kristal (University of California, LA), Christopher Laferl (Universität Salzburg), William Luis (Vanderbilt University Nashville), Christian Wehr (Katholische Universität Eichstätt), Gerhard Wild (Universität Frankfurt)

*Margherita Cannavacciuolo / Alice Favaro /
Susanna Regazzoni (eds.)*

Jorge Luis Borges

Viajes y tiempos de un escritor a través de culturas y sistemas



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2018



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2018

El volumen *Jorges Luis Borges. Viajes y tiempos de un escritor a través de culturas y sistemas* se realiza en cooperación con el Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati de la Università Ca' Foscari de Venecia, y con el Séminaire Amérique Latine (SAL) y el Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC) dell'Université Paris-Sorbonne

La imagen de la tapa "Un'eredità letteraria. Da Venezia al mondo" fue ideada por Pier Giovanni Possamai © (Universidad Ca' Foscari de Venecia), 10.04.2018.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutschen Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2018

www.olms.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Umschlagentwurf: Anna Braungart, Tübingen

Herstellung: KM-Druck GmbH, 64823 Groß-Umstadt

ISBN 978-3-487-15647-7

ISSN 1865-343X

ÍNDICE

Eduardo Ramos-Izquierdo	
Nota Liminar	7
Alfonso de Toro	
Borges y la "delusión" del tiempo y los multiversos	11
Rafael Olea Franco	
El otro, el mismo: Borges y la (auto)biografía	43
Margherita Cannavacciuolo	
"Páginas olvidadas": prólogos y epílogos a las ediciones italianas de Ficciones y El Aleph	59
Trinidad Barrera	
Borges, lector de Bioy	77
Fabiola Cecere	
El insomnio: Virgilio Piñera y Jorge Luis Borges en comparación	85
Alice Favaro	
Borges dentro y fuera: una historieta	97
Susanna Regazzoni	
Carriego es Carriego. Una verdad periférica	107
Pia Masiero	
Jorge Luis Borges and (North-American) Post-Modernism: the Deadly Risk to Forget Beauty and Love	115
Gerardo Centenera	
El origen de los laberintos de Borges: febrero de 1936.....	127
Maria Amalia Barchiesi	
El perenne ejercicio del arte de la jardinería inglesa en "El jardín de senderos que se bifurcan" de J. L. Borges	153
Autores del volumen	169

- Renaud, Maryse (2004). “‘Amar y ser amado’: ¿clave del discurso autobiográfico borgeano? (Análisis de la *Autobiografía*)”, en: ídem. (coord.). *Espejismos autobiográficos*. Poitiers: Université de Poitiers, pp. 359-375.
- Sarlo, Beatriz (1996). *Jorge Luis Borges. Un escritor en las orillas*. Madrid: Ariel.
- Tapia Zúñiga, Pedro (1996). *Cicerón y la translatoología según Hans Joseph Vermeer*. México: UNAM.
- Toro, Alfonso de (1999). “Die postmoderne, *neue Autobiographie*, oder die Unmöglichkeit einer Ich-Geschichte am Beispiel von Robbe-Grillet's *Le miroir qui revient* und Doubrovskys *Livre brisé*”, en: Sybille Groß/Axel Schönberger (Ed.): *Dulce et decorum est philologiam colere: Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*. Berlin 1999, pp. 1407-1443.
- Toro, Alfonso de (2004). “La nouvelle autobiographie postmoderne ou l'impossibilité d'une histoire à la première personne: Robbe-Grillet *Le miroir qui revient* et de Doubrovsky *Livre brisé*”, en: Toro, Alfonso de/ Gronemann, Claudia (Hrsg.). ‘*Autobiographie revisited: Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hildesheim/ Zürich/New York: Olms, pp. 79-113.
- Toro, Alfonso de (2007). “‘Meta-autobiografía’/‘autobiografía transversal’ postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona: A. Robbe-Grillet, S. Doubrovsky, A. Djébar, A. Khatibi, N. Brossard y M. Mateo”, en: *Estudios Públicos*, 107: 213-308.
- Torre, Guillermo de (1967). “Para la prehistoria ultraista de Borges”, en: *Al pie de las letras*. Buenos Aires: Losada, pp. 171-185.
- Torres Villarreal, Diego de (2011). *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras*, ed. Dámaso Alonso. Madrid: Cátedra.

Margherita Cannavacciuolo

Università Ca' Foscari Venezia

“PÁGINAS OLVIDADAS”:
PRÓLOGOS Y EPÍLOGOS A LAS EDICIONES ITALIANAS DE
FICCIONES Y EL ALEPH

El *incipit* del título del presente trabajo es una cita extraída del prólogo de Jorge Luis Borges a su *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975) donde el autor entre otras definiciones habla de los textos recopilados que está presentando como de “páginas olvidadas” (Borges 2003b: 14). Mi objetivo es abordar la recepción italiana de *Ficciones* y *El Aleph* de Borges, enfocándola desde otro punto de vista con respecto a los estudios ya existentes; es decir, a través del análisis metacrítico de los prólogos o epílogos¹ –o de los paratextos que los sustituyen– que se han hecho a estos volúmenes en las diferentes ediciones italianas a partir de su primera publicación. La elección de estas dos obras como objeto de análisis se debe al hecho de que son los que estrenan la lectura de Borges en Italia, como Italo Calvino recuerda en un artículo publicado en el periódico *La Stampa* el 16 de octubre de 1984: “l’esperienza Borges [...] ha avuto per punto di partenza e per fulcro due libri, *Finzioni* e *L’Aleph*” (on line).

El estudio que propongo se desarrolla alrededor de dos líneas discursivas principales: por un lado, se cotejarán dichos paratextos italianos, analizando cambios y similitudes en los temas que se han subrayado y en las estrategias de presentación de los textos borgeanos a lo largo del tiempo, y; por el otro, se esbozará una reflexión crítica acerca de si y cómo estos paratextos dialogan con los que el mismo Borges hizo a sus libros, así como con el género prólogo.²

En este sentido, mi primer instrumento crítico de referencia es el mismo Borges, que en el prólogo a *Prólogos con un prólogo de prólogos* define este paratexto como “una especie lateral de la crítica” (2003b: 14). Borges somete al lector a un vertiginosa sucesión de definiciones donde se unen paradójicamente rigor y juego, ya que se oscila de una idea de prólogo concebido como aventura de la imaginación, a otra donde este paratexto se sugiere regido por leyes precisas:

1 Sobre las relaciones entre el prólogo y el epílogo, véanse: Gerard Genette (2001: 222); Henri Mitterand (1972: 3-13); Alberto Porqueras Mayo (1972: 172).

2 Se utiliza el término “género” de acuerdo con los estudios de Alberto Porqueras Mayo (1957 y 1972). En el segundo ensayo señalado, el autor hablando del prólogo declara: “[...] puede considerarse como género literario independiente, aunque muy circunstanciado al libro concreto del que biológicamente participa” (Porqueras Mayo 1972: 157).

La omisión no debe afligirnos, ya que todos sabemos de qué se trata. El prólogo, en la triste mayoría de los casos, linda con la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipérbolos irresponsables, que la lectura incrédula acepta como convenciones del género. Otros ejemplos hay [...] que enuncian y razonan una estética [...] En los tablados isabelinos el prólogo era el actor que proclamaba el tema del drama. [...] El prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica. (Borges 2003b: 13-14)

Sigo a Gerard Genette en analizar prefacio y postfacio como dos expresiones paratextuales equivalentes: “Llamaré prefacio a toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar) autorial o alógrafo, que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede. El «postfacio» será considerado como una variedad de prefacio” (Genette 2001: 135). Al mismo tiempo, utilizo el término género de acuerdo con el estudio de Alberto Porqueras Mayo *Temas y formas de la literatura española* (1972), antecedente a *Umbrales* de Genette pero cuya hipótesis se ha demostrado cierta en el creciente interés que la crítica ha demostrado al paratexto. El estudio *Paratexto* (1994) de Maite Alvarado me servirá para remarcar ciertas instancias paratextuales presentes en los textos que se analizarán y vincularlas con las diferentes políticas editoriales.

Antes de adentrarme en el análisis propuesto, es importante trazar un rápido recorrido por el discurso crítico italiano sobre la recepción de Borges. En este ámbito un referente preferencial es Roberto Paoli, quien ha dedicado al escritor argentino años de estudio en lecturas sucesivas enriquecidas con la intuición de Leo Spitzer, con las propuestas del estructuralismo y de la semiótica. Me limito a tres menciones fundamentales: *Borges, percorsi di significato* (1977), *Tre saggi su Borges* (1992) y *Borges e gli scrittori italiani* (1997). Con enfoque comparatista, Paoli ahonda en las presencias más íntimas de Borges en autores italianos y de éstos en el escritor argentino. Junto con los estudios de Paoli destacan también *Jorge Luis Borges poeta, saggista e narratore* (1971) de Stelio Cro, *L'io plurale* (1979) de Marco Bernardi Guardi e *Invito alla lettura di Borges* (1980) de Cesco Vian. Hay que recordar, además, el considerable aporte de Giuseppe Bellini con su estudio “Borges e la letteratura italiana” en *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di linguas pagnola* (1982), y “Ricordi e impressioni intorno a Borges” en *El siglo de Borges* a cargo de Susanna Regazzoni (1992). Señalo, finalmente, el estudio de Gloria Galli de Ortega “Borges en Italia e Italia en Borges” (1999) que traza un cuidadoso panorama de las relaciones entre Borges y la literatura italiana y rastrea la recepción de la obra de Borges por parte de los escritores italianos, entre ellos Leonardo Sciascia, Italo Calvino, Umberto Eco, Antonio Tabucchi, Dino Buzzati. La presencia de estos y otros estudios me eximen de insistir en la cuestión.

1. Einaudi

Italia lee a Borges en italiano desde 1955, cuando Einaudi publica *Ficciones* con el título *La biblioteca di Babele* en la colección “Gettoni”, y la cuidadosa traducción de

Franco Lucentini fue la primera de una obra de Borges. El libro no lleva ni prólogo ni epílogo del curador de la obra. Desde esa fecha, casi anualmente van apareciendo traducciones completas o parciales de la obra del argentino a medida que se van conociendo en nuestro país.³

La fecha de 1955 es muy significativa ya que representa un punto de convergencia para nuevos itinerarios culturales. A partir de ese año, de hecho, empiezan a traducirse en Italia obras de las literaturas de la América hispánica, encabezadas por las traducciones de *Ficciones* (1944) y la primera parte de *Canto General de Neruda* (1950), lo que es síntoma de un viraje del interés italiano hacia nuevos universos literarios.

En 1961 Einaudi reedita el volumen bajo el título de *Finzioni*. (*La biblioteca di Babele*), en la traducción del mismo Lucentini. La carencia también en este caso tanto de prólogo como del epílogo se suple por el denso paratexto que figura en la contrapunta del libro, a cargo del escritor y crítico italiano Pietro Citati. Ese texto constituye una especie de brújula para el lector que quiera orientarse en el laberinto literario de Borges, ya que traza un recorrido por la geografía literaria que el autor argentino construye en sus textos y alude al rasgo liminar que caracteriza la poética de Borges; en este sentido, la intuición de Citati parece anticipar el acertado estudio de Beatriz Sarlo *Borges un escritor en las orillas* (1995). En el texto se lee que aquel oscuro crisol de razas que conforma las modernas metrópolis de América del Sur “sembra, talvolta, confondersi con la Londra dell'Ottoceno e soprattutto con Parigi” y, más adelante, se remata el concepto de la osmosis espacio-temporal al subrayar la “combinazione di Londra, Buenos Aires y Parigi” y cómo ésta “produca, alla fine, un suono così antico” (Citati, Contrapunta, en: *Finzioni*. (*La biblioteca di Babele*), 1961). Si el rasgo liminar que expresa Citati anticipa la formulación de Sarlo, la idea de crisol de razas en Argentina, sin embargo, fue señalado desde épocas previas, por ejemplo por Roberto Arlt en su *Aguafuertes porteñas* (1933), donde el escritor al hablar del idioma de los argentinos afirma: “[...] los pueblos que, como el nuestro, están en una continua evolución, sacan palabras de todos los ángulos, palabras que indignan a los profesores” (Arlt: on line 43).

Al mismo tiempo, el texto es también una advertencia al lector sobre la paradoja que reside en la base de la literatura de Borges: “la ragione di Borges” —afirma Citati— “è soltanto una facoltà illusionistica che, dopo aver servito a sconcertare e a stupire,

3 La primera traducción al italiano de las *Obras Completas* fue la de Domenico Porzio, dos volúmenes de la colección Meridiani, con introducción y notas, en presentación bilingüe. Apareció en 1984, el año en que Borges recibió en Roma la distinción de la Academia dei Lincei y los Doctorados *ad honorem* en Roma y en Palermo. Otro modo de presencia en el mundo de los libros fue la colaboración con Franco María Ricci iniciada en 1972. Ricci, refinado editor y bibliófilo de Parma, en admirado y devoto afecto, propuso a Borges dirigir una colección de literatura fantástica, “La biblioteca di Babele”: treinta y dos títulos elegidos y prologados por Borges. Después fue el momento de “Finimondi”, otra colección de gran formato, ilustrada, encuadernada en seda, impresa con caracteres Bodoni sobre papel Fabriano; más de treinta obras —los clásicos de Borges— desde el Génesis a Virgilio, Séneca, Quevedo en una lista que llega a su *Alejandro 611 AD*. En colaboración con Franco María Ricci, Borges publica la edición italiana de *Atlas* y prologa la *Guida alla nuova edizione de l'Encyclopédie di Diderot e d'Alembert* (1980).

si compiace infine di dissolvere, insieme a se stessa, la natura del mondo". El crítico, de este modo, introduce al lector italiano a la praxis del autor argentino de tejer y destejer mundos literarios y, al hacerlo, reconstruir y deconstruir el mundo referencial. En este caso, la contratapa es también un lugar donde se seleccionan a los lectores, dado que la estructura compleja y densa del paratexto contribuye a recortar ya, de la masa indiscriminada del público, una franja de lectores para los que la literatura no es solamente un pasatiempo.

En la contratapa de *El sexto del azúcar* de Eduardo Rosenzvaig, David Viñas define la contratapa y la solapa como

[...] dos formas de un mismo género literario que funciona de manera lateral y episódica. Y si en términos generales pretenden servir de prólogo, sus características más particulares apelan a la brevedad para facilitar que las mediaciones de los librerías resulten eficaces en la orientación de los eventuales lectores. Solapear, como es una práctica ambigua que oscila entre lo institucional, la fugacidad y lo clandestino, apenas si se convierte en el merodeo de un texto. La economía de tiempo, por lo tanto, condiciona que este género resulte inexorablemente «menor» y sea leído en diagonal o al soslayo. (Viñas 1991)

A partir de la edición de 1967, el volumen se publicará con el título de *Finzioni* y se enriquece con un ensayo introductorio de Maurice Blanchot "L'infinito letterario", traducción de "L'infini littéraire: l'Aleph" contenido en su *Le livre à venir*, publicado por Gallimard en 1959.⁴ Estamos frente al caso, señalado por Genette, de un ensayo originalmente autónomo adoptado en un segundo momento como prefacio (2001: 147). Dicha elección editorial representa una primera trasgresión de la práctica paratextual y no constituirá un caso aislado, ya que también la edición de *Finzioni* de 2003 y la de *L'Aleph* de 1998 irán acompañadas por dos ensayos finales a manera de epílogos respectivamente firmados por Antonio Melis y Tommaso Scarano que se analizarán más adelante.

Volviendo al ensayo de Blanchot, como se sabe la única mención que se hace del volumen que introduce es la referencia al relato "Pierre Menard, autor del Quijote", ya que este escrito se centra más bien en la relación entre literatura y experiencia del infinito, constitutiva de la praxis de Borges: "Sospecho que Borges recibió el infinito de la literatura" (Blanchot 1969: 109). La consideración sobre la narrativa de Borges es el punto de partida del filósofo para una reflexión más amplia sobre la sustancia de la literatura, cuya verdad residiría precisamente "en el error del infinito", o lo que Hegel llamaba el mal infinito, —en el sentido de erróneo, equivocado, falso—, el cual se genera si en el mundo limitado en el que vive el sujeto se extraviara. En el ensayo se lee:

Para el hombre medido y de medida, el cuarto, el desierto y el mundo son lugares estrictamente determinados. Para el hombre desértico y laberíntico, expuesto al error de

4 De ahora en adelante las referencias al texto de Maurice Blanchot estarán extraídas de la traducción castellana *El libro que vendrá* (1969) y, en particular, del ensayo "El Infinito literario: El Aleph" (Blanchot 1969: 109-112).

una tentativa necesariamente un poco más larga que su vida, el mismo espacio será verda-deramente infinito, aun cuando sepa que no lo es y tanto más cuanto que lo sabrá. (Blanchot 1969: 109)

Es el error lo que cambia lo finito en infinito y a esto se añade que, si de lo finito siempre se puede esperar salir, la vastedad que caracteriza lo infinito, en cambio, es ella misma una prisión porque no tiene salida posible. En este sentido, el filósofo parece aludir al cuento "Dos reyes y dos laberintos" cuando habla del desierto como el laberinto más perfecto.

Borges, hombre esencialmente literario —lo cual significa que está siempre dispuesto a comprender según el modo de comprensión que autoriza la literatura—, se enfrenta a la falsa eternidad y a la errónea infinitud, tal vez las únicas que se puedan experimentar, y de ahí arranca su literatura. Para él, en principio, el libro es el mundo y el mundo es un libro, lo cual conlleva que si el libro constituye la posibilidad del mundo, en el mundo reside no sólo la posibilidad de hacer sino también el poder de fingir, "de falsificar y engañar" (Blanchot 1969: 110). El libro de ficción constituye la más lograda reverberación de este poder, con lo cual, dice el filósofo, "*Ficciones, Artificios*, tal vez sean éstos los nombres más honestos que pueda recibir la literatura" (Blanchot 1969: 110).

En 1984 Einaudi vuelve a publicar *Finzioni* esta vez en la colección "Tascabili. Scrittori tradotti da scrittori" en la traducción del mismo Franco Lucentini. Desprovisista esta edición también de prólogo y epílogo, lleva al final una breve "Nota del traduttore" que cito a continuación:

Quando uscì nei «Gettoni» Einaudi trent'anni fa, questa traduzione —la prima in italiano di un'opera di Borges— sollevò obiezioni come troppo letterale, troppo spagnolescante. Rivedendola ora non ho mancato di apportarvi ritocchi qua e là, per aumentarne la letteralità e i presunti spagnolismi. Non sono responsabile, invece, delle correzioni «in buon italiano» che ne hanno afflitto la ristampa presso altro editore, in una recente raccolta di tutte le opere di Borges. (Lucentini 1997: 149)

El peritexto, en este caso, se hace lugar desde donde entablar un diálogo con el espacio extratextual y, en lo específico, con el epitextual. En este caso, el paratexto es disfrazado por el traductor de una función argumentativa y apologética, puesto que la primera parte se refiere a las críticas recibidas a la primera traducción italiana del volumen y a las correcciones aportadas en la edición presente. En la tercera línea, sin embargo, el discurso sufre una vuelta de tuerca, ya que Lucentini declara haber amplificado aquellos aspectos que habían generado perplejidad.

El interés que despierta la breve respuesta paratextual que el traductor articula se debe a dos razones: por un lado, abre una posible pista de investigación para ahondar en la "supuestamente" contrastante recepción de la primera traducción del texto de Borges; por el otro, el estudioso italiano parece articular un juego exquisitamente borgiano, ya que declara explícitamente haber amplificado la literariedad y los espanyolismos observados en su primera traducción.

Al mismo tiempo, en la “recopilación reciente de la obra completa” de Borges a la cual Lucentini dirige, a su vez, la crítica de *demasiado* buen italiano es posible reconocer los dos volúmenes publicados en 1984 y 1989 con el título de *Tutte le opere* por Mondadori en la colección “I Meridiani”, a cargo de Domenico Porzio.⁵ En este sentido, el juego se enreda ya que no se han encontrado huellas en los periódicos culturales de la época de críticas movidas a la traducción de Lucentini y, al mismo tiempo, la traducción de *Ficciones* que Porzio incluye en los dos volúmenes de la obra completa del argentino es precisamente la de Lucentini, concedida a Mondadori por Einaudi.

2. Feltrinelli

Con respecto a *El Aleph*, la primera edición italiana está fechada 1959; el volumen sale en la editorial Feltrinelli de Milán a cargo de Francesco Tentori Montalto⁶ –ensayista, poeta, antologista, traductor e hispanoamericanista italiano–, y se reimprimirá en cuarenta reediciones hasta 2011. La primera edición está introducida por un “Prefacio” del mismo Tentori Montalto, cuyo texto aparece también en la última edición. Del cotejo entre las dos versiones del paratexto, aparece una diferencia con respecto al contenido del texto: en la primera edición aparece un listado de citas extraídas de los relatos de *El Aleph*, listado que resulta ausente en la última edición. Las referencias a los cuentos de Borges se introducen en la edición de 1959 de la siguiente manera: “Ci si conceda di cedere alla tentazione di mettere insieme, a titolo d’esempio, una minuscola antologia, tratta da *El Aleph*, di meditazioni e intuizioni borgesiane” (Tentori Montalto 1959: 12).

La diferencia más evidente, sin embargo, reside en la posición distinta que el paratexto del traductor ocupa –al principio del libro en la primera edición y al final en la

5 Después de Argentina, Italia es el primer país que publica la obra completa de Jorge Luis Borges actualizada al año 1984. El 7 de octubre de 1984 el periódico *La Repubblica* dedica un artículo –“La setta della Fenice”– a la salida del primer volumen de *Tutte le opere* a cargo de Domenico Porzio, en ocasión de la llegada a Roma de Jorge Luis Borges el 12 de octubre de 1984 para recibir la *laurea honoris causa* por la Universidad de Roma y asistir como invitado de honor a la apertura del Curso de Altos Estudios “Cultura spagnola e latino-americana nel quadro della cultura occidentale” en la Accademia dei Lincei. Entre los invitados, destacan Dario Puccini, a cargo del cual está el elogio de Borges en ocasión de la entrega de la *laurea*, e Italo Calvino, quien presentará la figura y la obra del escritor.

6 A cargo de Francesco Tentori Montalto están también las siguientes traducciones: *Antologia personale* (Milán, Silva, 1962), *Altre inquisizioni* (Milán, Feltrinelli, 1963), *L’artefice* (Milán, Rizzoli, 1963), *Elogio dell’ombra* (Turín, Einaudi, colección “Einaudi letteratura”, 1971), *Cronache di Bustos Domecq* (Turín, Einaudi, 1975), *Conversazioni con Osvaldo Ferrari* (Milán, Bompiani, 1986), *Altre conversazioni con Osvaldo Ferrari* (Milán, Bompiani, 1989), *Ultime conversazioni con Osvaldo Ferrari* (Milán, Bompiani, 1990), *Dall’intimità* (Florencia, Passigli, 1991), *Cos’è il buddismo* (Roma, Newton, 1995), *Il piacere della letteratura. Oscar Wilde e altri autori* (Palermo, Novecento, 1995). Los dos volúmenes de la obra completa de Borges a cargo de Domenico Porzio (*Tutte le opere*, Milán, Mondadori, colección “I Meridiani”, 1984-1985) incluyen las siguientes traducciones de Franco Tentori Montalto: *L’Aleph*, *Altre inquisizioni*, *L’Artefice*, *L’altro, lo stesso*, *Elogio dell’ombra*.

segunda–, lo cual implica un cambio de estatus (Genette 2001: 147) señalado también por el diferente título que lo introduce, ya que en la primera edición el texto de Tentori Montalto se presenta como “Prefacio”, mientras que en la última como “Nota”.

De este texto quisiera señalar una afirmación en particular. Dice Tentori Montalto: “siamo [...] davanti a un umanista, forse all’ultimo; e si vuole intendere, qui, l’umanesimo che ha carità dell’uomo e del suo destino, e si prova a consolarlo” (Tentori Montalto 1959: 11). La referencia al humanismo como característica peculiar de Borges aparece también en el cierre del prólogo de Franco Lucentini a la edición italiana de 1970 de *Manual de zoología fantástica* (*Manuale di zoologia fantastica*) publicado por Einaudi en la colección “I coralli”. En el prólogo, Lucentini propone hablar de humanismo “radical” en lugar de esteticismo para describir al autor argentino ya que Borges restituye a todos los hombres la posibilidad de seguir sus inclinaciones a la diversión, al juego y a lo inútil (Lucentini 1970: 8). Lucentini, además, atribuye este rasgo a

[...] la formazione prima in Francia, auspice R. Callois, poi –più lentamente– in Italia, d’una cerchia di quasi adepti dell’autore bonaerense: che dai saggi pubblicati su “Temps Modernes” a questo leggerissimo *Manuale*, sotto specie ora filologica, ora matematica, ora metafisica, è senza dubbio lo scrittore che più civilmente e integralmente viene proponendo agli uomini d’oggi le consolazioni della poesia. (Lucentini 1970: 8)

La repetida referencia a la virtud humanista de Borges encuentra un eco también en la verdadera naturaleza del compromiso del autor argentino según Giuseppe Bellini quien, en un artículo acerca de la recepción de Borges en Italia, lo define como “un impegno con l’uomo e quindi anche con se stesso” (1999: 183) y, más adelante, explica cómo sus reflexiones abarcaran la complejidad y el límite del ser humano (1999: 184).

El paratexto de Tentori Montalto se caracteriza, además, por ofrecer un panorama de los estudios críticos sobre la literatura del autor que refleja su recepción en Francia, Estados Unidos e Inglaterra (se nombra, por ejemplo, la difusión que *Ficciones* tuvo en Francia gracias a la traducción de Roger Callois). Sin embargo, es posible notar una discrepancia entre la parte inicial del texto y su continuación; ya que el crítico italiano empieza su discurso trayendo a colación citas críticas de la obra de Borges cuyas fuentes, sin embargo, no nombra. Entre éstas destaca la siguiente:

Una profonda capacità filosofica di commozione di fronte alla grandezza e alla miseria dell’uomo, di fronte a quanto è in essa di sorprendente e paradossale” Questa (*di un critico argentino*)⁷ è una delle possibili definizioni dell’intuizione, o poetica, che preside al mondo fantastico dell’argentino Jorge Luis Borges.⁸ (Tentori Montalto 2011: 173)

7 Lo subrayado es mío.

8 Más adelante el crítico hace referencias a “otras definiciones” atribuidas a las creaciones de Borges: “Altre definizioni hanno puntato sul «carattere metafisico» proprio delle invenzioni di Borges [...] hanno riconosciuto che con il suo è un «mondo fantastico governato dalla logica»” (2011: 173).

La inicial omisión de las fuentes críticas a las que el estudioso acude no coincide con su siguiente actitud, ya que las referencias siguientes, en cambio, están introducidas por los nombres de los autores y los títulos de los textos de donde se extraen.

Después de una larga reflexión sobre los motivos principales de la poética borgiana, como los muy bien conocidos de las simetrías y el desorden, el juego –casual o gratuito–, las alusiones a realidades incomunicables, y el laberinto, Tentori Montalto retoma el recorrido inicial por las fuentes críticas, y subraya que la crítica inglesa ha afirmado que Borges “con la sua manera fantastica, ha attaccato dalle fondamenta il realismo narrativo spagnolo” (2011: 176). Esta aserción le sirve al crítico para referirse a la recepción de los primeros poemarios del argentino en España –en 1924 y 1925–, gracias a los elogios de Ramón Gómez de la Serna y Benjamín Jarnés en la *Revista de Occidente*; y de *Ficciones* y cuatro cuentos de *El Aleph* en Francia gracias a las traducciones hechas por Roger Callois en la *Nouvelle Revue Française* en 1935.

Tras la referencia a la aparición de *Finzioni* en Italia en 1955, Tentori Montalto subraya la importancia del estudio de Allen W. Philips aparecido en la *Revista Iberoamericana* (enero-junio de 1957) –cuyo título sin embargo no se nombra– para la recepción de Borges en Estados Unidos.

La inicial ausencia de las fuentes críticas podría considerarse una tentativa, tal vez infeliz, de diálogo con la conyuntura que Borges establece entre memoria y olvido, textos reales y apócrifos ficticios; sin embargo, el recorrido por la crítica española, francesa y estadounidense parece sugerir más bien la necesidad de inscribir la narrativa de Borges en un horizonte cultural occidental, lo cual en los años cincuenta coincidía con cierta visión “universalista” (Olea Franco 2015: 272) de la obra del argentino. El carácter cosmopolita de su literatura, sinónimo de universalidad, subyace este prefacio por la omisión de los nexos que la obra del argentino enlaza con la historia literaria y cultural argentina e hispanoamericana. La omisión de la fuente crítica argentina citada posiblemente constituya una especie de juego literario que el crítico entabla con el autor –a través de la imitación de la erudición (documentada) al servicio de la invención–, o si, en cambio, refleje una actitud algo simplista porque exótica hacia lo hispanoamericano o, parafraseando a Julio Ortega, hacia la naturaleza hispanoamericana de la escritura (1981: 25).

3. Adelphi

A partir del año 1998 también la editorial Adelphi de Milán se encarga de las ediciones de la obra de Borges en Italia, bajo la dirección de Antonio Melis, Fabio Rodríguez Amaya y Tommaso Scarano. Los últimos dos paratextos que voy a considerar son los ya citados estudios de Antonio Melis y Tommaso Scarano que ocupan el espacio posliminar respectivamente de *Finzioni* –a partir de la edición de 2003 hasta la de 2010⁹–

9 Las seis ediciones que se publican de *Finzioni* desde 2003 hasta 2010 presentan una versión de *Ficciones* que toma en consideración las variaciones y los textos añadidos en la segunda edición del volumen de 1956. Esta nueva versión incluye los tres cuentos “El fin”, “La secta del Fenix” y “El sur”.

y de *El Aleph* –edición de 1998–. Se ha elegido examinar juntos estos dos paratextos porque encarnan la diferente política editorial de Adelphi con respecto a Einaudi y Feltrinelli.

En primer lugar, el epílogo o posfacio clásico se sustituye con estudios encargados a críticos y académicos especialistas de la obra. A pesar de la posición paratextual que ocupan y de la función auxiliar que desempeñan con respecto al texto que presentan, estos escritos se caracterizan por llevar un título propio, lo cual ya sugiere cierta autonomía con respecto al género. Otra transgresión se debe a la extensión de estos paratextos que alude, además, a un valor científico independiente con respecto al volumen que acompañan. Finalmente, si el paratexto ejerce la tarea transicional y transaccional con respecto al lector o al poseedor del libro, destinatario privilegiado del discurso paratextual, en estos ensayos nunca se superan las fronteras de lo impersonal y el diálogo con el lector queda implícito.

Es conocida la predilección de Borges por la parte inicial del texto, donde coloca la mayoría de sus prólogos. Sin embargo, en el epílogo a *El libro de arena* leemos: “Prologar cuentos no leídos aún es tarea casi imposible, ya que exige el análisis de tramas que no conviene anticipar. Prefiero por consiguiente un epílogo” (2003a: 72). A pesar de que *Ficciones* esté introducido por dos prólogos de Borges, Melis y Scarano parecen seguir esta indicación borgiana –que se refleja también en la elección de un epílogo para *El Aleph*–, y eligen el umbral de salida del volumen para entregar sus reflexiones al lector.

De las cinco ediciones de *Ficciones* que se han publicado de 2003 a 2010 con Adelphi se toma en consideración la última, que se cierra con una nota al texto –en la que no me detendré porque consiste en un recorrido de la génesis de cada relato contenido en el volumen– y un artículo de Antonio Melis titulado “Un laberinto che conduce al sud”. El texto del crítico italiano empieza con una afirmación de primacía y universalidad del volumen de Borges: “*Finzioni* è certamente, insieme all’*Aleph*, il libro più famoso di Borges e uno dei più universali della letteratura ispanoamericana del XX secolo” (2010: 175).

Melis pone el acento sobre otro aspecto liminar de la literatura del autor argentino, ya que subraya la contaminación entre la dimensión narrativa y la ensayística y la transgresión sistemática de los géneros que caracteriza los textos de *Ficciones*, así como la naturaleza de palimpsesto de la escritura borgiana, relacionada con la construcción de una realidad bibliográfica virtual. No me detendré más sobre este paratexto porque consiste en una presentación y una detenida descripción de los cuentos de Borges que el crítico hace siguiendo el orden del índice de la edición ampliada de *Ficciones* de 1956.

Tommaso Scarano es el autor del paratexto que cierra la edición de *L’Aleph* de 1998. Lejos de clasificarse como epílogo o nota, también su texto lleva un título que repite un verso de Borges “...repiten una trama / eterna y frágil, misteriosa y clara”, extraídos del poema “Caja de música” de *Historia de la noche* (1977). En este texto también, el crítico presenta todos los cuentos del volumen, poniendo particular atención en su exégesis. Siguiendo el criterio del epílogo de Borges a *El Aleph*, Scarano a diferencia de Melis no sigue el orden del índice y empieza su recorrido a partir del re-

lato “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”. Es precisamente el relato que Borges había definido en su epílogo “no memorable a pesar de su título tremebundo” (2004: 629), lo cual le permite a Scarano la referencia a la naturaleza laberíntica de los textos de Borges, que “non è finalizzata a confondere ma a guidare” (1998: 157). Es esta estructuración racionalmente caótica de la narrativa del autor lo que constituirá el hilo discursivo de todo el texto del crítico italiano.

Si se puede observar una característica negativa a los ensayos de Melis y Scarano es que, aunque ejercen la función de epílogos, se nota en ellos un visible aumento de la argumentación y explicación, aumento que rebasa la brevedad característica de los pre- y postfacios y que corresponde a una reorientación del paratexto hacia la información, con respecto a la breve nota de Lucentini a *Finzioni* y al prefacio de Tentori Montalto a *L' Aleph*. Tanto el ensayo de Scarano como el de Melis ahondan en una dimensión vertical de análisis de los relatos, ya que abundan en datos acerca de la gestación de los relatos de Borges y de sus rasgos estilísticos y temáticos. La copiosidad de los datos, además, contrasta también con las escuetas informaciones que Borges da de sus relatos en sus prólogos y epílogos.

Esa disparidad pone de relieve la retórica de la persuasión que caracteriza los paratextos de los dos críticos italianos, frente a la que Adam Elbanowski (2001) define una “retórica de la antipersuasión” que califica, en cambio, los de Borges. Los dos paratextos italianos siguen el principio genettiano de valorizar un texto, ya que en ellos se demuestra y pone de relieve la unidad temática y formal que se da en la obra del autor entre historias aparentemente distintas; mientras que el escritor argentino trastoca totalmente el principio citado, dado que banaliza sus textos –en sus prólogos a *Ficciones*– o se presenta como escritor quien imita o duplica los modelos de otros autores. La retórica de la antipersuasión que Borges adopta, coincide con la genericidad en la deficiencia de sus textos y la lista de influencias contribuyen a la visión borgiana de la literatura concebida como juego intertextual, como una serie de citas, influencias, plagios inevitables.

Por citar dos ejemplos, si para Borges el relato “El jardín de senderos que se bifurcan” se clasifica como “una pieza [...] policial” (2004: 429), Melis empieza su presentación del mismo, afirmando que con este cuento “entriamo nell’ambito di una delle creazioni più universali dello scrittore, sintesi perfetta di procedimenti già sperimentati e insieme annuncio di successive avventure della sua scrittura” (2010: 180). Diferente es también el tratamiento de “El inmortal” que Borges liquida apuntando a su tema como “el efecto que la inmortalidad causaría a los hombres” (2004: 629), mientras que para Scarano el relato es “uno dei racconti più difficili e complessi della raccolta” (1998: 159), que pone el problema de la identidad personal como otredad, y al cual el crítico dedica dos hojas de su texto.

Coincido con Adam Elbanowski (2001: 107) en no atribuir a esta actitud borgiana una dimensión retórica o autoirónico-convencional, sino que esta actitud reiterada del autor contribuye a realizar o declinar la tesis que Borges plantea múltiples

veces en su obra: la literatura no es sino una tautología, una serie de reiteraciones, influencias, estilizaciones.¹⁰

Los epílogos-ensayos alógrafos considerados, en este caso, suplen la función del prefacio autorial original –es decir el del propio Borges– y asumen la que tendría que ser su “función cardinal [...] de asegurar al texto una buena lectura” (Genette 2001: 168), ya que parecen tener como finalidad no sólo obtener una lectura, sino que esta lectura sea buena.

Este aspecto se refleja en el hecho de que los ensayos-epílogos italianos se preocupan de llenar vacíos interpretativos dejados por Borges en sus prólogos. Un ejemplo interesante es el tratamiento distinto que sufre “El Sur”, ya que la presentación de Antonio Melis empieza donde la observación de Borges sobre su relato acaba, y se conforma como aquella instrucción de lectura que el autor no brinda. Borges declara que el relato “es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de *otro modo*” (...); en la misma línea del argentino, Melis afirma:

Borges ha sempre manifestato una particolare predilezione per «Il Sud», e non senza ragione [...] E il fatto che chiuda il volume è il segno eloquente del valore strategico che lo scrittore gli attribuiva. Nell’economia complessiva di *Finzioni*, *tuttavia*, «Il Sud» può essere *anche*¹¹ letto come clamoroso rovesciamento di un monumento eretto al primato della letteratura sulla vita. (2010: 185)

Por no detenerse en la codificación de sus textos, los prefacios de Borges no responden a la ley genettiana según la cual el autor es “el principal y, a decir verdad, el único interesado en una buena lectura” (2001: 168) y, de este modo, sugieren ya el rechazo del concepto de una lectura que sea buena. Los posfacios considerados, en cambio, parecen ejercer una “función curativa o correctiva” (Genette 2001: 203), dedicándose de manera más libre a escudriñar aquellos temas y posibilidades hermenéuticas que el autor omite.

Por el afán de desmentir y ampliar lo que el autor dice sobre sus relatos, los ensayos de Antonio Melis y Tommaso Scarano se podrían vincular a la afirmación de Ricardo Piglia acerca de la relación de Borges con la crítica literaria: “Entonces yo tomaría todo lo que Borges dice como verdadero, porque a menudo es verdadero, pero no pensaría que la relación de lo que dice con su obra es verdadera” (2001: 161). Los relatos se desentrañan en todos sus elementos y los críticos italianos parecen olvidar que cualquier lectura de Borges es, de antemano, una sobrelectura ya que Borges prodiga las referencias y cualquier pista lleva a cualquier otra (Ortega 1999: 179).

10 Sobre la idea de la repetición, el autor ha creado una categoría estética: reitera en sus textos los mismos símbolos y tópicos, aprovecha en sus poesías las mismas metáforas e imágenes. En fin, los párrafos y fragmentos enteros se repiten, en la versión idéntica, a lo largo de ensayos, entrevistas, conferencias.

11 La cursiva es mía.

Posiblemente este cambio de extensión y de retórica refleje una exigencia de aquello que Adorno define como “esquema de la cultura de masas” en su homónimo estudio y de la “industria cultural” (2013: 281-316). Siguiendo la teoría de Adorno, en la misma valoración que la industria cultural hace de la obra de arte se puede reconocer un signo de la reducción –y degradación– de la experiencia artística, así como la privación al lector/fruidor –que ahora se hace consumidor– de una experiencia estética propia e individual. Según el crítico:

Se acostumbra a los consumidores a reconocer el bien cultural, pues éste se presenta como el producto acabado en que se ha convertido, y quiere ser identificado. El carácter informativo universal es el sello del distanciamiento radical entre el consumidor y el producto inevitablemente cercano. El consumidor se ve remitido a la información cuando su experiencia no es suficiente, y el aparato lo adiestra para presentarse como un individuo informado –de lo cual depende su prestigio– y librarse de la fatigosa experiencia. (Adorno 2013: 301)

La expropiación por parte del mercado de consumo de la intimidad de la experiencia estética conlleva la eliminación de la familiaridad que el fruidor sentía con la obra de arte y su sustitución con cierto sentido de extrañeza: “[...] todo el que casualmente accede a ella se siente tan sólo como un extraño en el recinto de una exposición” (Adorno 2013: 301). Al sentido negativo que Adorno le da al sistema de valoración en la cultura de masa es reconducible también la opinión de Ricardo Piglia acerca del sentido de la valoración, entendida como conyuntural, histórica, que “siempre suena un poco frágil y fraudulenta” (2011: 162), por ser la gran literatura en el fondo anónima y por la imposibilidad del escritor de inventar porque metido dentro de una tradición y por trabajar con lo que la tradición le brinda.

Por lo tanto, detrás de la función auxiliar del texto que Genette atribuye a prefacios y postfacios, es posible vislumbrar otra más profunda y oculta, es decir, estos textos se configuran como instancias textuales autereferenciales de la cultura de masa misma. Una cifra de lo afirmado parece encontrarse en el espacio moderno marcado por la pérdida que según Julio Ortega postula el cuento “El Aleph”, “un espacio dominado por el comercio que transforma la ciudad, derriba las casas y confunde los valores” (1981: 171), baste con pensar en la imagen de la inmigración que acecha, en la falsedad del aleph y en los “ilimitados” Zunino y Zungri (Borges 2004: 622).

Si la genericidad en la definición de sus textos –fantásticos, policiales– y la anti-persuasión de los comentarios de Borges incitan la imaginación del lector, el sistema de codificación, clasificación, organización y jerarquización (Alvarado 1994: 21) construido en los paratextos italianos produce un efecto ilustrativo que neutraliza la curiosidad del lector. El resultado sería una “inhibición” de la lectura que encuentra correspondencia en lo que el mismo Borges advertía en “La supersticiosa ética del lector”: “[...] ya no van quedando lectores, en el sentido ingenuo de la palabra, sino que todos son críticos potenciales” (2004: 202).

4. La otra cara de la moneda: del paratexto al hipertexto

Es posible, sin embargo, aplicar al ensayo de Tommaso Scarano también una segunda lectura sesgada, en contraluz, que permite descifrar en el cuidadoso estudio de cada cuento un mapa que conecta los cuentos epilogados a otros textos de Borges. Me parece interesante insistir en este aspecto porque refleja el y remite al carácter “abierto” de los relatos de Borges, y permite al lector salir de una lectura lineal y elegir un camino de lectura personal dentro del universo narrativo del escritor argentino. En este sentido, a mi manera de ver, es posible concebir dicho paratexto dentro de una dimensión hipertextual, ya que su arquitectura guarda una relación de imitación con los relatos de Borges. Del mismo modo que los textos del escritor argentino, éste está construido como una compleja red de referencias intertextuales a otros textos del autor. Es precisamente dicha imitación de la práctica intertextual característica de la literatura de Borges lo que permite inscribir este metatexto en una dimensión hipertextual.

El ensayo de Scarano presenta una arquitectura concéntrica constituida por tres estratos discursivos: título – epígrafes – apartados. La cita poética que constituye el título –“...repite una trama/eterna y frágil, misteriosa y clara”– conforma un círculo que encierra todo el texto, ya que aparece en la apertura y volverá a presentarse en el cierre del texto como metáfora de la literatura del autor:

[...] le opere di Borges (come i racconti di questa raccolta) “ripetono una trama/ eterna e fragile, misteriosa e chiara”, al cui centro è sempre l'uomo e il mistero della sua esistenza e della sua morte, l'uomo con le sue angosce, il suo dolore, le sue sconfitte, le sue contraddizioni, il suo sentimento di solitudine e di inutilità, il suo destino tragico e patetico. (Scarano 1999: 171)

Al mismo tiempo, la elección de los versos de Borges ensancha idealmente el lugar peritextual del ensayo, así como sus posibilidades paratextuales, puesto que se sugiere que el ensayo se podría concebir como paratexto tanto de *El Aleph* como de *Historia de la noche*; del mismo modo, también el pacto de lectura que en este caso el postfacio determina queda afectado, dado que se establece implícitamente la estrecha conexión entre narrativa y poesía.

En la misma línea, el entramado textual se enriquece por el hecho de que el texto está dividido en siete apartados, introducidos cada uno por un epígrafe, que a su vez resulta extraído de poemas de Borges. Dicha elección amplifica, una vez más, el contrato de lectura citado. Las inscripciones son las siguientes: “Al destino piacciono le ripetizioni,/ le varianti, le simmetrie (La trama)” (Scarano 1998: 157), “...Non esiste al mondo /cosa che non sia altra, o contraria, o nessuna (L'ingenuo)” (Scarano 1998: 158), “e sentí che era suo quel destino (Rafael Cansinos Asséns)” (Scarano 1998: 162), “...un fatale ieri inevitabile (Il passato)” (Scarano 1998: 164), “fino a un'ora che già conosce il Destino (Frammento)” (Scarano 1998: 166), “...fosse almeno/ questo l'ultimo giorno dell'attesa (Il labirinto)” (Scarano 1998: 167), y “l'atto di intendere l'universo/ sia pur fallacemente... (La clessidra)” (Scarano 1998: 169).

Es interesante notar que estos epígrafes abarcan una dimensión vertical y horizontal, porque, por un lado, introducen el tema de los relatos de *El Aleph* que el crítico presentará en cada apartado, y, por el otro, vinculan los mismos relatos que se analizarán a otros textos, poéticos todos, de Borges. En particular, este segundo aspecto me parece importante, ya que el mismo autor indica entre paréntesis la fuente de la cita –“La trama” (*El Hacedor*), “El ingenuo” (*La moneda de hierro*), “Rafael Cansinos Asséns” (*El otro el mismo*), “El pasado” (*El oro de los tigres*), “Fragmento” (*El otro, el mismo*), “El laberinto” (*Elogio de las sombras*), “La clepsidra” (*La moneda de hierro*)–, y, de este modo, propicia e impulsa una dirección de lectura que excede los límites del libro y lleva al lector hacia otras esferas textuales. Esta estrategia reproduce uno de los rasgos más consabidos de la construcción literaria de Borges, es decir, la eliminación de los referentes extratextuales de los relatos y su sustitución por otros referentes textuales, en una cadena sin fin de reenvíos.

Además de una lectura que rebasa los límites del volumen, la colocación que Scarano le da a los relatos de *El Aleph* dentro de cada apartado designan una posibilidad ulterior de lectura ya que se trasgrede la sucesión indicada por el índice, facilitando, en cambio, una lectura por saltos.

De este modo, el ensayo y el primer apartado se abren con la presentación del relato “Abenkhaçan il Bokhari, morto nel suo laberinto”, el cual se presenta como modelo de la geometría laberíntica, y a la vez lúcida y rigurosa, que caracteriza las narraciones de Borges. Al mismo tiempo, se establece una relación del relato con un elemento epitextual, es decir, una reseña de Borges a una novela de Sylvina Bullrich, reseña aparecida en la revista *Sur* en 1944. El crítico cita una observación de Borges: “Sotto la penna di J.L.B. (ad esempio), un argomento ingegnoso come questo sarebbe stato sottoposto a un ferreo sistema di simmetrie, di coincidenze e di contrasti” (Scarano 1998: 157).

El relato “I teologi” comparte el segundo apartado con “L’immortale” y “L’uomo sulla soglia” por el tema común de la identificación problemático del otro y el mismo, y los primeros dos, a su vez, Scarano los vincula a “Il tintore mascherato Hakim de Merv” (en *Historia universal de la infamia*) por transfigurarse los inmortales en la imagen de los dioses degradados de la cosmogonía de Hakim de Merv.

A “Storia del guerriero e della prigioniera” y “Biografia di Tadeo Isidoro Cruz” está dedicada la tercera sección, ya que los textos se centran sobre el problema del destino –como fruto de una casual elección o reconocimiento y reencuentro–; mientras que la cuarta sección está dedicada a “L’altra morte” y a “Deutsches Requiem”. La relación de *El Aleph* con *Ficciones* está subrayada a través de la conexión del protagonista de “L’altra morte” Pedro Damián con las vicisitudes de Joahannes Dahlmann de “Il sud” y Hladík de “Il miracolo segreto”. Al mismo tiempo, el rescate interior de Damián le sirve a Scarano para establecer un vínculo por contraste con Isidoro Acevedo en el homónimo poema de *Cuaderno San Martín*. Otra oposición establecida es la que interesa Otto Dietrich zur Linde, protagonista de “Deutsches Requiem”, y el inquisidor del homónimo poema (*La moneda de hierro*), ya que aquél no lamenta la vida justa no vivida, sino que, como Francisco Laprida, protagonista de

“Poema conjetural” (*El otro el mismo*) descubre una teología individual “che gli rivela l’ordine segreto dei suoi atti” (Scarano 1998: 165).

Arquetipo del cuento “El muerto” reside en el relato “El mago postergado” (*Antología de literatura fantástica* y, sucesivamente, *Historia universal de la infamia*) y cuyo argumento procede del *Libro de los ejemplos del conde Lucanor* y de *Patronio* de Juan Manuel; mientras que la demora del Minotauro de “La casa de Asterión” encuentra su reflejo en la biblioteca de “La biblioteca de Babel” (*Ficciones*), los dos réplica y símbolo del universo y de sus secretos insondables. Paralelamente, la espera de Asterión es la misma de Villari, protagonista de “La espera”.

La última reflexión está dedicada a los relatos “El Aleph”, “La escritura de Dios”, “El Zahir” y “La busca de Averroés”, los cuatro unidos por presentar el anhelo a la visión –como comprensión– estática del universo y lo divino. Una vez más, se establece la referencia a un elemento epitextual, y, sin embargo, anunciado en la dedicatoria del relato. Scarano no puede eximirse de aludir a la relación de amistad entre el autor argentino y Estela Canto, citando, en particular, una carta escrita por Borges a su amiga, donde el escritor habla de la gestación del cuento “El Aleph” y de su voluntad de dedicárselo.¹² La cita está tomada del volumen *Borges en contraluz* y recita: “Esta semana concluiré el borrador de la historia que me gustaría dedicarte: la de un lugar (en la calle Brasil) donde están todos los lugares del mundo. Tengo otro objeto semimágico para ti, una especie de calidoscopio” (Scarano 1998: 58).

Además de utilizar los versos del título como ya mencionado, el ensayo se cierra con una referencia al prólogo de Borges a su *Antología personal* (1961): “All’ordine cronologico ho preferito quello di «affinità e diversità»” (Scarano 1998: 171). Detrás de esta cita es posible leer la misma intención que mueve la organización del paratexto considerado y, por esto, la voluntad por parte del crítico italiano de legitimar su elección adheriendo a los criterios establecidos por el autor argentino. Si la desventaja de paratextos argumentativos y explicativos como el analizado reside en su dimensión vertical, que corre el riesgo de quitarle libertad al lector, su dimensión horizontal hace del texto un mapa que permite al lector desplazarse por saltos en la lectura.

La dimensión hipertextual de este metatexto desencadena un proceso de democratización de los saberes ya que se dirige al lector y lo llama en causa; por su complejidad y profundidad de análisis, este tipo de estudios remarca la crisis del concepto monolítico de autor fundado en las categorías tradicionales de firma y propiedad intelectual, ya que el lector es puesto en la condición de elegir sus trayectos de lectura. Al mismo tiempo, siempre a partir de la perspectiva hipertextual, el epílogo citado reafirma también el fin de los conceptos de unidad y unicidad del texto: los relatos de Borges, ya “abiertos” de por sí –y utilizo el término en relación con el concepto de *opera aperta* de Umberto Eco–, se presentan al lector filtrados por una hiper retórica

12 Es conocida la relación que une Estela Canto al cuento de Borges, ya que ella será la que transcribirá a máquina el manuscrito del mismo en 1945, como ella misma recuerda en *Borges a contraluz*: “El original quedó en casa y las hojas dactilografiadas fueron llevadas a la revista *Sur*, donde se publicó el cuento” (1999: 89). Ella lo vendió en 1985 a la casa de remates Sotheby’s de Nueva York, donde la Biblioteca Nacional de Madrid lo adquirió.

que amplifica su apertura, ya que están explícitamente colocados y recolocados dentro de una red de otros textos que les permiten existir sólo como parte de un diálogo complejo y polifónico.

Siguiendo la sugestión de Robert Coover en un artículo aparecido en el *New York Times* en 1992, a través de estos paratextos hipertextuales el lector se vuelve compañero de viaje del escritor, ambos se hacen en cierto modo autores, concepto que encuentra confirmación con lo afirmado por Borges en *Inquisiciones*, donde el argentino afirma que el prólogo es este fragmento de la obra donde cambia el estatus del autor, quien desde entonces “es menos autor”, se asemeja al lector, en cierto modo resumiendo su papel y actitud (Borges 1994: 7). Cada lectura de la obra significa su transformación, su reinterpretación, su nueva faz. El lector es un partícipe legítimo del autor dado que, leemos en el prólogo a *Para las seis cuerdas*, “toda lectura implica una colaboración, y casi una complicidad” (2002: 331). La misma idea se repite en el prólogo al ciclo de conferencias titulado *Borges oral* (1979), donde la ponencia, igualmente que la lectura, se revela como una obra en colaboración del destinatario y del autor (10).¹³ Tal vez las palabras más adecuadas para un prólogo o un epílogo a la narrativa de Borges son las que sugiere él mismo en “La supersticiosa ética del lector” para definir la Literatura: “la literatura es un arte que sabe profetizar aquél tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin” (2004: 205).

13 En múltiples prefacios o postfacios de Borges se reitera la apóstrofe a un lector “ideal”, “invisible”, “curioso” y esperado. Como sugiere Adam Elbanowski, “El apóstrofe al lector tiene, en primer lugar, un carácter de la exhortación para seguir inventando. Expresa un deseo del autor para que su obra continúe en la mente e imaginación del lector” (2001: 106). En el epílogo a *El libro de arena* dice: “Espero que las notas apresuradas que acabo de dictar no agoten este libro y que sus sueños sigan ramificándose en la hospitalaria imaginación de quienes ahora lo cierran” (2003a: 73). Cabe recalcar una forma particular del discurso preliminar o final, reflejada en la obra propiamente dicha. Tanto los textos orales, como el mencionado ciclo de conferencias, como también los textos propiamente dichos, poseen características del diálogo que el escritor ciego entabla con sus lectores. Borges no escribe, él habla, dirigiéndose al lector. Su texto parece ser dictado más que escrito, siendo una voz del escritor quien no puede ver. Este monólogo, sin embargo, siempre confluye en un diálogo implicado puesto que por su presencia perceptible el lector deja huellas en el proceso creativo. “Al dictar estas líneas” – afirma en “Emanuel Swedemborg: *Mystical Works*” –, siento que me detiene la incredulidad del lector como un alto muro de bronce” (2003b: 144).

Bibliografía

- AA.VV. (1996). *Borges, Calvino, la literatura (El coloquio en la isla)*. Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, Madrid: Fundamentos, 2 vol.
- Adorno, Theodor (2013). “El esquema de la cultura de masas”, en: *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Ediciones Akal, pp. 281-316.
- Ainsa, Fernando (1996). “Los sueños de Borges y Calvino revisitados por Marco Polo”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 553-554: 105-120.
- Alvarado, Maite (1994). *Paratextos*. Instituto de Lingüística. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Oficina de Publicaciones.
- Bellini, Giuseppe (1982). “Borges e la letteratura italiana”, en: *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*. Milán: Cisalpina/Goliardica, pp. 305-319.
- Bellini, Giuseppe (1999). “Ricordi e impressioni intorno a Borges”, en: Alfonso de Toro/Susanna Regazzoni (eds.). *El siglo de Borges*, vol. II. Madrid: Iberoamericana, pp. 183-188.
- Bernardi Guardi, Marco (1979). *L'io plurale: Borges et Borges*. Milán: Il Falco.
- Blanchot, Maurice (1969). “El Infinito literario: El *Aleph*”, en: *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 109-112.
- Borges, Jorge Luis (1955). *La biblioteca de Babele*. Turín: Einaudi.
- Borges, Jorge Luis (1961). *Finzioni. La biblioteca de Babele*. Turín: Einaudi.
- Borges, Jorge Luis (1967). *Finzioni*. Turín: Einaudi.
- Borges, Jorge Luis (1984). *Tutte le opere*, vol. I. Milán: Mondadori.
- Borges, Jorge Luis (1985). *Tutte le opere*, vol. II, Milán: Mondadori.
- Borges, Jorge Luis (1994). *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Borges, Jorge Luis (1997). *Finzioni*. Turín: Einaudi.
- Borges, Jorge Luis (2002). *Obras completas*, vol. II. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (2003a). *Obras completas*, vol. III. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (2003b). *Obras completas*, vol. IV. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (2004). *Obras completas*, vol. I. Buenos Aires: Emecé.
- Calvino, Ítalo (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela.
- Coover, Robert. “The end of books?”. *New York Times*, 02.08.1992.
- Cro, Stelio (1971). *Jorge Luis Borges poeta, saggista e narratore*. Milán: Mursia.
- Elbanowski, Adam (2001). “Los límites del texto: el prólogo y el epílogo en Borges”, en: *Revista del CESLA*, 1: 100-123.
- Elbanowski, Adam (2009). “El prólogo y el concepto de la ficción en la literatura hispanoamericana”, en: *Revista del CESLA*, 12: 73-80.
- Galli de Ortega, Gloria (1999). “Borges e Italia, Italia en Borges”, en: *Revista de Literaturas Modernas*, 29: 161-174.
- Genette, Gerard (2001). *Umbrales*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Lucentini, Franco (1970). “Prólogo”, en: Jorge Luis Borges/Margarita Guerrero. *Manuale di zoologia fantastica*. Turín: Einaudi, pp. 7-8.

- Lucentini, Franco (1997). "Nota del traduttore", en: Jorge Luis Borges. *Finzioni*. Turín: Einaudi, p. 149.
- Maison, Elvira Dolores (1992). "Algunos aspectos de la presencia de Borges en Italia", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505-507: 212-220.
- Melis, Antonio (2010). "Un labirinto che conduce al sud", en: Jorge Luis Borges. *Finzioni*. Milán: Adelphi, pp. 175-186.
- Mitterand, Henri (1972). "Le discours préfaciel", en: *Acte du Colloque de Toronto "Lecture sociocritique"*. Toronto University, pp. 3-13.
- Olea Franco, Rafael (2015). "Sobre la difusión de Borges en el mundo", en: *El legado de Borges*. México D.F.: El Colegio de México, pp. 257-274.
- Ortega, Julio (1981). "Borges y la cultura hispanoamericana", en: *Asedio a Jorge Luis Borges*. Madrid: Ultramar, pp. 23-42.
- Paoli, Roberto (1977). *Borges, percorsi di significato*. Messina/Firenze: D'Anna.
- Paoli, Roberto (1992). *Tre saggi su Borges*. Roma: Bulzoni.
- Paoli, Roberto (1994). *Presencia de Borges en la literatura italiana contemporánea*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras.
- Paoli, Roberto (1997). *Borges e gli scrittori italiani*. Nápoles: Liguori.
- Piglia, Ricardo (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Porqueras Mayo, Alberto (1957). *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Porqueras Mayo, Alberto (1972). *Temas y formas de la literatura española*. Madrid: Gredos.
- Regazzoni, Susanna (2007). "Borges y Dante: la construcción del canon por sí mismo", en: Alfonso de Toro (ed.). *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*. Hildesheim: Olms, pp. 77-88.
- Rosenzvaig, Eduardo (1991). *El Sexo Del Azúcar*. Santa Fe: Ediciones Letra Buena.
- Sabato, Ernesto (2014). "Los dos Borges", en: *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral.
- Sarlo, Beatriz (1995). *Borges un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- Scarano, Tommaso (1998). "...repiten una trama/eterna y frágil, misteriosa y clara", en: Jorge Luis Borges. *L'Aleph*, Milán: Adelphi, pp. 155-171.
- Tentori Montalto, Francesco (1959). "Prefacio", en: Jorge Luis Borges. *El Aleph*, Milán: Feltrinelli, pp. 9-15.
- Tentori Montalto, Francesco (2011). "Nota", en: Jorge Luis Borges. *El Aleph*, Milán: Feltrinelli, pp. 173-179.
- Terracini, Lore (1988). "Un lettore d'eccezione: Borges legge Dante", en: *I codici del silenzio*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 53-72.
- Vian, Cesco (1980). *Invito alla lettura di Borges*. Milán: Mursia.
- "La setta della Fenice", en *La Repubblica*, 07.10.1987, en: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/10/07/la-setta-della-fenice.html>; 18.10.2016.

Trinidad Barrera

Universidad de Sevilla

BORGES, LECTOR DE BIOY

En 1940 Borges prologó la novela, *La Invención de Morel*, de su entrañable amigo Adolfo Bioy Casares, dicho prólogo, fechado el 2 de noviembre de 1940, se convirtió inmediatamente en una declaración de principios sobre gustos narrativos puestos en práctica. Por esas mismas fechas, Borges había escrito uno de sus cuentos más célebres, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" donde explícitamente había mencionado a Bioy pero donde además, a todo lo largo del relato hizo varios guiños ocultos sobre la relación que ambos mantenían por aquellas décadas. Las interrelaciones entre estos textos resultan muy significativas.

Antes de la aparición en *El jardín de senderos que se bifurcan* y en la posterior *Ficciones*, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" vio la luz en la revista *Sur* (número 68, mayo de 1940). Y en ese mismo año, meses después, lo incluyen en la *Antología de la literatura fantástica* (diciembre de 1940), punto de referencia obligada en el juego espectral entre Borges, Bioy Casares y su esposa Silvina Ocampo.

Si nos detenemos en el comienzo del relato borgiano, advertiremos varias cosas:

Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopaedia* (New York, 1917) y es una reimpresión literal, pero también morosa, de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902. El hecho se produjo hará unos cinco años. *Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal.* Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres.¹ (*OC*, I: 431)

Un dato a tener en cuenta es que, aunque Bioy publica *La invención de Morel* en 1940, un fragmento de la misma había aparecido ese mismo año en *Sur*, número 72. Borges, unido en aquel tiempo por una fraternal amistad con Bioy, prologa la novela, estableciéndose de entrada un triángulo cuyo vértice fue la revista *Sur* que Victoria Ocampo, hermana de Silvina, dirigía con mano firme.

1 La cursiva es mía.