

## En los márgenes de la ficción: funciones de las notas a pie de página en los relatos de Borges

Eva Ariza Trinidad<sup>1</sup>

Recibido: 7 de octubre 2017 / Aceptado: 11 de marzo 2019

**Resumen.** Uno de los rasgos más notables de la narrativa de Jorge Luis Borges es el peculiar uso que hace de la paratextualidad, concretamente, de las notas a pie de página. Estas suelen relacionarse con el proceso de ficcionalización de Borges (intercalando referentes culturales *reales* y ficticios) o con aquellos que afianzan la verosimilitud de las formas textuales ensayísticas que el autor representa en sus relatos. El análisis de estas y otras funciones apenas estudiadas en la teoría y crítica literarias (conformar isotopías sintácticas, semánticas, indicios, etc.) evidencia la habilidad narrativa de Jorge Luis Borges, que aprovecha el carácter orillado de estos paratextos y desarrolla en ellos recursos que participan necesariamente de la configuración de los relatos.

**Palabras clave:** Jorge Luis Borges, paratextualidad, notas ficcionales, narratología, Teoría de la Literatura.

[en] On the margins of fiction: the role of footnotes in Jorge Luis Borges's short stories

**Abstract.** One of the most remarkable features of Jorge Luis Borges's narrative is his peculiar use of paratextuality, footnotes in particular. These usually relate to Borges's fictionalization process — alternating *real* and fictional cultural referents — or to the aim of reinforcing the verisimilitude of the essay-like texts which the author recreates in his short stories. The analysis of these and other roles — seldom studied in literary theory and criticism —, such as the creation of semantic and syntactic isotopies as well as of hints, shows Jorge Luis Borges's narrative prowess, which makes good use of the liminal character of these paratexts and develops through them resources that necessarily contribute to the shaping of the stories.

**Keywords:** Jorge Luis Borges, paratextuality, fictional footnotes, narratology, Literary Theory.

**Sumario:** 1. Notas ficcionales: el relato en los paratextos; 2. Las notas al pie de página en los relatos de Borges; 3. Los cauces de las notas a pie de página en los relatos de Borges (conclusiones).

**Cómo citar:** Ariza Trinidad, E. (2020). En los márgenes de la ficción: funciones de las notas a pie de página en los relatos de Borges, en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 38, pp. 63-77

### 1. Notas ficcionales: el relato en los paratextos

Probablemente, uno de los motivos por los cuales la definición de «nota» que desarrolla Gérard Genette en *Umbrables* sigue vigente y se utiliza en estudios actuales sobre el territorio de la paratextualidad se debe a que se fundamenta en los aspectos formales y relacionales de estos paratextos, de manera general y sin pretensiones de concretar rasgos propios de los diferentes tipos que hay: «Una nota es un enunciado de extensión variable (una palabra es suficiente) relativo a un segmento más o menos determinado del texto, y dispuesto ya sea junto a ese segmento o en referencia a él» (Genette, 2001: 272). De todos los paratextos, también de las diferentes formas que puede adoptar la nota (anterior, posterior, etc.), la nota a pie de página y la nota en los márgenes del texto son los únicos paratextos cuyo sentido depende directamente del texto que glosan; es decir, son los únicos que dialogan directamente con el texto en la experiencia de la lectura y, por ello, en determinados discursos, puede cuestionarse su carácter paratextual:

[...] sobre todo, no se debe olvidar que la noción misma de paratexto, como muchas otras, responde más bien a una decisión de método que a una constatación fáctica. Hablando propiamente, «el paratexto» no *existe*, se elige más bien *dar cuenta en esos términos* de un cierto número de prácticas o efectos por razones de método y eficacia, o si se prefiere de rentabilidad. La cuestión no es, por lo tanto, saber si la nota «pertenece» al paratexto

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid  
evariza@ucm.es

o no, sino si es ventajoso y pertinente considerarla de ese modo. La respuesta es, muy claramente y como en otras ocasiones, que depende del caso, o más bien —gran progreso en la descripción racional de los hechos—, que depende de los *tipos* de notas (Genette, 2001: 294).

Las notas de los textos ficcionales, aquellas que el autor concibe como parte del texto, no las ulteriores que se añaden en el proceso de edición de la obra (como las notas del editor, del traductor...), participan naturalmente de la ficción y posibilitan que el autor explore la labilidad paratextual que las caracteriza. Evidentemente, estas notas pueden desempeñar tantas funciones en los relatos como el autor imagine, mientras que las notas que suelen glosar textos no ficcionales, en cierto modo, tienen unas funciones tipificadas. Por ello, Genette establece dos tipos de notas según la naturaleza del destinador (o emisor representado), que pueden estar en textos ficcionales y no ficcionales<sup>2</sup>: auténticas, aquellas en que el emisor representado es el emisor real, y ficcionales, aquellas en que el emisor representado y el real no son el mismo. Genette ejemplifica las notas ficcionales con las de algunas obras, como las de *Tristram Shandy*<sup>3</sup>, o las de *Pálido fuego*<sup>4</sup>. El autor no pretende hacer una historia de las notas ficcionales en la literatura, pero es consciente de que no puede eludir un comentario sobre las de los relatos de Jorge Luis Borges, y, quizá porque el análisis de la paratextualidad laberíntica y excepcional de este autor excede el propósito del estudio, las menciona en una nota al pie de página, donde justifica que no las va a tratar: «No contemplaré aquí el caso de las notas simuladas, como se encuentra con frecuencia en Borges (*Tlön, Menard, Babel*), a textos de ficción presentados en forma de ensayo o reseña crítica, cuyo régimen es el de las notas “ordinarias” pero en la ficción» (Genette, 2001: 284, n. 15).

Posteriormente, Adam Elbanowski realiza un estudio sobre las notas en la obra de Jorge Luis Borges que complementa la omisión reconocida de Genette. Así, en «Del margen al texto. Las notas en la obra de Jorge Luis Borges», Elbanowski clasifica las notas según las funciones que desempeñan en los textos (algunas similares a las que establece Genette para las notas originales autorales<sup>5</sup>):

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, notatraducción); 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 (Elbanowski, 1996: 488).

De esta clasificación, destaca la nota alternativa porque es la única categoría que Genette apenas desarrolla en su estudio —«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» (Elbanowski, 1996: 499)—. Sin embargo, la clasificación de Elbanowski se fundamenta, como la de Genette, en analizar la función que desempeña el paratexto respecto al pasaje glosado, sin analizar la forma en que participa de la retórica discursiva y de la ficción del texto. Asimismo, Elbanowski describe las formas que adopta la nota ficticia, bien por sus referentes, bien por el destinador, pero no por las funciones que realiza en los textos: «La nota ficticia, que se hace presente en la cuentística, asume tres formas: el apócrifo índice de las fuentes bibliográficas; la nota apócrifa del editor; referencias a autores y obras simulacros» (Elbanowski, 1996: 503).

Las funciones de las notas ficcionales de Jorge Luis Borges siguen siendo un territorio mínimamente explorado, pues los autores que se han interesado en la paratextualidad borgeana después de Genette y Elbanowski han desarrollado varios estudios sobre los paratextos en uno o dos relatos del autor (por ejemplo, «En los márgenes de Borges: las notas a pie de página en “Deutsches réquiem” y “Pierre Menard”», 2001, de Antonio Gómez López Quiñones, y «Ovillos críticos y laberintos (para)textuales: la nota inasible de Borges», 2013, de Lizandro Arbola), donde se analizan excepcionalmente las funciones de las notas de los textos elegidos. Así, el estudio de Lizandro Arbola estudia las notas a pie de página de «Pierre Menard, autor del Quijote» con el propósito de establecer correlaciones entre los marcos narrativos del *Quijote* y el simulacro cervantino de Pierre Menard. No obstante, al comienzo del estudio, alude al comentario en nota al pie de página de Genette sobre las notas ficcionales de Jorge Luis Borges y explica que, entre los paratextos y los textos ficcionales del autor, se establecen relaciones distintas a las de las notas auténticas, precisamente por el carácter ficcional del discurso:

<sup>2</sup> Genette establece la distinción entre los dos tipos de notas, según la naturaleza ficcional o no del destinador, independientemente de la naturaleza del texto glosado. En el comentario anterior sobre las notas de los textos ficcionales, tal y como se han descrito (como parte del texto creado por el autor originariamente), se da por hecho que son notas ficcionales por la naturaleza del texto en que se integran (la cual determina, *a priori*, que las notas tengan un destinador ficticio).

<sup>3</sup> «[...] como Sterne cuando contradice o corrige a *Tristram Shandy*» (Genette, 2001: 287).

<sup>4</sup> «Se trata de hecho, por supuesto, de una novela en forma de monstruoso simulacro, o cruel caricatura, de *apparatus* crítico» (Genette, 2001: 292); «Las notas ficcionales, bajo el disfraz de una simulación más o menos satírica del paratexto, contribuyen a la ficción del texto, cuando no la constituyen de parte a parte, como en *Pálido fuego* [...]» (Genette, 2001: 293).

<sup>5</sup> «¿Qué concluir de este conjunto? Básicamente que, en este caso la función esencial de la nota autoral es de complemento, a veces de digresión, y raramente de comentario [...]» (Genette, 2001: 280).

La propuesta de Genette se tambalea si se le aplica la lógica de relaciones intertextuales a su propia nota. Es obvio que las notas de Borges comparten el mismo registro que otras notas ordinarias, pero su condición de ficcional, a fin de cuentas, no proviene de la nota *per se* sino del texto en su conjunto y de las relaciones que establecen «texto» y «paratexto». Las arenas movedizas en que se asienta la inclusión del conjunto de las notas de Borges en el paratexto se hacen evidentes al examinar los breves argumentos de Genette; su honestidad académica le obliga a mencionar la incongruencia que «los paratextos» de los cuentos de Borges representan para su esquema, aunque decida no adentrarse en su observación y pretenda resolver sus inquietudes con esta problemática nota (Arbola, 2013: 194).

Aunque este autor tampoco se ocupa de las funciones de las notas a pie de página en las ficciones de Borges o de los modos en que se configuran los relatos aprovechando la forma orillada de estos paratextos, la simple mención del territorio inexplorado es un punto de partida que aquí se asume como invitación deliberada al análisis.

## 2. Las notas al pie de página en los relatos de Borges

Uno de los rasgos más notables de algunos relatos de Borges es que simulan una forma textual que no suele utilizarse en textos ficcionales —ensayo, carta testimonio, crítica literaria...—; muchos de ellos tienen notas a pie de página, que, meramente por su forma paratextual, desempeñan la función ficcional que menciona Elbanowski en su estudio:

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 fondo ensayístico (discursivo) de la ficción corresponde, implícitamente, el fondo narrativo (fabular) de los ensayos, lo que implica la lectura de las auténticas referencias eruditas según los criterios estéticos, o sea, según las categorías de fabulación e invención (Elbanowski, 1996: 507, 508).

De los diferentes tipos de notas que hay (preliminares, ulteriores, a pie de página, en los márgenes laterales...), los relatos de Borges tienen solo notas al pie de página y todas cumplen, por su forma, la función de afianzar la veracidad de la forma textual que simulan los relatos.

La relevancia de un estudio sobre las notas a pie de página de las ficciones borgeanas se justifica, en parte, por las funciones singulares que desempeñan estos paratextos en la narrativa del autor y porque es un recurso que utiliza en casi una cuarta parte de los relatos: de los setenta relatos que se agrupan en seis libros<sup>6</sup>, diecisiete tienen notas a pie de página. También contribuye a caracterizar la obra ficcional de Borges la tendencia con que usó este recurso narrativo, pues el hecho de que catorce de los diecisiete relatos pertenezcan al segundo libro y al tercero —hay seis relatos con notas al pie en *Ficciones* (1944) y ocho en *El Aleph* (1949)—, y de que dos estén en el libro anterior —*Historia Universal de la Infamia* (1935)— y uno en el posterior —*El informe de Brodie* (1970)—, muestra que es un recurso que Borges exploró inicialmente y dejó de interesarle en los últimos libros de relatos<sup>7</sup>.

Un aspecto que no se ha tratado específicamente y que, no obstante, cabe mencionar por la singularidad del concepto de escritura como reescritura que tantas veces evidenció el autor en las diferentes ediciones de sus textos, es la mutabilidad, inserción y eliminación de pasajes y paratextos; modificaciones textuales que rebasan el propósito de este estudio por la variedad de elementos textuales (y paratextuales) a los que afectan, aunque tratadas de soslayo cuando las notas a pie modificadas o añadidas tras la edición príncipe de un texto determinan nuevas funciones textuales, como la de «Los dos reyes y los dos laberintos», de *El Aleph*, analizada más adelante, que el autor añade tras la edición príncipe del texto (en *El Hogar*, 1939), y con la cual se afianza la isotopía del laberinto, a la vez que

<sup>6</sup> Hay nueve relatos en *Historia Universal de la Infamia* (1935), dieciséis en *Ficciones* (1944), diecisiete en *El Aleph* (1949), once en *El informe de Brodie* (1970), trece en *El libro de arena* (1975) y cuatro en *La memoria de Shakespeare* (1983).

<sup>7</sup> La tendencia de Borges a utilizar notas a pie de página en los relatos también puede estudiarse por el número de notas que hay en cada colección y en cada relato: en *Historia Universal de la Infamia* (1935), hay dos notas en «El asesino desinteresado Bill Harrigan» y «El impostor inverosímil Tom Castro» —una en cada uno—; en *Ficciones* (1944), hay dieciocho notas, todas al pie de página, repartidas en los siguientes relatos: «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» —con seis notas—, «Pierre Menard, autor del Quijote» —con tres notas—, «Examen de la obra de Herbert Quain» —con una nota—, «La Biblioteca de Babel» —con cuatro notas—, «El jardín de senderos que se bifurcan» —con una nota— y «Tres versiones de Judas» —con tres notas—; en *El Aleph* (1949), hay quince notas, en los siguientes relatos: «El inmortal» —con dos notas—, «Los teólogos» —con una nota—, «Historia del guerrero y de la cautiva» —con una nota—, «La casa de Asterión» —con una nota—, «Deutsches Requiem» —con cinco notas—, «El Zahir» —con dos notas—, «Los dos reyes y los dos laberintos» —con una nota— y «El Aleph» —con dos notas—. A partir de *El informe de Brodie* (1970) apenas utiliza estos paratextos, solo hay una nota a pie de página en el cuento que da nombre a la compilación, «El informe de Brodie», de modo que en los relatos de *El libro de arena* (1975) y *La memoria de Shakespeare* (1983) ya no hay ninguna.

condiciona un diálogo intertextual con «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» y establece el texto como una segunda diégesis de este relato.

Las notas a pie de página de los relatos de Borges simulan que son notas originales autoriales o editoriales, y, por ello, desempeñan algunas de las funciones que Elbanowski atribuye a este tipo de notas, especialmente, la explicativa y la de complemento. Casi todas las notas cumplen una de estas funciones, aunque unas veces son funciones dominantes, y otras, funciones secundarias, que coexisten con algunas generalmente asociadas a la trama o a recursos vinculados al acto discursivo.

Así, se ha establecido la siguiente clasificación de notas al pie de página: a) notas explicativas y complementarias (aquellas que explican o amplían la información que glosan), b) notas de isotopía (las que conforman redes de significado —notas de isotopía semántica— o con las cuales se realizan operaciones formales del discurso —notas de isotopía sintáctica—), y c) notas indiciales (las que funcionan como indicios de la trama o de algunos rasgos del acto discursivo). De este modo, la clasificación de las notas a pie de página de los relatos de Borges conforma un itinerario en que se muestran las inusuales funciones que el autor desarrolla en ellas como recurso específico de sus ficciones.

### a. Notas explicativas y complementarias

Las notas explicativas y complementarias que Elbanowski define en su estudio de forma individual se analizan aquí conjuntamente porque ambas proporcionan información del enunciado que glosan (ya sea para explicarlo, ya para complementarlo) y la función de la nota afecta únicamente a la parte del discurso glosada. Las variantes de las notas explicativas son la nota-traducción, la de corrección e indicación de fuentes (Elbanowski, 1996: 491). Aquellas que, además, «aluden a la interpretación del texto y amplían su significado» (Elbanowski, 1996: 492) se analizan en este estudio en la categoría de «notas de isotopía», ya que su carácter explicativo afecta a más partes del discurso que el fragmento que glosan y suelen conformar redes semánticas. En cualquier caso, las notas explicativas y complementarias de los relatos de Borges desempeñan otras funciones, probablemente porque no son notas originales, sino ficcionales, y participan naturalmente de los procesos retóricos de la ficción.

Las notas de referencias bibliográficas suelen ser complementarias y contribuyen a consolidar el tipo de ficción característico de la narrativa borgeana. Habitualmente, esta función ha eclipsado el estudio de otras más sutiles y complejas, porque refuerza los singulares procesos ficcionales de Borges, fundamentados parcialmente en equiparar las referencias culturales *reales* a las ficticias:

Sería pues un error acoger las referencias y citas eruditas que Borges tan generosamente utiliza con ese «estupor incrédulo» que el mismo autor condena. Pero es igualmente falso —e igualmente inútil— someterlas a la duda sistemática. La falta de respeto e ironía que apuntalan esta erudición no son necesariamente pruebas de su ilegitimidad. Por su parte, Borges no pretende reivindicar en ningún momento la autenticidad; va más allá y hasta parece cortejar el descubrimiento del fraude, justamente porque ese descubrimiento no significa, para él, fracaso alguno. Lo verdadero y lo falso, desde un punto de vista cultural, carecen en su obra de todo valor; inútil es intentar una clasificación ética para agotar una erudición que pretende ser —en el sentido más rico del término— literaria (Molloy, 1999: 155)<sup>8</sup>.

La primera nota de este tipo aparece en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», cuando el narrador encuentra el Onceno Tomo de *A First Encyclopaedia of Tlön* y describe su contenido: el lenguaje de las diferentes regiones, la metafísica fundamentada en el asombro y la negación del tiempo en una de las escuelas de Tlön, un planeta supuestamente fantástico (que se desvela en la tercera parte del relato como empresa de una sociedad secreta):

Una de las escuelas de Tlön llega a negar el tiempo: razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente\*.

\* Russell (*The Analysis of Mind*, 1921, pág. 159) supone que el planeta ha sido creado hace pocos minutos, provisto de una humanidad que «recuerda» un pasado ilusorio (Borges, 2011a: 99).

Tanto Bertrand Russell como la obra y el año en que esta se publicó son referencias *reales*, con las cuales Borges afianza la veracidad de que existe una realidad tlöniana desde hace casi dos décadas<sup>9</sup>. Borges utiliza previamente este

<sup>8</sup> Carl Alfred Blüher también alude a este procedimiento ficcional: «[...] Borges utiliza en sus narraciones [...] la simulación de intertextos, esto es, la simulación de una referencia del texto A de la narración a otro preexistente y presupuesto texto B, el cual en realidad no existe en absoluto. Con estas formas de una simulada intertextualidad intenta Borges claramente hacer insegura la confianza del lector en los habituales procedimientos miméticos del discurso, tratando la irrealidad como realidad, pero poniendo a la vez descubierto, con ironía [...], la relación con el intertexto como una relación de simple lenguaje, simulada y fingida» (Blüher, 1995: 124).

<sup>9</sup> El narrador *escribe* las partes I y II de este relato en 1940, fecha que se conoce por la información bibliográfica con que se firma la segunda parte —«Salto Oriental, 1940» (Borges, 2011a: 103). El libro de Bertrand Russell, en el que supuestamente se alude a Tlön, se publicó en 1921, por lo que, en la ficción borgeana, Tlön lleva diecinueve años asentado en la realidad, al menos, como tema.



procedimiento al mencionar las opiniones de Ezequiel Martínez Estrada, Drieu La Rochelle y Alfonso Reyes sobre Tlön (Borges, 2011a: 95, 96) y lo repite en la nota al pie de página sobre Russell y en otra en que describe rasgos del creador de la secta secreta, Ezra Buckley: «Buckley era librepensador, fatalista y defensor de la esclavitud» (Borges, 2011a: 104).

La nota de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» en que el narrador explica el universo tlöniano y reflexiona sobre la *identidad* es también complementaria:

Explicaron que una cosa es *igualdad* y otra *identidad* y formularon una especie de *reductio ad absurdum*, o sea el caso hipotético de nueve hombres que en nueve sucesivas noches padecen un vivo dolor. ¿No sería ridículo —interrogaron— pretender que ese dolor es el mismo?\*

- \* En el día de hoy, una de las iglesias de Tlön sostiene platónicamente que tal dolor, que tal matiz verdoso del amarillo, que tal temperatura, que tal sonido, son la única realidad. Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare (Borges, 2011a: 100).

En la nota, el narrador actualiza la información que descubre en el Onceno Tomo de Herbert Ashe, supuestamente la única fuente que ha consultado sobre Tlön, pues es la única que menciona. Por ello, la mera presencia del paratexto sugiere que es una nota ulterior, añadida cuando el narrador escribe la tercera parte y tiene más información del planeta inventado.

También se afianza la verosimilitud de la investigación del narrador con las dos notas a pie de página de «El Zahir», especialmente la segunda, donde se matiza que la fuente consultada es la única que establece la asociación que desarrolla el narrador en su discurso:

Taylor narró la historia a Muhammad Al-Yemení, de Fort William; este le dijo que no había criatura en el orbe que no propendiera a Zaheer\*, pero que el Todomisericordioso no deja que dos cosas lo sean a un tiempo, ya que una sola puede fascinar muchedumbres. Dijo que siempre hay un Zahir y que en la Edad de la Ignorancia fue el ídolo que se llamó Yaúq y después un profeta del Jorasán, que usaba un velo recamado de piedras o una máscara de oro\*\*. También dijo que Dios es inescrutable.

- \* Así escribe Taylor esa palabra.
- \*\* Barlach observa que Yaúq figura en *Alcorán* (LXXI, 23) y que el profeta es Al-Moqanna (El Velado) y que nadie, fuera del sorprendente corresponsal de Philip Meadows Taylor, los ha vinculado al Zahir (Borges, 2011a: 301).

Asimismo, la única nota al pie de página de «Historia del guerrero y de la cautiva» desempeña esta función. La nota glosa la inscripción de la sepultura de Droctulft —el guerrero del que trata la primera parte del relato—, que el narrador transcribe después de comentar que se cita en *La poesía* de Croce<sup>10</sup> y en otras fuentes que consulta para escribir el texto:

Los raveneses le dieron sepultura en un templo y compusieron un epitafio en el que manifestaron su gratitud (*contempsit caros, dum nos amat ille, parentes*) y el peculiar contraste que se advertía entre la figura atroz de aquel bárbaro y su simplicidad y bondad:

*Terribilis visu facies, sed mente benignus,  
Longaque robusto pectores, barba fuit!\**

- \* También Gibbon (*Decline and Fall*, XLV) transcribe estos versos (Borges, 2011a: 254, n\*).

La nota a pie de página complementa la información bibliográfica que el narrador menciona previamente y con ella se insinúa que las leyendas se configuran con elementos históricos y literarios (*La poesía, Decline and Fall*), pues lo legendario no remite a lo particular, sino a ciertas generalidades que se constituyen cuando algunos hechos se interpretan imaginariamente: «Imaginemos, *sub specie aeternitatis*, a Droctulft, no al individuo Droctulft, que sin duda fue único e insondable (todos los individuos lo son), sino al tipo genérico que de él y de otros muchos como él han hecho la tradición, que es obra del olvido y la memoria» (Borges, 2011a: 255). La nota, por tanto, también ejemplifica la mixtura histórica y literaria (verdadera y ficcional) en que se fundamenta la comparación de dos historias distintas —la del guerrero y la de la cautiva— y la conclusión con que termina el texto: «Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales» (Borges, 2011a: 258).

<sup>10</sup> «En la página 278 del libro *La poesía* (Bari, 1942), Croce, abreviando un texto latino del historiador Pablo el Diácono, narra la suerte y cita el epitafio de Droctulft» (Borges, 2011a: 254).

En «Las tres versiones de Judas», el *autor* expone las ideas de Nils Runeberg sobre el personaje bíblico en un artículo de crítica teológica, una forma textual simulada a la cual contribuye que haya notas al pie de página. Cabe mencionar la función de las notas complementarias para desarrollar contraargumentos o argumentos distintos a las ideas que se tratan en el discurso —«Borelius interroga con burla: “¿Por qué no renunció a renunciar? ¿Por qué no a renunciar a renunciar?”» (Borges, 2011a: 203, n.\*)—, y la de la última nota, que, además de complementar los argumentos de Nils Runeberg con los de otras referencias bibliográficas, desempeña una función intertextual, pues asocia una de las fuentes a Jaromir Hladík, el protagonista del relato anterior, «El milagro secreto»:

Erfjord, en el tercer apéndice de *Christelige Dogmatok*, refuta ese pasaje. Anota que la crucifixión de Dios no ha cesado, porque lo acontecido una sola vez en el tiempo se repite sin tregua en la eternidad. Judas, *ahora*, sigue cobrando las monedas de plata; sigue besando a Jesucristo; sigue arrojando las monedas de plata en el templo; sigue anudando el lazo de la cuerda en el campo de sangre. (Erfjord, para justificar esa afirmación, invoca el primer tomo de la *Vindicación de la eternidad*, de Jaromir Hladík) (Borges, 2011a: 204, n\*).

Todas las notas complementarias de los relatos de Borges, con las sutiles desviaciones funcionales mencionadas, remiten a referencias bibliográficas<sup>11</sup>, excepto la segunda de «Deutsches Requiem», la única cuyo destinatario es Otto Dietrich zur Linde, el pseudoautor y narrador del texto, que la escribe para argumentar por qué discrepa con Spengler sobre Goethe: «Goethe es el prototipo de esa comprensión ecuménica. No lo censuro, pero no veo en él al hombre faústico de la tesis de Spengler» (Borges, 2011a: 280, n.\*). Probablemente, el sentido de la nota es demostrar la sensibilidad artística y especulativa que el narrador ya denota en el propio relato, cuando muestra que conoce la obra de Brahms, Schopenhauer y Shakespeare (Borges, 2011a: 280); un rasgo de personalidad relevante si se considera que el texto representa un apunte autobiográfico de un militante nazi. Así, el comentario de la nota al pie refuerza la humanidad y sensibilidad del personaje.

Otras notas de complemento presentan o matizan las relaciones entre algunos personajes. Así ocurre, en «Pierre Menard, autor del Quijote», donde el narrador critica explícitamente a madame Henri Bachelier, por quien supuestamente escribe el texto<sup>12</sup> y con quien compite al mostrar un catálogo de obras de Pierre Menard distinto al que le han publicado a ella; en una nota al pie, desvela su admiración por la baronesa de Bacourt y el pintor Carolus Hourcade y reconoce explícitamente que no interferirá en las empresas que realizan ambos sobre Pierre Menard<sup>13</sup>:

\* Tuve también el propósito secundario de bosquejar la imagen de Pierre Menard. Pero ¿cómo atreverme a competir con las páginas áureas que me dicen prepara la baronesa de Bacourt o con el lápiz delicado y puntual de Carolus Hourcade? (Borges, 2011a: 111, n.\*).

Asimismo, en «El Aleph», el espacio paratextual de las notas a pie de página se destina a matizar la relación de Carlos Argentino Daneri y «Borges», el narrador, fundamentada en que ambos se enamoraron de la difunta Beatriz Viterbo y en cierta inclinación por la creación literaria, que conciben y desarrollan irreconciliablemente. Así, en la primera nota del relato, «Borges» se regocija en la *mala* literatura de Carlos:

Nada memorable había en ellas; ni siquiera las juzgué mucho peores que la anterior. En su escritura habían colaborado la aplicación, la resignación y el azar; las virtudes que Daneri les atribuía eran posteriores. Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable; naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otros. La dicción oral de Daneri era extravagante; su torpeza métrica le vedó, salvo contadas veces, transmitir esa extravagancia al poema.\*

\* Recuerdo, sin embargo, estas líneas de una sátira que fustigó con rigor a los malos poetas:

*Aqueste da al poema belicosa armadura  
De erudición; estotro le da pompas y galas.  
Ambos baten en vano las ridículas alas.  
¡Olvidaron, cuidados, el factor HERMOSURA!*

Solo el temor de crearse un ejército de enemigos implacables y poderosos lo disuadió (me dijo) de publicar sin miedo el poema (Borges, 2011a: 267, n.\*).

<sup>11</sup> Las notas con referencias bibliográficas son explicativas cuando muestran la fuente de un pasaje del texto. En los relatos de Borges, este tipo de referencias suelen complementar la información, no explicarla.

<sup>12</sup> «Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por madame Henri Bachelier en un catálogo falaz que cierto diario cuya tendencia protestante no es un secreto ha tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores [...]. Los amigos auténticos de Menard han visto con alarma ese catálogo y aun con cierta tristeza. Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria... Decididamente, una breve rectificación es inevitable» (Borges, 2011a: 108).

<sup>13</sup> Llama la atención que los dos personajes que el narrador respeta interesaron a Pierre Menard y son referentes de dos obras visibles del autor (y quizá sea este el motivo de la simpatía y respeto que el narrador siente por ellos): «(I) Un prefacio al catálogo de la exposición de litografías de Carolus Hourcade (Nîmes, 1914)»; «(r) Un ciclo de admirables sonetos para la baronesa de Bacourt (1934)» (Borges, 2011a: 110).

En la última nota del relato, se transcribe la carta de Carlos a «Borges» cuando el primo de Beatriz recibe el Segundo Premio Nacional de Literatura y desvela que la animadversión es correspondida:

- \* «Recibí tu apenada congratulación», me escribió. «Bufas, mi lamentable amigo, de envidia, pero confesarás —¡aunque te ahogue!— que esta vez pude coronar mi bonete con la más roja de las plumas; mi turbante, con el más califa de los rubíes» (Borges, 2011a: 335, n.\*).

De este modo, las funciones secundarias más notables de las notas explicativas y complementarias son la de contribuir a los procedimientos de ficción en que Borges alterna referencias culturales *reales* y ficticias, afianzar la verosimilitud de la tipología textual de los relatos (ensayística, crítica literaria, etc.), establecer relaciones intertextuales o desarrollar en el espacio orillado de las notas aspectos secundarios de la trama, como las relaciones entre personajes. Algunas notas explicativas y complementarias no se han tratado hasta ahora con el propósito de analizarlas conjuntamente y mostrar con ellas la presencia subrepticia de uno de los motivos de la narrativa borgeana: los cambios y matices del lenguaje y de los textos en los procesos de edición y traducción.

### a.1. Notas de procesos editoriales

Las notas explicativas y complementarias sobre procesos editoriales, como la traducción, la edición y la publicación de obras, se desarrollan en los cuatro libros de relatos, de modo que configuran un motivo intertextual en la narrativa ficcional de Jorge Luis Borges. Probablemente, Borges reflejó así, oblicua y literariamente, algunas inquietudes de sus facetas como traductor, editor y autor.

La primera nota relativa a los procesos de traducción es la de «El asesino desinteresado Bill Harrigan», una nota explicativa, donde el traductor simulado *transcribe* la frase de uno de los personajes en la lengua original de la fuente en que se *basa*<sup>14</sup>:

Una detonación retumba en seguida. Parapetado por aquel cordón de hombres altos, Bill ha disparado sobre el intruso. La copa cae del puño de Villagrán; después, el hombre entero. El hombre no precisa otra bala. Sin dignarse mirar al muerto lujoso, Bill reanuda la plática. «¿De veras?», dice\*. «Pues yo soy Bill Harrigan, de New York». El borracho sigue cantando, insignificante.

- \* Is that so?, he drawled (Borges, 2011a: 47, n.\*).

La nota sirve para remarcar el simulado carácter documental del texto, denota que la traducción no expresa exactamente el significado original —«*drawl*» significa «pronunciar arrastrando las palabras» y, por tanto, no es un sinónimo de «decir»— y suscita la reflexión de que es imposible reflejar fielmente el sentido de un texto en una traducción.

Tienen un sentido similar la nota de «El informe de Brodie» y el pasaje que glosa:

... de la región que infestan los hombres monos (*Apemen*) tienen su morada los *Mlch*\*, que llamaré Yahoos, para que mis lectores no olviden su naturaleza bestial y porque una precisa transliteración es casi imposible, dada la ausencia de vocales en su áspero lenguaje.

- \* Doy a la *ch* el valor que tiene la palabra *loch*. (*Nota del Autor*) (Borges, 2011a: 417, n.\*).

Brodie, el pseudoautor del texto, *escribe* esta nota para semantizar el nombre de la tribu, escrito en la lengua de los nativos, asociando los sonidos «*ch*» al significado de «*loch*», que significa «agujero» —se adapta, por tanto, la fonética de aquella lengua con la semántica de la inglesa—, para consolidar el sentido de los atributos que da el pseudoautor a los hombres de la tribu con la apreciación fonética.

Otras notas a pie de página muestran varias acciones del editor sobre los textos, algunas lícitas y otras reprobables —que, no obstante, se realizan—. La nota pseudoeditorial de «El jardín de senderos que se bifurcan» es del primer tipo. El *editor* genera un marco narrativo al comienzo para presentar la declaración de Yu Tzun, la cual *transcribe* literalmente y constituye casi todo el relato. La única nota glosa el comienzo de la declaración y sirve al *editor* para enjuiciar el testimonio de Yu Tzun, que hace de narrador, así como para caracterizar

<sup>14</sup> En *Historia Universal de la Infamia*, Borges simula una historia de personajes reales infames basándose en las fuentes del índice bibliográfico que se halla al final de los relatos (Borges, 2011a: 82); un simulacro bibliográfico que refuerza en el prólogo a la primera edición: «En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector» (Borges, 2011a: 9); y que, en cierto modo, desenmascara en el prólogo a la edición de 1954: «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» (Borges, 2011a: 11). La nota al pie de página de «El asesino desinteresado Bill Harrigan» refuerza el simulacro de las fuentes en que se fundamenta el proceso ficcional de *Historia Universal de la Infamia*.

menos implacablemente a Richard Madden, el capitán del bando en que Yu Tzun se ha infiltrado como espía y lo persigue:

... y colgué el tubo. Inmediatamente después, reconocí la voz que había contestado en alemán. Era la del capitán Richard Madden. Madden, en el departamento de Viktor Runeberg, quería decir el fin de nuestros afanes y [...] también de nuestras vidas. Quería decir que Runeberg había sido arrestado, o asesinado\*.

\* Hipótesis odiosa y estrafalaria. El espía prusiano Hans Rabener alias Viktor Runeberg agredió con una pistola automática al portador de la orden de arresto, capitán Richard Madden. Este, en defensa propia, le causó heridas que determinaron su muerte (*Nota del Editor*) (Borges, 2011a: 146, n.\*).

De este modo, se muestra uno de los usos que hacen los editores de las notas al pie de página, los únicos paratextos que generan la ilusión de establecer un diálogo con el texto, con el autor y el lector durante la experiencia de la lectura. Se trata de una sutil deformación de esta experiencia, permitida y consensuada por la tradición editorial, que desvela al editor como una especie de segundo autor del texto, quien se pronuncia en el espacio secundario de las notas a pie de página.

Otra faceta de la edición se muestra en la primera nota al pie de página de «La Biblioteca de Babel», donde se revela la invisible tarea de las correcciones, que facilitan la legibilidad y comprensión de los textos:

El manuscrito original no contiene guarismos o mayúsculas. La puntuación ha sido limitada a la coma y el punto. Esos dos signos, el espacio y las veintidós letras del alfabeto son los veinticinco símbolos suficientes que enumera el desconocido (*Nota del Editor*) (Borges, 2011a: 139, n.\*).

En «Deutsches Requiem», sin embargo, el *editor* transgrede sus funciones, pues omite algunos pasajes del texto del *autor* que le parecen intolerables. De este modo, fuerza una respuesta suspendida en el original del autor para denotar los inenarrables horrores que vivió el poeta David Jerusalem en el campo de concentración:

Yo había comprendido hace muchos años que no hay cosa en el mundo que no sea germen de un Infierno posible; un rostro, una palabra, una brújula, un aviso de cigarrillos, podrían enloquecer a una persona si esta no lograra olvidarlos. ¿No estaría loco un hombre que continuamente se figurara el mapa de Hungría? Determiné aplicar ese principio disciplinario al régimen de nuestra casa y...\*. A fines de 1942, Jerusalem perdió la razón; el primero de marzo de 1943, logró darse muerte.

\* Ha sido inevitable, aquí, omitir unas líneas (*Nota del editor*) (Borges, 2011a: 283, n.\*).

La modificación de los textos en el proceso editorial también se muestra en «La casa de Asterión», donde el *editor* explica, en la única nota a pie de página, que ha cambiado una palabra del texto original:

Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito)\* están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales.

\* El original dice *catorce*, pero sobran motivos para inferir que, en boca de Asterión, ese adjetivo numeral vale por infinitos (Borges, 2011a: 267, n.\*).

El *editor* introduce una variante de esta modificación —más respetuosa con el original que la anterior— en un pasaje posterior, al escribir la expresión original entre corchetes y en el propio discurso:

No hay aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo. Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce [son infinitos] los mares y los templos (Borges, 2011a: 270, 271).

Queda mencionar dos notas originales, cuyo destinador es Borges, que remiten indirectamente a algunos procesos editoriales. Una está en «El impostor inverosímil Tom Castro»; y con ella, Borges recuerda al lector que el relato se publicó anteriormente en el suplemento de un periódico:

Ese nombre le doy porque bajo ese nombre lo conocieron por calles y por casas de Talcahuano, de Santiago de Chile y de Valparaíso, hacia 1850, y es justo que lo asuma otra vez, ahora que retorna a estas tierras —quiera en calidad de mero fantasma y de pasatiempo del sábado\*.

\* Esta metáfora me sirve para recordar al lector que estas biografías infames aparecieron en el suplemento sabático de un diario de la tarde (Borges, 2011a: 23).



La nota al pie de página es, por tanto, posterior a la primera publicación del relato y en ella se evidencia que Borges reescribió y corregía sus textos cada vez que se reeditaban y lo consideraba pertinente.

La otra nota original es la de «Los dos reyes y los dos laberintos». A diferencia de la anterior, esta se desarrolla como un enlace intertextual, ya que remite a un pasaje de «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto», citando la página en que se encuentra: «Esta es la nota que el rector divulgó desde el púlpito. Véase la página 311» (Borges, 2011a: 318). De este modo, la nota a pie de página jerarquiza las diégesis de ambos relatos y obliga al editor a modificar la página referida en cada edición<sup>15</sup>.

## b. Notas de isotopía

Algunas notas a pie de página de los relatos de Jorge Luis Borges contribuyen a consolidar las isotopías semánticas del discurso y, en determinadas ocasiones, generan isotopías sintácticas, que preparan estructuras discursivas del relato. El concepto de isotopía que se asume aquí para la caracterización de este tipo de notas es de François Rastier, continuador de A. J. Greimas, que las clasifica en estructuras retóricas, las cuales «organizan elementos en un mismo nivel lingüístico», y estilísticas, «aquellas que ponen en correlación a las estructuras retóricas de diferentes niveles» (Rastier, 1976: 109).

Todas las isotopías que se establecen y consolidan en las notas al pie de página de algunos relatos de Jorge Luis Borges son retóricas y se configuran con elementos tanto semánticos como sintácticos. Las primeras notas de la narrativa borgeana que participan de isotopías retórico-semánticas, aquellas en que los elementos del nivel semántico se organizan en campos y de forma paradigmática, son de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». En este relato, se conforma la isotopía del laberinto con la mención a los espejos de la quinta de Adrogué, los volúmenes enciclopédicos multiplicados defectuosamente y las frases sobre Uqbar, que se deforman cada vez que alguien las reproduce<sup>16</sup>. La isotopía retórico-semántica también se desarrolla indirectamente en la nota al pie que glosa el pasaje en que «Borges», el narrador, habla de la bibliografía del artículo de Uqbar, pues Silos Haslam, el autor del único libro sobre la ignota región en el que encuentran una referencia, es también una variación del pseudónimo que utilizó Borges en un texto ensayístico de 1936:

La bibliografía enumeraba cuatro volúmenes que no hemos encontrado hasta ahora, aunque el tercero —Silas Haslam: *History of the Land Called Uqbar*, 1874— figura en los catálogos de la librería de Bernard Quaritch\*.

\* Haslam ha publicado también *A General History of Labyrinths* (Borges, 2011a: 93).

La nota a pie de página remite a «Laberintos», un texto publicado en *Obra*, Revista Mensual Ilustrada, que Borges firmó con el pseudónimo «Daniel Haslam», donde atribuye *A General History of Labyrinths* a otro autor inventado, Thomas Ingram:

El reciente libro de Thomas Ingram (*A General History of Labyrinths*, Londres, 1932) es quizá la primera monografía consagrada a este tema. Incluye numerosas ilustraciones y abarca unas doscientas cincuenta páginas. Hay dos apéndices en cuerpo menor: uno, de «noticias apócrifas»; otro, que trata de fijar «los inmutables y genuinos principios que el arquitecto-jardinero debe observar en todo laberinto» (Borges, 2011b: 154).

De este modo, en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», la isotopía del laberinto también se fundamenta en la variación del nombre de Haslam y en la de la autoría de *A General History of Labyrinths*.

Las redes semánticas que configuran esta isotopía se establecen, asimismo, en otra relación intertextual: al final de «Laberintos», se recoge un relato atribuido a sir Richard Burton: «Historia de los dos reyes y los dos laberintos», que se publicó en 1939, en *El Hogar*, con el título «Una leyenda arábiga», y que, en 1952, se incluyó en *El Aleph* como «Los dos reyes y los dos laberintos». Además de las sutiles variaciones estilísticas respecto al texto publicado en 1936<sup>17</sup>, como se ha mencionado en las notas de procesos editoriales, «Los dos reyes y los dos laberintos» tiene una

<sup>15</sup> Por ejemplo, en *Obras completas del Círculo de Lectores*, dice: «Véase la página 194» [Borges 1995: 200], y en *El Aleph*, de Debolsillo: «Véase la página 167» (Borges, 2012: 169).

<sup>16</sup> En «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» la intriga comienza a gestarse cuando el narrador se interesa por la región de Uqbar, tras haber escuchado la sentencia que «Bioy Casares» recuerda de un artículo sobre esta región, que aparece únicamente en su ejemplar del volumen XXVI de la *Anglo-American Cyclopaedia*: «que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres» (Borges, 2011a: 91). El laberinto que conforma la multiplicación de cualquier elemento se configura también con esta frase, pues es una variación de la del tomo de la enciclopedia: «Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (*mirrors and fatherhood are hateful*) porque lo multiplican y lo divulgan» (Borges, 2011a: 92); y esta, asimismo, remite a la que aparece en *Historia universal de la Infamia*: «La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y la afirman» (Borges, 2011a: 60).

<sup>17</sup> Las variaciones del texto de 1936 respecto al de 1952 son un ejemplo más de las desviaciones que se producen con la multiplicación de los textos en Borges. Las más significativas son las siguientes: «[...] lo hizo penetrar en el laberinto, donde vagó afrentado y desesperado los días y las noches. Al final imploró el socorro divino y dio con la puerta» (Borges, 2011b: 156), se cambió por «[...] lo hizo penetrar en el laberinto, donde vagó afrentado y desesperado hasta la declinación de la tarde. Entonces imploró socorro divino y dio con la puerta» (Borges, 2011a: 318); «Cabalgaron tres días y le dijo: En Babilonia me quisiste perder en un laberinto con muchas escaleras, puertas y muros [...]» (Borges, 2011b: 156), se sustituyó por «Cabalgaron tres días, y le dijo: “¡Oh, rey del tiempo y substancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros [...]» (Borges, 2011a: 318); y finalmente: «Luego le desató las ligaduras y le abandonó en mitad del desierto, donde pereció de hambre y de sed» (Borges, 2011b: 156), se sustituyó por «Luego le desató las ligaduras y le abandonó en mitad del desierto, donde pereció de hambre y de sed» (Borges, 2011b: 319).

nota al pie que glosa el título: «Esta es la nota que el rector divulgó desde el púlpito. Véase la página 311» (Borges 2011a: 318). La nota aparece por primera vez en la edición de *El Aleph*, y remite al siguiente pasaje de «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto», el relato anterior:

La noticia de que el forastero se fijaría en Pentreath fue recibida con agrado; la extensión y la forma de su casa, con estupor y aun con escándalo. Pareció intolerable que una sola casa constara de una sola habitación y de leguas y leguas de corredores [...]. Nuestro rector, el señor Allaby, hombre de curiosa lectura, exhumó la historia de un rey a quien la Divinidad castigó por haber erigido un laberinto y la divulgó desde el púlpito (Borges, 2011a: 311).

De este modo, se conoce que la historia del rector es «Los dos reyes y los dos laberintos» y se crea un marco narrativo *a posteriori* que vincula las isotopías del laberinto de ambos relatos.

Así, para el lector que no está familiarizado con la obra de Borges, la mención de la obra de Haslam probablemente refuerza el juego erudito de Borges, la verosimilitud del inexistente autor y amplía someramente la isotopía del laberinto (pues se referencia en el título de la obra del autor ficticio —*A General History of Labyrinths*—). Sin embargo, para el lector familiarizado con la obra de Borges —quizá el lector modelo del autor—, la nota al pie establece una red de diálogos intertextuales y con ella se desarrolla laberínticamente la isotopía: la obra y el autor ficticios remiten a «Laberintos», «Laberintos» remite a «Los dos reyes y los dos laberintos», y este relato, a «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto»; una isotopía conformada por la abominación de las multiplicaciones (y de los textos multiplicados), con que se fundamenta parcialmente el sentido atroz o banal de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»<sup>18</sup>.

Otra de las isotopías retórico-semánticas más habituales de los relatos de Borges es la de la memoria y el olvido, que se desarrolla en «El inmortal» vinculada a la de la originalidad y el plagio. El relato comienza con una cita del ensayo LVIII de Francis Bacon, «De las vicisitudes de las cosas»: «Solomon saith: *There is no new thing upon the earth. So that as Plato had an imagination, that all knowledge was but remembrance, so Solomon giveth his sentence, that all novelty is but oblivion*»<sup>19</sup> (Borges, 2011b: 164); y empieza a configurarse con ella la isotopía del laberinto de la memoria (y del olvido) e, indirectamente, el tema de la originalidad, posible solo con el olvido, y el plagio («*No hay nada nuevo bajo el sol*»). «El inmortal» muestra que la identidad se configura con varias identidades, que ninguna es completamente original porque deviene de otras que se han olvidado: Marco Flaminio Rufo es Homero, Homero es el anticuario Joseph Cartaphilus, y el autor de la inquietante posdata participa de ellos al concluirla repitiendo el final de la carta de Homero-Cartaphilus: «A mi entender, la conclusión es inadmisibles. “Cuando se acerca el fin”, escribió Cartaphilus, “ya no quedan imágenes del recuerdo; solo quedan palabras”. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos» (Borges, 2011a: 238).

Así, la nota a pie de página en que se explica el carácter simbólico de Homero antes de la posdata refuerza la isotopía del relato:

\* Ernesto Sábato sugiere que el «Giambattista» que discutió la oración de la *Iliada* con el anticuario Cartaphilus es Giambattista Vico; ese italiano defendió que Homero es un personaje simbólico, a la manera de Plutón o de Aquiles (Borges, 2011a: 237, n.\*).

La mención de que Homero pueda ser un personaje simbólico remite a que es una idea, una identidad que pervive en la pluma de otros, como en la de Homero-Cartaphilus o en la del autor de la posdata, y, por ello, es inmortal.

Otro tipo de isotopías retórico-semánticas son las isotopías de la trasgresión, aquellas que, según Rosalba Campra, «aseguran la supervivencia de lo fantástico como una actitud de lectura» (Campra, 2008: 194). En «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», el territorio ficcional de *lo fantástico* se configura al final del relato, cuando Tlön, el mundo inventado por una sociedad secreta, invade *la* realidad. La interpretación fantástica se prefigura antes de este acontecimiento, en la última nota a pie de página, que complementa la información más reciente sobre las últimas empresas de la sociedad secreta:

Algunos rasgos increíbles del Onceno Tomo (verbigracia, la multiplicación de los *hrönir*) han sido eliminados o atenuados en el ejemplar de Memphis; es razonable imaginar que esas tachaduras obedecen al plan de exhibir un mundo que no sea demasiado incompatible con el mundo real. La diseminación de objetos de Tlön en diversos países complementaría ese plan...\*

\* Queda, naturalmente, el problema de la materia de algunos objetos (Borges, 2011a: 106).

<sup>18</sup> Se desvela el sentido atroz de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» si el lector cree que Tlön invade finalmente *la* realidad, y el banal, si asume que el relato es una *réplica* deformada de la novela de la que habla «Borges» al comienzo del cuento (en este caso, el propio relato sería un elemento más de la isotopía que se configura en él): «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» (Borges, 2011a: 91).

<sup>19</sup> «Dice Salomón: *Nada hay nuevo bajo el sol*; así como Platón imaginaba que todo conocimiento era solo una remembranza, así Salomón pronunció su sentencia: *toda novedad no es sino olvido*» (Bacon, 1973: 220). En la cita original, Francis Bacon utiliza la palabra «olvido» («oblivion»), también pertinente para el significado del relato.

Previamente, se cuenta la aparición de los *hrönir*, «un cono de metal reluciente, del diámetro de un dado» (Borges, 2011a: 105), cuya materia es imposible: «Yo lo tuve en la palma de la mano algunos minutos: recuerdo que su peso era intolerable y que, después de retirado el cono, la opresión perduró» (Borges, 2011a: 106). Así, la nota al pie de página, al recordar la materia de estos objetos, denota que la invasión de Tlön, perpetrada por el hombre, ha rebasado la realidad escrita y se ha concretado *materialmente*: las ficciones referenciadas en papel se han transformado en objetos reales e imposibles, y, por ello, se baraja una interpretación fantástica de los acontecimientos.

Cabe señalar también las notas a pie de página que contribuyen a las isotopías retórico-sintácticas de los relatos, aquellas en que los elementos del nivel sintáctico se organizan paradigmáticamente en el discurso, generalmente para preparar la aparición de un recurso del acto discursivo del narrador; son, por tanto, unidades funcionales: remiten a una operación, no a un significado.

Así funciona la nota pseudoeditorial de «Deutsches Requiem» que complementa el pasaje en que el narrador cuenta que le hieren en un disturbio:

[...] el primero de marzo de 1939, [...] en la calle detrás de la sinagoga, dos balas me atravesaron la pierna, que fue necesario amputar\*.

\* Se murmura que las consecuencias de esa herida fueron muy graves (*Nota del editor*) (Borges, 2011a: 281, n.\*).

La nota que glosa este pasaje parece de comentario; sin embargo, la mera aparición del paratexto resalta la frase glosada, y, en este caso, subraya las fechas que el narrador menciona, una información necesaria para que el lector se acostumbre a las intervenciones del *editor* y para que el *editor* sugiera el carácter simbólico de David Jerusalem en la siguiente nota al pie de página:

A fines de 1942, Jerusalem perdió la razón; el primero de marzo de 1943, logró darse muerte\*\*.

\*\* Ni en los archivos ni en la obra de Soergel figura el nombre de Jerusalem. Tampoco lo registran las historias de la literatura alemana. No creo, sin embargo, que se trate de un personaje falso. Por orden de Otto Dietrich zur Linde fueron torturados en Tarnowitz muchos intelectuales judíos, entre ellos la pianista Emma Rosenzweig. «David Jerusalem» es tal vez un símbolo de varios individuos. Nos dicen que murió el primero de marzo de 1943; el primero de marzo de 1939, el narrador fue herido en Tilsit (*Nota del editor*) (Borges, 2011a: 283, n.\*\*).

Asimismo, en «Examen de la obra de Herbert Quain», el narrador, «Borges», utiliza la nota a pie de página para preparar un cambio de referente al final del relato y explicar que él escribió «Las ruinas circulares» a partir de una de las obras de Herbert Quain.

La nota glosa el pasaje en que el narrador relaciona la obra de Quain con los ensayos metafísicos de Francis Herbert Bradley: «el prólogo de Quain prefiere evocar aquel inverso mundo de Bradley, en que la muerte precede al nacimiento y la cicatriz a la herida y la herida al golpe (*Appearance and Reality*, 1897, página 215)» (Borges, 2011a: 133); y, aunque el narrador habla explícitamente de la erudición de Herbert Quain en la nota al pie de página, aprovecha el espacio paratextual para exhibir la suya propia:

\* Ay de la erudición de Herbert Quain, ay de la página 215 de un libro de 1897. Un interlocutor del *Político*, de Platón, ya había descrito una regresión parecida: la de los Hijos de la Tierra o Autóctonos que, sometidos al influjo de una rotación inversa del cosmos, pasaron de la vejez a la madurez, de la madurez a la niñez, de la niñez a la desaparición y la nada. También Teopompo, en su *Filípica*, habla de ciertas frutas boreales que originan en quien la come, el mismo proceso retrógrado. Más interesante es imaginar una inversión del Tiempo: un estado en el que recordáramos el porvenir e ignoráramos, o apenas presintiéramos, el pasado. Cf. El canto X del *Infierno*, versos 97-102, donde se comparan la visión profética y la presbicia (Borges, 2011a: 133, n.\*).

La nota a pie de página, por tanto, se convierte en un espacio funcional, destinado a preparar la inflexión del referente de la narración —«Borges» y no Herbert Quain— al final del relato:

Para esos «imperfectos escritores», cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno —no el mejor— insinúa dos argumentos. El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado. Del tercero, *The Rose of Yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer «Las ruinas circulares», que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan* (Borges, 2011a: 136).

En general, las notas de isotopía consolidan las redes semánticas y sintácticas del relato sutilmente, de forma oblicua, por la naturaleza orillada del paratexto, por la función supuestamente secundaria que se les atribuye y por-

que suelen enmascararse con la función complementaria o explicativa que también desempeñan, la más evidente, pero no la principal. Así, las notas de isotopía desvelan la utilidad del paratexto para articular una sutil complejidad procedimental en la creación de las tramas al desarrollar, matizar o intensificar los campos semánticos del texto o al modular el acto discursivo desde el espacio relegado al pie de página.

### c. Notas indiciales

Se ha establecido esta categoría para aquellas notas que funcionan como indicios del relato, es decir, como unidades narrativas de carácter implícito, oblicuo. En «Introducción al análisis estructural de los relatos», Roland Barthes dice que «es posible distinguir *indicios* propiamente dichos, que remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera (por ejemplo, de sospecha), a una filosofía, e *informaciones*, que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio [...]. Los indicios implican una actividad de desciframiento» (Barthes, 1970: 21, 22).

Algunas notas a pie de página de los relatos de Borges desempeñan esta función cuando posibilitan realizar inferencias sobre el propio acto discursivo o sobre los acontecimientos del relato. Una de las notas indiciales de mayor complejidad inferencial sobre los acontecimientos es de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en la cual se explica el significado de «siglo» en Tlön: «Siglo, de acuerdo con el sistema duodecimal, significa un período de ciento cuarenta y cuatro años» (Borges, 2011a: 99, n.\*).

En la primera parte del relato, se desarrollan las pesquisas de «Borges», el narrador, y «Bioy Casares» sobre la región de Uqbar, a la que se destina una entrada en el volumen XXVI de la *Anglo-American Cyclopaedia* de «Bioy Casares». En la segunda parte, «Borges» cuenta que adquiere el Onceno Tomo de la enciclopedia de Tlön porque Herbert Ashe, amigo de su padre, que se alojaba en el mismo hotel en que él veraneaba con su familia, lo dejó allí poco antes de morir de un aneurisma. El pasaje en que el narrador recuerda a Herbert Ashe, previo a aquel en que descubre el Onceno Tomo, parece una mera introducción del personaje:

Lo recuerdo en un corredor del hotel, con un libro de matemáticas en la mano, mirando a veces los colores irrecuperables del cielo. Una tarde, hablamos del sistema duodecimal de numeración (en el que doce se escribe 10). Ashe dijo que precisamente estaba trasladando no sé qué tablas duodecimales a sexagesimales (en las que sesenta se escribe 10). Agregó que este trabajo le había sido encargado por un noruego: en Rio Grande do Sul. Ocho años que lo conocíamos y no había mencionado nunca su estadía en esa región... (Borges, 2011a: 94).

Sin embargo, la información relativa a los sistemas de numeración se relaciona indirectamente con la de la nota y se completa con otra información de la tercera parte, que desvela el carácter indicial del paratexto.

Al comienzo de la tercera parte, el narrador revela que el texto anterior es fantástico: «Posdata de 1947. Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*, 1940 [...]. Han ocurrido tantas cosas desde esa fecha...» (Borges, 2011a: 103); y explicita la colaboración de Ashe en la Primera Enciclopedia de Tlön:

[...] en 1914 la sociedad secreta remite a sus colaboradores, que son trescientos, el volumen final de la Primera Enciclopedia de Tlön. La edición es secreta: los cuarenta volúmenes que comprende (la obra más vasta que han acometido los hombres) serían la base de otra más minuciosa, redactada no ya en inglés, sino en alguna de las lenguas de Tlön. Esta revisión de un mundo ilusorio se llama provisionalmente *Orbis Tertius* y uno de sus modestos demiurgos fue Herbert Ashe, no sé si como agente de Gunnar Erfjord o como afiliado. Su recepción de un ejemplar del Onceno Tomo parece favorecer lo segundo (Borges, 2011a: 104, 105).

Mediante este pasaje, se establece la relación de Herbert Ashe y la creación de Tlön; una información que, al asociarla con la que da el narrador en la segunda parte del cuento —el recuerdo matemático de Ashe—, determina que la nota sobre el significado de «siglo» en el planeta inventado se desvele *a posteriori* como un indicio de la artificiosidad de la fuente y de que *Orbis Tertius* —el nombre de la revisión de la enciclopedia sobre Tlön— plantea establecer el sistema sexagesimal como sistema de numeración tlöniano.

De este modo, la inferencia se realiza por el indicio de la nota al pie y por la información de dos pasajes distanciados entre sí, en la segunda y tercera partes; un procedimiento complejo que requiere una participación activa y atenta del lector.

Conlleva un procedimiento de complejidad similar la inferencia que se realiza con la única nota al pie de «Los teólogos». El relato trata de dos facciones religiosas, encabezadas por Aureliano, defensor de la cruz y el tiempo lineal de la historia, y por Juan de Panonia, que defiende la rueda y el tiempo cíclico. Ambas facciones luchan silenciosamente por imponer su visión y la iconografía de la idea que defienden (esencialmente, la misma). En el relato se muestran adversarias por la forma en que se concretan sus símbolos y los significados de estos; sin embargo, hay un pasaje en que se explicita la afinidad de ambas facciones:

Los dos desaprobaron los anatemas del segundo Concilio de Constantinopla; los dos persiguieron a los arrianos, que negaban la generación eterna del Hijo; los dos atestiguaron la ortodoxia de la *Topographia christiana* de Cosmas, que enseña que la tierra es cuadrangular, como el tabernáculo hebreo (Borges, 2011a: 248).



Las semejanzas de las facciones guiadas por Aureliano y Juan de Panonia es un indicio del final, donde se expresa que son manifestaciones distintas de una misma realidad:

El final de la historia solo es referible en metáforas, ya que pasa en el reino de los cielos, donde no hay tiempo. Tal vez cabría decir que Aureliano conversó con Dios y que Este se interesa tan poco en diferencias religiosas que lo tomó por Juan de Panonia. Ello, sin embargo, insinuaría una confusión de la mente divina. Más correcto es decir que en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona (Borges, 2011a: 237).

La única nota a pie de página del relato aparece al comienzo, cuando se manifiestan los aspectos que diferencian una facción de otra y la aversión mutua que se profesan sus seguidores. La nota adopta la forma de complemento y se descubre *a posteriori* como indicio del desenlace, pues se sugiere en ella que ambas facciones, aunque diferentes, conforman una unidad: «En las cruces rúnicas los dos emblemas de los enemigos conviven entrelazados» (Borges, 2011a: 248, n.\*).

Otros indicios, sin embargo, suponen un desciframiento más sencillo e inmediato por la proximidad al pasaje que posibilita realizar la inferencia. Así ocurre en la primera nota de «El inmortal»: «Hay una tachadura en el manuscrito, tal vez el nombre del puerto ha sido borrado» (Borges, 2011a: 236, n.\*). La nota al pie de página aparece cuando el narrador abandona la tribu de los inmortales y viaja para buscar el río que le permita volver a ser mortal. Se deduce por el paratexto que el narrador no quiere desvelar la localización del puerto al que llega, de modo que funciona como indicio de que allí se encuentra el río de la mortalidad; una anticipación inmediata a la información que lo confirma, pues el hallazgo del río se explicita pocas líneas después: «En las afueras vi un caudal de agua clara; la probé, movido por la costumbre. Al repechar la margen, un árbol espinoso me laceró el dorso de la mano. El inusitado dolor me pareció muy vivo» (Borges, 2011a: 236).

También se realiza una inferencia casi inmediata en la primera nota a pie de página de «Deutsches Requiem», que funciona como indicio de la militancia de Otto Dietrich zur Linde, el narrador del relato: «Es significativa la omisión del antepasado más ilustre del narrador, el teólogo y hebraísta Johannes Forkel (1799-1846)» (Borges, 2011a: 279, n.\*). La nota es del *editor* y glosa el pasaje en que el narrador se presenta hablando de sus antepasados. Otto Dietrich zur Linde sugiere que ingresó en el partido nazi en pasajes posteriores<sup>20</sup>, de modo que la nota a pie de página funciona como indicio de su ideología, pues con ella el *editor* resalta que el narrador omite el antepasado que lo vincula con la cultura hebrea.

Más sutiles que las notas indiciales de los acontecimientos del relato son las que afectan al acto discursivo. Este tipo de notas aparece en «Pierre Menard, autor del Quijote» y «La Biblioteca de Babel» y su función es desestabilizar la fiabilidad de la instancia narrativa.

Como ya se ha comentado, el narrador de «Pierre Menard, autor del Quijote» presenta el texto como una rectificación del catálogo falso que ha publicado madame Henri Bachelier:

La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración. Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por madame Henri Bachelier en un catálogo falaz que cierto diario cuya tendencia protestante no es un secreto ha tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores [...]. Los amigos auténticos de Menard han visto con alarma ese catálogo y aun con cierta tristeza. Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria... Decididamente, una breve rectificación es inevitable (Borges, 2011a: 108).

La acusación consiste, por tanto, en que madame Henri Bachelier ha compuesto un catálogo donde omite y añade obras distintas a las que el narrador considera «visibles». Por ello, él escribe el catálogo *verdadero* de las obras de Pierre Menard, y aprovecha la ocasión para desprestigiar el de madame Henri Bachelier en una nota que glosa la última entrada del suyo:

\* Madame Henri Bachelier enumera asimismo una versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la *Introduction à la vie devote* de san Francisco de Sales. En la biblioteca de Pierre Menard no hay rastros de tal obra. Debe tratarse de una broma de nuestro amigo, mal escuchada (Borges, 2011a: 110, n.\*).

El discurso del narrador se vuelve contradictorio a partir de este pasaje, pues comenta profusamente una de las obras no visibles de Pierre Menard, el *Quijote*, que debería desestimar por los mismos motivos por los cuales desestima la obra que atribuye madame Henri Bachelier a Pierre Menard —la versión de la versión de Quevedo de la obra de san Francisco de Sales—:

Paso ahora a la otra [obra]: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También ¡ay de las posibilidades del hombre! la inconclusa. Esta obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los

<sup>20</sup> La militancia del narrador se intuye en el discurso poco después: «No pretendo ser perdonado, porque no hay culpa en mí, pero quiero ser comprendido. Quienes sepan oírme, comprenderán la historia de Alemania y la futura historia del mundo [...]. [...] Rendí justicia, empero, a la sinceridad del filósofo de la historia, a su espíritu radicalmente alemán (*kerndeutsch*), militar. En 1929, entré en el Partido» (Borges, 2011b: 280).



capítulos IX y XXXVIII de la primera parte del *Don Quijote* y de un fragmento del capítulo XXII. Yo sé que tal afirmación es un dislate; justificar este «dislate» es el objeto primordial de esta nota (Borges, 2011a: 111).

De este modo, se muestra el criterio voluble del narrador, quien desestima la obra no visible que atribuye madame Henri Bachelier a Pierre Menard porque «no hay rastros» de ella, y después desarrolla detalladamente la obra que él considera más significativa del autor, pese a que tampoco hay rastro de ella. Asimismo, la última nota al pie de página contradice el texto que glosa y se desvela como un indicio más del discurso poco fiable del narrador:

Multipliqué los borradores; corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas. No permitió que fueran examinadas por nadie y cuidó que no le sobrevivieran.

- \* Recuerdo sus cuadernos cuadriculados, sus negras tachaduras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto. En los atardeceres le gustaba salir a caminar por los arrabales de Nîmes; solía llevar consigo un cuaderno y hacer una alegre fogata (Borges, 2011a: 116, n.\*).

Así, en «Pierre Menard, autor del Quijote», la desestabilización de la fiabilidad del narrador se produce al confrontar el discurso del texto con el de los paratextos (dos discursos elaborados por el mismo destinatario).

Sin embargo, en «La Biblioteca de Babel», la desestabilización se produce únicamente en el plano paratextual. Las notas pseudoeditoriales se intercalan con las notas pseudoautoriales en este relato y confluyen en la última nota al pie, que juega con la ambigüedad del emisor. En la primera nota a pie de página, el *editor* anuncia los limitados caracteres del manuscrito y de la escritura de los habitantes de la Biblioteca de Babel, un rasgo que el *autor* del texto también menciona posteriormente (Borges, 2011a: 139, 140): «El manuscrito original no contiene guarismos o mayúsculas. La puntuación ha sido limitada a la coma y el punto. Esos dos signos, el espacio y las veintidós letras del alfabeto son los veinticinco símbolos suficientes que enumera el desconocido (*Nota del Editor*)» (Borges, 2011a: 139, n.\*).

Las notas del *autor* de este relato funcionan como textos complementarios —pues amplían la información del discurso que glosan<sup>21</sup>— y como notas indiciales de la falta de fiabilidad del narrador y del *editor*, ya que estos paratextos requieren de los guarismos inexistentes en el lenguaje de los habitantes de la Biblioteca de Babel. La desestabilización de la fiabilidad de la instancia narrativa que se genera con este recurso se afianza en la última nota, donde se prefigura el tema de «El libro de arena»:

Letizia Álvarez de Toledo ha observado que la vasta Biblioteca es inútil; en rigor, bastaría un solo volumen, de formato común, impreso en cuerpo nueve o en cuerpo diez, que constara de un número infinito de hojas infinitamente delgadas. (Cavaleri a principios de siglo XVII, dijo que todo cuerpo sólido es la suposición de un número infinito de planos.) El manejo de ese *vademecum* sedoso no sería cómodo: cada hoja aparente se desdoblara en otras análogas; la inconcebible hoja central no tendría revés (Borges, 2011a: 145, n.\*).

La nota da a entender que otros críticos han analizado el relato del narrador y se explicita el sinsentido de la Biblioteca y del propio texto en ella. Se supone, por tanto, que el destinatario de la nota es el *editor*; sin embargo, la *autoría* del *editor* no se explicita al final como en las demás y esta omisión sugiere que es del propio *autor*, pero el sinsentido de que él exponga una idea contraria a la desarrollada en el texto lleva a descartar que sea el destinatario. Así, «La Biblioteca de Babel» concluye ambiguamente con una nota que desestabiliza la fiabilidad del narrador y la verosimilitud del propio relato.

### 3. Los cauces de las notas a pie de página en los relatos de Borges (conclusiones)

El recorrido por las funciones que desempeñan las notas al pie de página de los relatos de Borges muestra el peculiar uso que el autor da a estos paratextos para configurar sus ficciones. Ya se ha comentado que casi todas las notas son, en última instancia, explicativas o complementarias; sin embargo, desempeñan otras funciones relacionadas directamente con la creación de intriga u otros aspectos del relato que las caracterizan como elementos necesarios del texto.

Así, incluso las notas explicativas y complementarias intervienen en los procesos de ficcionalización en que los elementos imaginarios se relacionan con referentes *reales*, propios de la narrativa de Borges (por ejemplo, en las notas con referencias bibliográficas de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», «El Zahir» o «Historia del guerrero y la cautiva»); otras veces, conforman el subtexto de las relaciones entre personajes (como en «Pierre Menard, autor del Quijote», donde se ven las afinidades electivas del narrador, o en «El Aleph», donde se denota la animadversión de «Borges» y Carlos Argentino Daneri); o desarrollan indirectamente temas relacionados con el lenguaje y los procesos editoriales, que probablemente interesaron al autor.

<sup>21</sup> Por ejemplo: «Antes, por cada tres hexágonos había un hombre. El suicidio y las enfermedades pulmonares han destruido esa proporción. Memoria de indecible melancolía: a veces he viajado muchas noches por corredores y escaleras pulidas sin hallar un solo bibliotecario» (Borges, 2011a: 140, n.\*).

De las notas de isotopía semánticas, cabe destacar la complejidad y la originalidad del procedimiento con que se articula la de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», que refuerza la isotopía del laberinto a través de la laberíntica intertextualidad entre escritos del autor que tratan este mismo tema. Asimismo, son especialmente significativos los usos de las notas a pie de página para conformar isotopías sintácticas: bien utilizando la mera forma paratextual para incidir —y resaltar— una parte del discurso, que después posibilita una interpretación simbólica de este (en «Deutsches Requiem»), bien utilizando el carácter orillado del paratexto con el propósito de introducir sutilmente una inflexión en el referente del narrador, con la que se prepara la del final (en «Examen de la obra de Herbert Quain»), donde el narrador empieza hablando de este autor y dispone que el referente de su discurso sea su propia obra al final del relato).

En cuanto a las notas indiciales semánticas, destaca la complejidad de la nota de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» que explica el significado de «siglo» en Tlön, pues es aquella que establece su naturaleza indicial en varias informaciones del texto (todas necesarias para realizar la inferencia). De las notas indiciales sintácticas, que habitualmente utiliza Borges para desestabilizar la fiabilidad del narrador, cabe mencionar las de «La Biblioteca de Babel», por la forma en que desempeñan esta función: con la mera presencia de la nota *autoral*, que contradice la posibilidad de que el *autor* realice notas a pie de página por los limitados símbolos y guarismos del alfabeto que usa, y por la sintaxis de notas pseudoautorales y pseudoeditoriales, que determina la ambigüedad del destinador de la última nota del texto.

De este modo, Borges explora la labilidad de las notas al pie de página y pone al servicio de la trama y del discurso recursos que son posibles únicamente por el carácter orillado, secundario y menos visible de estos paratextos, los cuales se revelan como un recurso singular de gran parte de las ficciones del autor.

## Obras citadas

- Arbola, Lizandro, “Ovillos críticos y laberintos (para)textuales: la nota inasible de Borges”, *Romance notes*, Vol. 53, Issue 2, Carolina, University of North Carolina, 2013, pp. 193-201.
- Bacon, Francis, *Ensayos* (traducción de Luis Escolar Bareño), Buenos Aires, Aguilar (Biblioteca de iniciación filosófica), 1973.
- Barthes, Roland, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en VV. AA., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 9-43.
- Borges, Jorge Luis, “Los dos reyes y los dos laberintos”, en *Obras completas (1941-1960)*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, p. 200.
- , *Cuentos completos*, Barcelona, Lumen (Palabra en el tiempo), 2011a.
- , *Textos recobrados (1931-1955)*, Barcelona, Random House Mondadori (Debolsillo, Contemporánea), 2011b.
- , “Los dos reyes y los dos laberintos”, en *El Aleph*, Debolsillo, Barcelona, 2012, pp. 169, 170.
- Blüher, Carl Alfred, “Génesis y desarrollo de los procedimientos narrativos en la obra literaria de Jorge Luis Borges”, en Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro (eds.), *Borges: variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1995, pp. 119-132.
- Campra, Rosalba, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento, 2008.
- Elbanowski, Adam, “Del margen al texto. Las notas en la obra de Jorge Luis Borges”, *THESAURUS*, tomo LI, núm. 3, pp. 487-516, Centro Virtual Cervantes, 1996. Fuente: [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/51/TH\\_51\\_003\\_087\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/51/TH_51_003_087_0.pdf) [último acceso: 04/01/2015].
- Genette, Gérard, *Umbrales* (traducido por Susana Lage), Argentina, Siglo XXI, 2001.
- Gómez López Quiñones, Antonio, “En los márgenes de Borges: las notas a pie de página en ‘Deutsches Requiem’ y ‘Pierre Menard’”, en *Variaciones Borges 12*, Gaithersburg, Ediciones Hispamérica, 2001, pp. 135-165.
- Molloy, Sylvia, “La salteada erudición”, en *Las letras de Borges y otros ensayos*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo Editora, 1999, pp. 153-163.
- Rastier, François, “Sistemática de las isotopías”, en A. J. Greimas (dir.), *Ensayos de semiótica poética* (traducción de Carmen de Fez y Asunción Rallo), Barcelona, Editorial Planeta, 1976, pp. 107-140.