



**Margo Glantz**

## **Borges, ficción e intertextualidad**

Si se constata que la primera obra que escribió Jorge Luis Borges en 1905, a la edad de seis años, y con el permiso expreso de su padre, haya sido un resumen en lengua inglesa de la mitología griega, tendremos la justificación del título de este trabajo.

Habiendo aprendido a leer primero en inglés, gracias al influjo que sobre él tuvo Fanny Haslan, su abuela paterna, Borges ejercita su vacilante pluma en un texto flagrantemente intertextual. Es más, si su producción ya largamente extendida por el siglo se coloca en dos extremos y si se revisa el tipo de libros que escribió cuando empezaba y ahora que termina, constatamos dos libros, uno del principio de su carrera, Historia universal de la infamia, fechado en 1935, y Libro de sueños, aparecido en 1976, por tanto del final. Ambos son presentados en sus prólogos como «ambiguos ejercicios» sobre los cuales no se tiene mayor derecho que el que podría tener un traductor o un lector. Es decir, su actividad escrituraria es concebida como un ejercicio que permite luego pasar a una «trabajosa composición» de ficciones.

Ficción e intertextualidad, pues. Borges escribe ficciones que se inscriben en el universal ámbito de lo intertextual y su filiación es ampliamente declarada y su participación como escritor denigrada y soslayada. En efecto, en el mismo prólogo que antecede la impresión de sus historias infames, Borges añade las siguientes palabras:

«(Estas historias) son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias. De estos ambiguos ejercicios pasó a la trabajosa composición de un cuento directo -"Hombre

de la esquina rosada"- que firmó con el nombre de un abuelo de sus abuelos, Francisco Bustos, y que ha logrado un éxito singular y un poco misterioso». Enmascarado y defendido por «uno de esos abuelos» que combatieron en las luchas de independencia de la Argentina y que Borges tanto admira, este joven tímido e irresponsable se lanza a la tarea de «falsear y tergiversar» ajenas historias. Es decir que tanto en el nombre como en la acción que le da sentido al nombre, Borges se esconde detrás de alguien o de algo. Este esconderse que se traduce por falsearse determina, a pesar de la ambigüedad aparente de los términos empleados, un nuevo concepto explícito de la escritura. Una confesión expresa de la intertextualidad, una relación con lo escrito antes, una negación de la individualidad del escritor, una corroboración de la escritura como saber colectivo. Si a esta constatación añadimos el título que ostentan los libros mencionados la corroboración se magnificará: Historia universal de la infamia testimonia en su capacidad abarcadora el mundo, expresado en su universalidad, y el intento de compilar el saber o registrar los hechos humanos que connota la palabra historia. Si a este título agregamos el de Historia de la eternidad, libro que continúa cronológicamente el de la infamia, esta constatación se vuelve en sí misma una hipérbole. La intención de intertextualidad es delirante y así se nos declara en la vociferación implícita del título que llevan los libros y los cuentos mismos, en los prólogos con que empieza cualquiera de sus impresiones -y que ahora ha publicado con ese título, Prólogos- en las alusiones falsas de sus textos, en el aparato crítico falaz y sin embargo académico que los sustenta, en la minuciosa pero a la vez rápida incursión por las erudiciones, en su continuo tránsito por las enciclopedias que inician sus relatos y que encarnan su andamiaje, en su pertinaz relación con autores del pasado, en su obsesiva visita a las filosofías. Es más, la intertextualidad es el cuerpo de la ficción.

Si entendemos por intertextualidad el hecho de que «todo texto es absorción y transformación de una multiplicidad de otros textos» (Kristeva, Todorov, Barthes) cualquier obra analizada estará «trabajada» por la intertextualidad. Pero la obra de Borges explícita esta relación, ya lo he dicho, la utiliza como fundamento de la ficción y sobre ella se construye. Analicemos el origen de la infamia:

En 1933, el periódico de Buenos Aires, Crítica, lanza un suplemento sabatino impreso en colores y ofrece a sus lectores tiras cómicas, crucigramas, cuentos, reseñas de cine, y libros, etc. Borges es uno de sus directores y en el primer número publica bajo el rubro Historia universal de la infamia, la biografía ficticia de «El espantoso redentor Lázaro Morell». A partir de esta fecha hasta el 23 de junio de 1934, irán apareciendo, algunos sábados, las ficciones contenidas en ese libro de ejercicios ambiguos. Estas ficciones han sido construidas a partir de múltiples datos extraídos de muy diversas fuentes: Un libro de Mark Twain, la Enciclopedia Británica, una historia de la piratería, otra sobre los gangsters de New York, textos de Swedenborg, Las Mil y una noches, El Libro del Conde Lucanor, etc.

Estas dispares fuentes se unifican en un procedimiento, el empleado por Marcel Schwob para construir sus vidas imaginarias: «Inventó biografías de hombres reales de los cuales poco o nada quedaba registrado, dice Borges.

En cambio yo leí a cerca de personas conocidas y deliberadamente varié y distorsioné los datos a mi capricho». La erudición alimenta una construcción que, aunque apoyada en datos fidedignos, los distorsiona y en los intersticios de la distorsión se fundamenta la invención. Pero no para allí el procedimiento. El suplemento semanal que insertó las historias infames se nutre de literatura popular que sirve para entretener y los relatos de Borges se entregan como un producto de subliteratura. La construcción empieza a volverse laberíntica.

La característica principal del laberinto, marca esencial de la ficción borgiana, es su complejidad, pero también su aparente sencillez. Y esa sencillez se inicia en el título «que aturde con su infamia» al colocar en la historia universal un dato contradictorio que la pone al revés: una heroicidad de signo contrario, como también lo ha sido el hecho de plantear una imitación de Schwob pero utilizando su mismo procedimiento a la inversa.

Al reconocimiento de un saber universal que determina una ficción se agrega un contexto popular que la vuelve cotidiana a pesar de todas las referencias librescas. Los «ejercicios ambiguos» empiezan a adquirir un relieve muy especial. Son ejercicios de erudición y de concentración histórica que revelan un saber enciclopédico y por ello total. Pero su totalidad se apoya no sólo en el intento por reducir lo universal a unas cuantas vidas infames, sino por acercarlas a un público que las contemple como productos de literatura popular. El laberinto que es la ficción misma empieza a construirse: literatura popular más literatura universal, más conocimientos enciclopédicos, más invención. Pero, ¿cómo concentrar en unas cuantas páginas la historia universal? Usando a la vez la concentración y la proliferación. Borges mismo lo declara: «Estos ejercicios... abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas». Los datos eruditos que se manejan como intertextualidad se disuelven en ficción: las imágenes fundamentales determinan la concentración.

Un movimiento específico acompaña al personaje y lo deja instalado como imagen: Billy the Kid marca en su revólver las muertes que lo han vuelto legendario, sin contar entre ellas a los mexicanos, y Monk Eastman «por cada pendenciero que serenaba hacía una marca en el brutal garrote». Este acto repetitivo fija al personaje y lo graba en el relato de la acción, cumpliendo así literalmente la repetición.

La repetición se da en este nivel pero se reitera mediante la enumeración. El conocimiento es múltiple, abarcador, enciclopédico, y ocupa sólo el espacio abreviado de la reiteración, otra de las piezas para la construcción del laberinto.

La palabra enciclopedia convoca la idea de monumentalidad, sin embargo las enciclopedias concentran en apartados, pulcramente separados por un orden alfabético, vastas cantidades de conocimiento. Borges procede de la misma manera, pero, además de concentrarlo, lo representa y la historia se reduce al comentario resumido de unas cuantas vidas infames que descuellan por su turbulencia, pero sobre todo por ciertos actos narrados que destacan como imágenes: «Los hilos de un relato se entrelazan de vez en cuando y forman una imagen en la trama; de vez en cuando los personajes

adoptan una actitud, entre ellos o hacia la naturaleza, que deja grabado el relato como una ilustración. Crusoe retrocediendo ante la huella de un pie, Aquiles clamando contra los troyanos, Ulises doblando el gran arco, Christian que corre con los dedos en los oídos: cada uno de éstos es un momento culminante de la leyenda, y todos ellos han quedado impresos para siempre en el ojo de la mente» (Stevenson citado por Borges). Así la historia se desdobra, es, por una parte, como dice la Real Academia, «Narración y exposición verdadera de los acontecimientos pasados y cosas memorables» pero también fábula, cuento. Y como cuento que descansa en imágenes «impresas en el ojo de la mente» se acerca al cine.

La invención se vuelve plástica en su representación y reitera imágenes y al concentrar en un acto su signo determinante acude a otro tipo de intertextualidad que ya no es el texto escrito. Recordemos que el periódico que publica los cuentos infames publica también tiras cómicas y reseñas cinematográficas y en honor de la verdad éstas están mucho más cercanas al cine que aquéllos.

Su colorido y su movimiento sucesivo es un sustituto del cine épico que a Borges le gusta reseñar en artículos también sucesivos. Esos tan reiterados «ambiguos ejercicios» han sido inspirados como lo confiesa Borges «en sus relecturas de Stevenson y de Chesterton y aún de los primeros films de von Stenberg...»

La realidad que la historia quiere que se capte no es vaga «pero si nuestra percepción general de la realidad»; para contrarrestar esa débil percepción se manejan imágenes tajantes que nos la devuelven clarificada y sintetizada, de ahí el peligro de justificar demasiado los actos o de inventar muchos detalles. Hasta aquí la concentración que permite realizar el paso de la Historia como narración verídica, de los hechos a la historia como fábula o como cuento. El arte individualiza lo que la Historia generaliza y procede por imágenes discontinuas como el cine. Lo escénico otra vez, otra vez el gusto de contemplar la imagen. En esa inclinación Borges parece acercarse a una intertextualidad que la lleva a lo popular: Tira cómica, historias truculentas y antiheroicas, cine épico, western, novela policiaca, contrastan con la erudición, con lo que el saber concentrado es realmente enciclopédico; pero si uno de los niveles de la lectura de este autor es esencialmente popular porque engloba todos esos aspectos asimilándolos gracias al procedimiento de la concentración y la proliferación, éste también nos conduce a otro significado de la imagen, su significado metafísico. «Los doctores del Gran Vehículo, advierte Borges al finalizar el prólogo que antecede la reimpresión de sus historias infames en 1953, enseñan que lo esencial del universo es la vacuidad. Tienen plena razón en lo referente a esa mínima parte del universo que es este libro. Patíbulos y piratas lo pueblan y la palabra infamia aturde en el título, pero bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes...»

Y el cine es también sólo superficie de imágenes, cuando la proyección cesa la pantalla no refleja nada, es como un espejo que carece de fondo y cuya realidad es el vacío. También la palabra escrita evoca imágenes que impresas simulan una percepción visual, «ocular». Su realidad es tan falsa como el rostro del profeta velado, cuento con el que termina el ejercicio ambiguo y se inicia la composición de un «verdadero relato» en esta

compilación de historias infames. El tintorero enmascarado Hakim de Merv es el más imaginario de sus infames, es el invento más total de esta galería de imágenes discontinuas que venimos trabajando. Su intertextualidad aparente es menor, más diluida y su más cercano antecedente es El rey de la máscara de oro de Marcel Schwob y ciertos elementos históricos obtenidos en la descripción topográfica e histórica de Boukhara escrita por Abu-Bak Mohammad ibn Dja'far Narshakhi. Borges mismo cita cuatro fuentes pero muchos de los elementos principales han sido inventados por él. Lo importante es advertir que Borges ha incluido, en la cita antes leída, a su libro como parte del universo y su profeta velado invoca, para validar su superchería, una herejía gnóstica; además el profeta tiene relaciones con la alquimia: es tintorero, combina ácidos, conoce los metales y su cara se ha trasmutado por la lepra. Esta trasmutación de lo narrado en invención enfrenta una cosmogonía herética a una realidad desfigurada. El profeta es invulnerable y su rostro ciega a quien lo mira; la máscara, el velo son usados como intermediarios de una invulnerabilidad que causa la ceguera a quien la enfrenta, pero el verdadero rostro es el espejo descarnado del leproso, mirarlo es como experimentar el vitriolo, ácido que el tintorero emplea en sus experimentos.

El Dios que postula la cosmogonía de Hakim es un Dios espectral: «Esa divinidad carece majestuosamente de origen, así como de nombre y de cara. Es un dios inmutable, pero su imagen proyectó nueve sombras que, condescendiendo a la acción, dotaron y presidieron un primer cielo. De esa primera corona demiúrgica procedió una segunda, también con ángeles, potestades y tronos, y éstos fundaron otro cielo más abajo, que era el duplicado simétrico del inicial. Ese segundo cóncavo se vio reproducido en uno terciario y éste en otro inferior, y así hasta 999. El señor del cielo del fondo es el que rige -sombra de sombras de otras sombras- y su fracción de divinidad tiende a cero.»

La famosa frase que convoca a Tlön aparece ya aquí, la subrayo: «La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman.» La cosmogonía gnóstica así enunciada se guarda en el relato. El velado rostro del profeta huye de los espejos y de su reflejo; su invulnerabilidad es una parodia que enmascara, oculta, y sus artes mágicas derivan de la alquimia. La intertextualidad se amplía y se dirige a una zona esotérica, patrimonio iniciático pero también popular. Todo el saber se conjunta agregándose concentrado y repetitivo en páginas breves. Y al conjuntarlo y hacer de su libro una parte del universo entramos en la máxima sintetización mediante otra combinación alquímica.

Borges intertextualiza su creación y sus ensayos prefiguran sus ficciones. El ejercicio ambiguo que desemboca en la composición se inicia en la metafísica que para Borges es una rama de la literatura fantástica. Imaginar a Dios y hacerlo protagonista de diversos relatos míticos que se consignan en las cosmogonías es la máxima ficción, concebida como invención y, como construcción Borges reseña las cosmogonías, las relata traduciéndolas a su lenguaje y luego las incorpora a su ficción, pero al incorporarlas se inserta dentro del relato mítico. El profeta velado se contamina de la herejía de Basírides, analizada en Discusión, libro

anterior al de la infamia. Y en el título de su ensayo aparece como imagen predominante la figura enmascarada: «Una vindicación del falso Basíledes».

Esta proliferación de la intertextualidad se asemeja a la cópula y a los espejos y se aproxima a la contaminación del libro. El libro sin embargo parece trasmutarse y desaparecer como un sueño al tiempo que se le concibe simultáneamente como un libro total, como una posibilidad de lectura cifrada de lo cósmico. El libro de sueños aparecido en 1976 es una antología textual de sueños donde se insertan algunos textos firmados por Borges. El puro hecho de seleccionar el material se convierte en una autoría y todos los textos se asimilan a un solo autor polivalente, el propio Borges. Así se aniquila su individualidad al tiempo que se resalta. La intertextualidad se agiganta pero también se desvanece dentro del contexto de lo soñado, que equivale de nuevo a un reflejo en el espejo: lo soñado nos vincula con un rostro que se esfuma en cuanto la vigilia amenaza la noche.

La ambigüedad evocada en el «ejercicio» de una ficción preparatoria invade la composición total. A la precisión de ciertas imágenes tajantes responde la imprecisión de lo soñado. Pero la composición, la ficción, que se fundamenta en la intertextualidad y que se encarna en ella, nos conduce a un concepto que abarca todo lo anterior. La intertextualidad es el Libro, pero el libro es concebido como una escritura cifrada del universo, como un espacio donde se conjunta la palabra y la escritura y por tanto como un espacio sagrado. Julia Kristeva dice en Texto de la novela: «La escritura es concebida como una red de marcas para cuya sustancia escritural y valor fonético de MATERIA es tan importante como el contenido expresado». El reflejo vacío del espejo, la irrealidad del universo se conjuran en la escritura y en la palabra revelada, en el verbo encarnado, en la escritura y en ese espacio donde convergen palabra como sonido y palabra como grafía, se recupera el universo, es más, se concentra el universo.

El libro, combinación de letras y de números, es concebido como revelación, como otra forma de la herejía gnóstica, la cabalística: Esa ciencia oculta que mediante combinaciones puede crear hombres imperfectos como el Golem o sueños perfectos como el tigre asiático. La composición combinatoria de palabras que preside a la ficción ordena el mundo y lo enfrenta así ordenado, dentro del espacio que la grafía condensa, «al desorden asiático de la realidad».

La intertextualidad borgiana abre el camino a la lectura plural, a la reescritura de lo leído. En Borges converge el autor universal y desaparece el escritor que el individualismo romántico nos ofrece como estereotipo. Firmar un texto o antologarlo viene a ser lo mismo y en su escritura Borges convoca a la vez el problema mismo de la escritura y de su teoría, o mejor, de la composición del relato.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

