

# GENESIS DE UN ESTILO: HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA

POR

JAIME ALAZRAKI

*Harvard University*

Sería una facilidad decir que *Historia universal de la infamia*, publicado en 1935, contiene ya, aunque sólo fuera en germen, la obra madura del autor de *Ficciones* (1942) y *El Aleph* (1949). Lo cierto es que esa primera colección prefigura al Borges más tardío. A ella se puede aplicar la noción de texto precursor en el sentido empleado por el propio Borges en su memorable, y ya axiomático, ensayo dedicado a «Kafka y sus precursores». Parafraseando ese *locus classicus*, podría decirse que en cada uno de los textos que componen *Historia universal de la infamia* está la idiosincrasia de Borges, en grado mayor o menor; pero si Borges no hubiera escrito los relatos de *Ficciones*, no la percibiríamos; vale decir: no existiría<sup>1</sup>. Y si es cierto que «cada escritor crea a sus precursores», también es cierto que la obra madura de un escritor nos permite «modificar nuestra concepción» de su obra temprana. Las piezas de esa primera colección «profetizan» la obra de Borges, pero nuestra lectura de ese Borges más tardío, a su vez, «afina y desvía sensiblemente nuestra lectura» de sus primeros esfuerzos narrativos. Volver al Borges de 1935 después de los sucesivos Borges de 1944 (*Ficciones*), 1949 (*El Aleph*), 1960 (*El hacedor*), 1970 (*El informe de Brodie*) y 1975 (*El libro de arena*) es «reconocer su voz» cuando esa voz era todavía un boceto, es leerlo como no se podía leerlo cuando esos llamados «ejercicios de prosa narrativa» aparecieron hace ya casi cincuenta años. Es el tipo de lectura que intentaremos.

---

<sup>1</sup> He parafraseado el párrafo en que Borges compara textos anteriores a Kafka en el contexto de la obra de Kafka y concluye: «En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría.» *Otras inquisiciones* (Buenos Aires, Emecé, 1960), p. 147.

## EL TEMA DE LA INFAMIA

El primer rasgo, y el más ostensible, que presenta este tipo de lectura aparece en el plano del tema. Es bastante evidente que la infamia como tema o motivo reaparece en las colecciones subsiguientes en grados diferentes. «Emma Zunz» es la historia de una violación y un asesinato perpetrados para vengar una infamia. El espía Yu Tsun, en «El jardín de senderos que se bifurcan», mata al venerable sinólogo que había descifrado el enigma de su ilustre antepasado para indicar a su jefe en Berlín el nombre de la ciudad francesa donde estaba el nuevo parque de artillería británico. «La forma de la espada» es la historia de un delator o, más bien, de la marca de su infamia. Una delación es también el tema de «Tres versiones de Judas», en el que «el Verbo hecho carne» se define como un acto en el que «Dios se hizo hombre, pero hombre hasta la infamia». Otras formas de infamia se registran, en proporción diferente, en «La lotería en Babilonia», «El acercamiento a Almotásim», que el narrador describe como «una especie de certamen de infamias»; «Tema del traidor y del héroe», «El milagro secreto», «Los teólogos», «Deutsches Requiem», «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto», «El muerto», «La espera» y «El hombre en el umbral». Esta galería de espías, traidores, asesinos, raptos, delatores, cuchilleros, violadores, ladrones, torturadores, estranguladores, despojadores de cadáveres, etc., basta para mostrar que la fascinación de Borges con la infamia trasciende su *Historia universal* y se prolonga a sus colecciones más tardías hasta *El libro de arena*. Pero «la variada infamia», según se la llama en un relato, entra en los cuentos de *Ficciones* y *El Aleph* de manera diferente a la presentada en la primera colección. El asunto pareciera ser el mismo, pero el tono y el talante no lo son. En la primera colección, la aproximación de Borges a la infamia es una suerte de ejercicio estético que recuerda la definición de Thomas De Quincey del crimen «considerado como una de las bellas artes», es decir, desprovisto de toda implicación ética o valoración moral.

Así como el cuento policial se propone una operación intelectual y es, en esencia, un ejercicio de la inteligencia libre de toda connotación moralizante, los cuentos de infamia de la primera colección buscaron divertir y asombrar a su lector. Si la ficción policial es un juego con el intelecto y la imaginación, el relato de infamia intenta entretener al lector suspendiendo sus criterios de bien y mal, convirtiendo actos viles en pretexto de carcajada y transformando lo abominable y condenable para nuestra civilidad en risible caricatura. Por eso Borges advierte en el pró-

logo: «El hombre que ejecutó este libro era asaz desdichado, pero se entretuvo escribiéndolo: ojalá algún reflejo de aquel placer alcance a los lectores.»

El tratamiento de la infamia en las colecciones más tardías difiere del empleado en el primer volumen. En aquéllas, los actos de infamia alternan con la justicia, el heroísmo, lo sagrado, la vergüenza, el ideal, la fe y, en resumen, con la virtud, como si desde esa compensación de contrarios Borges reformulara la vieja noción de Plotino: «Todo está en todas partes, cualquier cosa es todas las cosas, el sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol»<sup>2</sup>. «El mundo —dice el narrador de "El inmortal"— es un sistema de precisas compensaciones», para luego explicar: «En un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas... Así como en los juegos de azar las cifras pares y las cifras impares tienden al equilibrio, así también se anulan y se corrigen el ingenio y la estolidez... Sé de quienes obraban el mal para que en los siglos futuros resultara el bien» (A. 20). Esta coexistencia del bien y el mal, de clara prosapia panteísta, impregna gran parte de su ficción tardía y es de una sola pieza con la noción cabalista de «la ruptura de los Vasos» expuesta por Isaac Luria. Según esa doctrina, estos Vasos (*Kelim*) contenían la luz divina o semilla cósmica de la cual creció el mundo visible, pero las cortezas (*kelipot*) de esos vasos contenían a su vez las fuerzas del mal, en existencia aun antes de su ruptura. Cuando los Vasos se rompieron, semejante a la ruptura de las membranas amnióticas antes del parto, la luz divina se dispersó junto a las fuerzas del mal desprendidas de los fragmentos de cortezas. «De esta manera, los elementos positivos (el bien) del orden divino se mezclaron con los negativos (el mal)»<sup>3</sup>. Esta explicación cabalista de la coexistencia del bien y el mal, de la virtud y la infamia, encuentra eco en la prosa breve *Paradiso*, XXXI, 108, donde Diodoro Sículo «refiere la historia de un dios despedazado y disperso», y Borges agrega: «Perdimos esos rasgos, como puede perderse un número mágico, hecho de cifras habituales; como se pierde para siempre una imagen en el calidoscopio» (H. 39-40).

El insistente interés de Borges en la infamia se prolonga en sus relatos posteriores, pero sin el espíritu socarrón y paródico de las historias

<sup>2</sup> *Enneadas*, V, 8, 4. Citado por Borges en «Nota sobre Walt Whitman», O. I. 100. Se emplean las siguientes abreviaturas: *Otras inquisiciones*, O. I.; *El Aleph*, A.; *El hacedor*, H.; *El idioma de los argentinos*, I. A.; *Inquisiciones*, I.; *Historia universal de la infamia*, núm. de pág.; *Ficciones*, F.; *Historia de la eternidad*, H. E.

<sup>3</sup> Gershom G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism* (New York, Schocken, 1946), p. 268.

de infamia. La letra está presente, pero el espíritu ha cambiado. La infamia ha dejado de ser un mero exceso burlesco para convertirse en un personaje o elemento más de un drama narrativo más complejo y abarcador.

#### EN BUSCA DE UN ESTILO

Pero los relatos de infamia son importantes en el desarrollo de Borges como escritor no tanto por el tema como por su lenguaje. Es en la prosa de esas narraciones donde cristalizan sus búsquedas de un estilo sin engolamientos ni *falsettos*. Cuando Borges escribió las historias de infamia ya había dejado atrás su contorsionado estilo barroco de juventud. Hacia 1927, en su libro *El idioma de los argentinos*, castigó duramente «los arreos, galas y riquezas del español» como formas de fraude, y «la sinonimia perfecta y el máximo desfile verbal del sermón hispánico», como fantasmas o difuntos (*I. A.* 172). Proponía en este mismo libro una fórmula que era el reverso de ese estilo indecisor y mostrenco: «plena invisibilidad y plena eficacia» como «las dos perfecciones de cualquier estilo» (*I. A.* 158). En el prólogo a la segunda edición de las historias de infamia, Borges retoma ese ataque, pero ya libre de las circunstancias polémicas de 1927 y libre también de sus propias inseguridades de aquella época juvenil. Allí dice: «Yo diría que barroco es aquel estilo que linda con su propia caricatura... Barroca es la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios» (*H. I.* 9). Y, a propósito de sus propios relatos de infamia, agregaba: «Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca.» Sin embargo, la prosa de *Historia universal de la infamia*, muy lejos de adolecer de esa enfermedad barroca de juventud, es su más alabado logro. En esos relatos «falseados y tergiversados», Borges encontró la voz del escritor maduro. Amado Alonso fue el primero en registrar ese cambio. En una nota publicada el mismo año que había aparecido la colección, decía: «El salto con que este libro aventaja a sus hermanos anteriores está en la prosa. Una prosa magistral en un sentido cualitativamente literario y no por lucidas triquiñuelas de pluscuamperfectos y de gorgoritos léxicos... El pensamiento adquiere siempre forma rigurosa y las palabras van a tiro hecho. Economía y condensación. Borges llega a tener aquí estilo de calidad. Digo estilo verdadero, que no es impecable gramática y abundante léxico; estilo, que no es lucida retórica. Las palabras aparecen repletas de sentido... Su vocabulario y su fraseología juveniles tan intelectualista y que

daba a su prosa una marcha esquinuda y un poco rechinante, ha desaparecido casi por completo»<sup>4</sup>.

Alonso señaló en esa nota algunas de las «virtudes de gran estilo de esa prosa», su «voluntad de precisión y concisión», «su cuidadosa justeza y perfección» y, en resumen, «su privilegiado nivel estilístico». Tenía razón. Lo que Alonso no podía prever entonces, por meras razones de cronología, es que esos rasgos por él señalados en el libro de 1935 definían también los atributos de su prosa más tardía. Examinaremos esos atributos según aparecen en los relatos de infamia desde la perspectiva de su prosa más tardía. Algunos de esos atributos son inmediatamente reconocibles para el ojo alerta; otros exigen un análisis más meticulado. Mencionaré solamente los primeros para concentrarme en los segundos. Entre los recursos narrativos y rasgos estilísticos que la prosa de *Historia universal* comparte con la prosa más tardía de *Ficciones* y *El Aleph* habría que anotar los siguientes:

1. El relato como una relectura y resumen de otro relato existente o imaginario o de ambos. El «Índice de las fuentes», incluido al final del volumen de relatos de infamia, es una prueba de esta práctica que Borges formuló en 1951 en su ensayo sobre Bernard Shaw: «Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída» (*O. I.* 218).
2. Una clara preferencia por el uso de tres elementos de estilo: la anáfora, el adjetivo y las enumeraciones.
3. El empleo de ciertas palabras por su perdido o desusado sentido etimológico: «Ejemplos: «*Creándose* decisión para *sortear* la imaginaria muerte» (p. 33); «Para *fundar* su identidad» (p. 36); «Recompensado por la apoteosis providencial de su *industria*» (p. 37); «*Requirió* (buscó) el sombrero de copa y el decente paraguas» (p. 38); «Una noche nos *ilustró* (aclaró) la verdadera condición de Rosendo» (p. 96).
4. El comentario del narrador a su propio texto. Ejemplos: «Ese reconocimiento dichoso —*que parece cumplir una tradición de las tragedias clásicas*— debió coronar esta historia» (p. 37); «Sigo la relación de A. B. Mitford, que omite las continuas distracciones que obra el color local y...» (pp. 73-74).
5. Declaración de las fuentes (apócrifas o no) del relato al comienzo

---

<sup>4</sup> Amado Alonso, «Borges, narrador», en J. Alazraki (ed.), *Borges: el escritor y la crítica* (Madrid, Taurus, 1976), pp. 49-50.

- de la historia: «La historia de las bandas de Nueva York (revelada en 1928 por Herbert Asbury en un decoroso volumen de cuatrocientas páginas en octavo) tiene...» (p. 53).
6. Uso frecuente de comentarios parentéticos en medio de la frase con funciones varias.
  7. Traslación de verbos neutros en transitivos y viceversa: «Pistoletazos que *aturden* el desierto...» (p. 65); «Las fotografías que *estarán desvaneciéndose* en los prontuarios» (p. 59).
  8. Adjetivación bivalente: un adjetivo de naturaleza física y otro de carácter abstracto modifican el mismo sustantivo.
  9. Una serie de frases nominales gobernadas por el mismo verbo: p. 67.
  10. La narración encuadrada en un marco o «historia enmarcada».

Pero nos centraremos en esos pocos recursos de estilo que otorgan a esta prosa primeriza su verdadera condición de precursora de su prosa más tardía.

#### METÁFORAS

La ausencia de metáforas, más que su empleo, es lo primero que llama la atención en *Historia universal de la infamia*. Para un autor que, en sus años ultraístas, había definido la metáfora como «el elemento primordial de la lírica» y había celebrado a Torres Villarroel como «hermano» de los escritores de su generación por «su amor a la metáfora» (I. 7), su castigada presencia en la prosa de 1935 es, aparentemente, paradójica. Sus primeros libros de ensayo y poesía están sobrecargados de metáforas y símiles. Esta abundancia de imágenes en sus primeros escritos es responsable, en gran medida, del estilo manierista y hasta culterano de *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y los primeros volúmenes de poesía antes de ser sometidos a acuciosas correcciones. Hacia 1935 Borges había contraído todos los males lingüísticos que, de manera tan virulenta, criticó en su ensayo de 1927 *El idioma de los argentinos*. Borges razonó, respecto a sus excesos de estilo, como su personaje Averroes: «Sólo es incapaz de una culpa quien ya la cometió y ya se arrepintió; para estar libre de un error conviene haberlo profesado» (A. 98). Ya no necesitaba probar —como explicó años más tarde— «que sabía muchas palabras raras y que sabía combinarlas de un

modo sorprendente»<sup>5</sup>, y en 1935 pudo purgar su prosa de los abusos metafóricos de su juventud. Cuando aparecen tienen la misma sobriedad y medida clásica de las imágenes de su prosa posterior. Esta, por ejemplo, de «El incivil maestro de ceremonias Kotsuké No Suké»: «Una nube de arqueros y de esgrimistas custodiaba su palanquín» (*H. I.* 76), que reaparece en «Las ruinas circulares» como «nubes de alumnos taciturnos fatigaban las gradas» (*F.* 60).

Con algunas excepciones, la prosa de *Historia universal* renuncia a las figuras de semejanza en favor de las figuras de contigüidad: la ausencia de las primeras contrasta considerablemente con la abundancia de las segundas. Ya en estos primeros relatos, Borges no disimula su marcada preferencia por la metonimia y la sinécdoque. Este empleo de la contigüidad es de una sola pieza, con su afán de brevedad y resumen, en el sentido de que aludir a la parte por el todo es un esfuerzo de condensación y precisión que la metonimia y su aproximación al cuento comparten. Decir «casas de farol colorado» (*H. I.* 54) es describir el burdel a través de uno de sus varios atributos, pero es también una manera de condensar en uno de ellos su totalidad. La elección de ese atributo no es accidental: busca resumir el todo desde la parte que mejor se aviene a los propósitos y a la eficacia expresiva del relato, ¿y no es ésta la estrategia que Borges adopta en sus relatos? El «Índice de las fuentes» indicado al final de *Historia universal* devendrá en las colecciones subsiguientes una biblioteca de libros imaginarios que el cuento procede a resumir: «Desvarío laborioso y empobrecedor —dice en el prólogo de *Ficciones*— el de componer vastos libros... Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario.»

Otros ejemplos de metonimia no son infrecuentes en los relatos de *Historia universal*. Así, la construcción metonímica «el hombre que para el terror y la gloria sería Billy The Kid» (*H. I.* 66) es relativamente frecuente en los cuentos posteriores. La metonimia «un alcohol penden-ciero», del mismo relato sobre Billy The Kid, reaparece en el cuento «El muerto» de *El Aleph*. En esta metonimia (el efecto por la causa), Borges repite un procedimiento sobre el que llamó la atención en el uso de la palabra inglesa *threat* (amenaza), que en el anglosajón significaba «muchedumbre», pero que se usó también para significar su efecto, «muchedumbre amenazante», hasta convertirse en la acepción actual de «amenaza». Finalmente, la metonimia que tanto deslumbrara a Amado Alonso en «Hombre de la esquina rosada» —«El hombre era parecido a la voz»

<sup>5</sup> James E. Irby, «Encuentro con Borges», en *Vida universitaria*, Monterrey (México), 12 de abril de 1964, p. 14.

(H. I. 91)— se repite en «Funes el memorioso»: «Esa voz hablaba en latín; esa voz articulaba con moroso deleite un discurso» (F. 121); y una vez más, ligeramente modificada, en «Emma Zunz»: «La cara la miró con asombro y cólera, la boca de la cara la injurió en español y en ídish» (A. 65).

## OXÍMORON

Otro procedimiento frecuente en su prosa más tardía, y que ya aparece con marcada preferencia en las historias de infamia, es el oxímoron. El título mismo de la colección ofrece un primer ejemplo. Borges debió haber sentido el matiz epigramático denotado en el enlace *historia universal de la infamia*, puesto que en el prólogo de 1954 comentó sobre el título del volumen: «Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca.» Es, fuera de duda, hiperbólicamente barroco, pero lo paradójico del enlace, que opone un elemento positivo a otro negativo, genera la misma tensión e incongruencia que recorren toda la colección. Casi todos los relatos de la primera parte llevan por título enlaces oximorónicos: «El espantoso redentor», «El proveedor de iniquidades», «El asesino desinteresado», «El incivil maestro de ceremonias», «La viuda Ching, pirata». Estas historias informan ya desde sus títulos el tratamiento adoptado: no el costado moral o reprobatorio de la infamia, sino su lado espléndidamente humorístico o esperpéntico. La intención de este tratamiento está resumida desde uno de esos enlaces; en «El proveedor de iniquidades Monk Eastman» se habla de «héroes insignificantes o espléndidos» (p. 60), es decir, de hombre que alcanzan su estatura heroica desde su insignificancia o su espléndida infamia. No son héroes de la epopeya, sino de la infamia o, como dice el mismo texto, «héroes saturados de humo, de tabaco y de alcohol..., héroes afectados de enfermedades vergonzosas, de caries, de dolencias de las vías respiratorias o del riñón» (pp. 59-60). Estos héroes infames deben su realidad menos a sus fechorías que al modo socarrón y travestido con que están registradas. ¿Es de extrañar que el oxímoron abunde en esta prosa?

De manera natural, dentro de esa adoptada actitud de farsa, como si el estilo estuviera ya dictado desde los temas de estas historias, Borges habla de «la culpable y magnífica existencia del atroz redentor Lazarus Morell» (p. 18), del «incomparable canalla» (p. 18), de «esperanzas bestiales» (p. 20), de «canallas encanecidos» y «criminales venturosos» (p. 21). Un balazo o una puñalada o un golpe son medios de *librar* al esclavo prófugo «de la vista, del oído, del tacto, del día, de la infamia,



del tiempo, de los bienhechores, de la misericordia, del aire, de los perros, del universo, de la esperanza, del sudor y de él mismo» (pp. 25-26): el tono es sardónico hasta la caricatura. En los primeros ocho relatos de infamia, el número de ejemplos <sup>6</sup> de este recurso estilístico asciende a 40. Hay además tres casos de párrafos cuya organización es también oximorónica.

## HIPÁLAGE

Como el oxímoron, también la hipálage se emplea frecuentemente en las historias de infamia. La hipálage se produce cuando hay un cambio en la relación entre un adjetivo y el sustantivo que modifica; el adjetivo forma un nuevo enlace con otro sustantivo de la misma frase, en una relación gramaticalmente correcta, pero ilógica a nivel del sentido. La frase normativa «Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de *los laboriosos indios* que se extenuaban en los infiernos de las minas de oro antillanas» se convierte en la primera frase del primer cuento de la colección: «Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que

---

<sup>6</sup> Además de los citados, he anotado los siguientes: «Algunos cometían la ingratitud de enfermarse y morir» (p. 20); «coraje borracho» (p. 7); «una respuesta donde lo criminal se exaltaba hasta la redención y la historia» (p. 27); «miseria insípida» (p. 31); «color rosa tizado», «Era persona de una sosegada idiotez», «su confusa jovialidad», «pudoroso temor» (p. 32); «insensata ingeniosidad», «inmejorable ignorancia», «Sabía también que todas las similitudes logradas no harían otra cosa que destacar ciertas diferencias inevitables» (p. 35); «plácido fantasma» (p. 37); «Desprovistos de lágrimas y de soledad, pero no de codicia» (p. 38); Bogle cruzó «las decorosas calles de Londres» (en las que los cascos de un vehículo «le partieron el cráneo») (p. 39); «Para ejercer con dignidad la profesión de pirata...» (p. 41); «La golosina fue fatal» (p. 43); «la metódica aventura», «una majestad más bien irrisoria» (p. 44); «y convidan a su víctima a la ruina, a la mutilación o a la muerte» (p. 47); «fiestas espantosas» (p. 48); «ineptitud gigantesca», «asesinos precoces» (p. 54); «era un hombre ruinoso y monumental»; «el epiceno Capone» (p. 57); «terneras degolladas con rectitud» (p. 56); «los honorarios del malevo: 25 dólares un balazo en una pierna, 25 una puñalada...» (p. 58); «la errónea seguridad» (p. 60); «los dos ilustres malevos», «mujeres de frágil peinado monumental» (p. 61); «un gato, desconocedor feliz de la muerte...» (p. 63); «el hombre que para el terror y la gloria sería Billy the Kid» (p. 66); «Ve a los hombres *tremendos, felices, odiosamente sabios*» (p. 69); «de esa feliz detonación (que mata a un hombre)» (p. 70); «el hombre más temido (y quizá más nadie y más solo)», «practicó ese lujo, el coraje» (p. 71); «incivil maestro de ceremonias» (p. 73); «espías incorruptibles» (p. 76); «esa pesadilla tan lúcida», «la razón ignominiosa de esas lealtades» (p. 78); «El asco es la virtud fundamental», «Dos disciplinas: la abstinencia y el desenfreno» (p. 90); «basura venerable» (p. 19).

se extenuaban en *los laboriosos infiernos* de las minas de oro antillanas» (p. 17). El enlace lógico es «laboriosos indios» y no «laboriosos infiernos», pero mientras el primero es estilísticamente átono, el segundo transmite una carga expresiva ausente en el primero: lo que se busca subrayar es la condición de infierno de las minas y el régimen de esclavitud a que estaban sometidos los indios. Pero además de esa función puramente estilística, la hipálage —como el oxímoron— define la aproximación de Borges al tema de la infamia: no un enlace lógico, que correspondería a una esfera ética, sino un enlace imaginativo. Lo imaginativo descansa más en el tono que en los hechos contados: los hechos son de infamia, pero el tono de la narración es despreocupado y paradójico en el sentido de que se trata de infames disfrazados de héroes que, al obligar a la narración a posturas y gestos épicos, nos hacen reír. Al trasladar esas historias de piratas, esclavos y pistoleros de las fuentes a las cuales corresponden lógicamente a un medio que las convierte en parodias, Borges convierte la hipálage en técnica narrativa: infames disfrazados de héroes, fiesta de máscaras, carnaval de desplazamientos.

Hay 27 ejemplos de hipálage en los ocho primeros relatos de infamia, y algunos han pasado literalmente, o casi, a su prosa narrativa más tardía. El «imperioso cigarro» del comisario Treviranus, en «La muerte y la brújula» (F. 144), había sido en las historias de infamia «los pensativos cigarros» que fumaba Lazarus Morell (p. 27). «El numeroso lecho» al cual había renunciado Ts'ui Pên, en «El jardín de senderos que se bifurcan» (F. 104), proviene del «numeroso lecho» al cual no había renunciado Brigham Young en «El asesino desinteresado Bill Harrigan» (p. 67). La «guerra feliz» que libra Alemania en «Deutsches Requiem» (A. 87) y el «balazo anhelado» que entra en el pecho del traidor y del héroe en ese cuento (F. 141) derivan de la «feliz detonación» que convirtió a Bill Harrigan en Billy the Kid (p. 70)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Además de los ya mencionados, aparecen los siguientes: «río de aguas multatas» (p. 18); «miedos africanos», «el sórdido Jordán», «cultura impaciente» (por cultivos de los blancos impacientes), «el desierto confuso» (p. 20); «efusiones sagradas» (por efusiones pronunciadas en el lugar sagrado) (p. 22); «calles decorosas de Londres» (por calles de vida decorosa) (p. 38); «Ciento veinte mujeres que solicitaron el *confuso amparo*» (por ciento veinte mujeres confundidas), «las miserables lágrimas» (por lágrimas de las mujeres miserables), «Lo cierto es que organizó una segunda expedición *terrible*' se convierte en: «Lo cierto es que organizó una segunda, *terrible* en estandartes, en marineros, en soldados, en pertrechos de guerra, en provisiones, en augures y astrólogos»; «pesada muchedumbre de naves» (por las naves con esa muchedumbre) (p. 48); «cubiertas enemigas» (cubiertas de los barcos enemigos) (p. 49); «felices caminos» (caminos de viajeros felices) (p. 50); «dos compadritos en *seria* ropa negra» (dos compadritos serios en ropa negra)

Aunque estos tres elementos de estilo (metonimia, oxímoron e hipálage) aparecen tanto en las historias de infamia como en sus cuentos más tardíos, hay, sin embargo, una diferencia en la proporción: son mucho más frecuentes —como lo indica su recuento— en los primeros. El cambio en los temas ha provocado también un cambio en el propósito lúdico y el tono de broma de los primeros relatos. También el estilo, que participaba de ese relieve sardónico del tratamiento de los temas, ha sufrido un reajuste. El proclive hacia la caricatura ha cedido a un estilo más equilibrado. La frecuencia de esas tres figuras —y sobre todo la de las dos últimas (el oxímoron y la hipálage)— es mucho menor. Se entiende. En los cuentos de infamia configuraban el mismo dislocamiento presentado en los temas: infames-héroes. Los cuentos de *Ficciones* y *El Aleph*, en cambio, responden a esos «juegos con el tiempo y el infinito», que obligan a su prosa a una medida, a una intención<sup>8</sup> y a un tono muy diferentes<sup>8</sup>.

Lo que importa señalar ahora es que esa prosa temprana comparte ya algunos de los rasgos más distintivos de su prosa más tardía. Además de la presencia de esas tres figuras en los dos estilos y del esfuerzo común por limpiar el barroquismo de su prosa juvenil, la prosa de *Historia universal* anticipa ya algunas perlas que se repiten, literalmente o casi, en las colecciones subsiguientes. He aquí algunos ejemplos memorables:

1. El cuento «La forma de la espada» comienza con la frase «le cruzaba la cara una cicatriz rencorosa» (F. 129); del «incivil maestro de ceremonias Kotsuké No Suké» se dice: «Le rayaba la frente una cicatriz» (p. 79); el narrador del primero dice más adelante: «Con un alfanje le rubiqué en la cara, para siempre, una media luna de sangre» (F. 135); y el del segundo: «El señor de la Torre sacó la espada y le tiró un hachazo. El otro huyó apenas rubricada la frente por un hilo tenue de sangre» (p. 75).

---

(p. 53); «el brutal garrote» (el garrote del malevo brutal) (p. 58); «la brutal convicción» (la convicción de los brutales protagonistas), «el estrépito insensato de cien revólveres» (el estrépito de cien revólveres disparados por los insensatos protagonistas), «el combate obsceno o espectral» (el combate que tiene lugar a esa hora asociada con la obscenidad o los espectros) (p. 60); «su vigilante nube de pistoleros» (su nube de vigilantes pistoleros) (p. 61); «a la menor impuntualidad del telón» (la impuntualidad de los que levantaban el telón) (p. 67); «el muerto lujoso» (el muerto vestido lujosamente) (p. 69); «Aprendió el arte vagabundo de los troperos» (Aprendió el arte de los troperos vagabundos) (p. 71).

<sup>8</sup> Véase el capítulo «Adjetivación» de *La prosa narrativa de J. L. B.*, donde he estudiado la función de esos recursos de estilo en sus colecciones más tardías, pp. 206-238.

2. La declaración de los heresiarcas de Uqbar, recordada por Bioy Casares-personaje en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» —«los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres» (F. 13)—, reaparece en la cosmogonía del «tintorero enmascarado»: «La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman» (p. 90).

3. Otálora, en «El muerto», siente que «lo mismo que los hombres de otras naciones veneran y presienten el mar, así nosotros (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos» (A. 29). También Billy the Kid, que huye hacia el Oeste, cruza «la desaforada pradera» y siente «la tierra fundamental, cuya cercanía apresura el latir de los corazones como la cercanía del mar» (pp. 67-68).

4. Como Tadeo Isidoro Cruz, en el cuento que resume su biografía, que en una noche «vio por fin su propia cara y comprendió que el otro, Fierro, era él» (A. 55, 57), Yakub, en «El espejo de tinta», «pudo ver por fin esa cara —la del Enmascarado—, que era la suya propia» (p. 128).

5. Finalmente, hay que decir que la linterna mágica o «Fanusi Jiyal» de ese último cuento sobre «el espejo de tinta» es un anticipo de la epifanía entrevista desde la iridiscente esfera de *El Aleph*: en los dos relatos hay un esfuerzo por describir el universo a través de una larga enumeración caótica, y en los dos casos esa visión cristaliza desde un objeto mágico-místico: el Aleph y el Fanusí.

## LÍTOTE

Por aproximarse al mecanismo de la parodia, los relatos de infamia emplean dos procedimientos en los que descansa la razón de ser de la caricatura: la exageración por aumentación y la exageración por disminución, el *overstatement* y el *understatement*. En literatura, esos dos recursos se llaman la hipérbole y la lítote. Puesto que la aproximación de Borges a la infamia no descansa sobre criterios morales, hay un distanciamiento imaginativo hacia la ironía y el humor sardónico que, al nivel del estilo, se resuelve en el uso de la hipérbole en el polo positivo y en el empleo de la lítote en el negativo. Ejemplos del primer procedimiento: «Muchos bailecitos del Bowery eran más bravos que la guerra europea» (p. 62). «Morell meditaba una respuesta continental: una respuesta donde lo criminal se exaltaba hasta la redención y la historia» (p. 27). «En

esas tierras, otra imagen, la de Billy the Kid: el jinete *clavado* sobre el caballo, el joven de los duros pistoletazos que *aturden el desierto*, el emisor de *balas invisibles* que matan a distancia, *como una magia*» (p. 65). Del mexicano Belisario Villagrán, del mismo relato, se dice que «abunda en un *desafortunado sombrero* y en dos pistolas laterales» (p. 69), pero una frase anterior explica: «Ha entrado un mexicano más que fornido, *con cara de india vieja*». La hipérbole aparece junto a la lítote como el anverso y el reverso de una misma operación: exagerar aumentando o disminuyendo. En los dos casos el efecto es irónico, pero mientras en el primero raya en el humor, en el segundo la ironía es más sutil y hasta cáustica.

Para describir los excesos y desmanes de los piratas en el relato sobre «La viuda Ching», se dice: «Su objeto *no es benévolo: no son ni fueron nunca los verdaderos amigos del navegante*» (p. 47), seguida de una violenta tirada de hipérbolos para describir la misma actividad. Normativa (y átonamente) esa frase diría: «Su objeto es *perverso*: fueron siempre *los enemigos* del navegante». En el mismo relato, para describir la crueldad brutal del emperador Kia-King, se dice: «No pongas en olvido que la clemencia es un atributo imperial» (p. 47).

Otros ejemplos:

1. «Por cada pendenciero que *serenaba*» (p. 58), por asesinaba.
2. El encuentro entre dos bandas de pistoleros, que dejó un saldo de «siete heridos de gravedad, cuatro cadáveres y una paloma muerta» (que el pistolero Eastman llevaba en el hombro) se describe en otro lugar como «*la indiscreta batalla* de Rivington» (p. 61).
3. Las bandas de asesinos de Monk Eastman (que no era ningún *monje*) se aluden como «sociedades recreativas» (p. 61).
4. Para describir el racismo recalcitrante de Billy the Kid se anota: «Practicaba el orgullo de ser blanco» (p. 66).
5. El entusiasmo de Billy por los melodramas de *cowboys* está presentado como: «*No desdeñaba* las ficciones teatrales» (p. 67).
6. Cuando Suké se niega al *hara-kiri*, como corresponde a un *samurái* que ha perdido el honor, el texto anota distraída y capciosamente: «Suké no se quiso eliminar como un caballero» (p. 73).
7. Kioto, la antigua capital del imperio, el corazón de la cultura japonesa y el centro de su historia, está descrita en el mismo relato sobre Suké como «la ciudad insuperada en todo el imperio por *el color de sus otoños*» (nótese la apretada metonimia) (p. 77).
8. La sexualidad desorbitada de Hákim el Velado, que «un harem de 114 mujeres ciegas trataba de aplacar», está descrita como «las ne-

cesidades de su cuerpo divino» (p. 89) en el cuento sobre «El tintorero enmascarado».

Es posible que el regusto de Borges por esta figura provenga de su afición y entusiasmo por el anglosajón. La lítote aparece en el *Beowulf* y en la poesía anglosajona con tanta frecuencia que, junto con las *kennings* o *Kenningar*, constituyen los dos rasgos distintivos de la literatura en inglés antiguo. Borges había escrito su ensayo sobre «Las *kenningar*», publicado en *Sur* en 1932 y luego incluido en su libro *Historia de la eternidad* de 1936. Es evidente que sus historias de infamia, escritas y publicadas durante los mismos años, están contaminadas, en lo que toca a su prosa, por esos juegos verbales. En «La viuda Ching, pirata», el subcapítulo «El dragón y la zorra» alude a «bandadas de dragones livianos que surgían cada atardecer de las naves de la escuadra imperial y se posaban con delicadeza en el agua y en las cubiertas enemigas» (p. 49). Nada se nos dice de esos «livianos dragones» fuera de que, cuando aumentaron, la Viuda se rindió; pero en el catálogo de *kinnengar*, compilado por Borges en su ensayo de 1932, el dragón es la *kenning* o metáfora para la espada y la lanza. En el mismo texto se alude a la sangre como «agua rojiza», variante de la *kenning*, «agua de la espada», para nombrar la sangre. Hacia el final del mismo relato, derrotada la Viuda, el texto concluye: «Los barcos recuperaron la paz. Los cuatro mares y los ríos innumerables fueron seguros y felices *caminos*» (p. 50), donde se alude al mar evocando dos conocidas *kennings* que describen el mar como «camino de las velas» y «camino de las ballenas».

En su ensayo sobre las *kenningar*, Borges las define como «sofismas, ejercicios embusteros y lánguidos». También ha confesado, en una de las posdatas del mismo ensayo, que «el ultraísta muerto, cuyo fantasma sigue siempre habitándome, goza con estos juegos» (*H. E.* 66). En las historias de infamia ha dejado un testimonio de ese goce al recordar algunas *kennings* memorables con la misma elíptica travesura que las convierte en adivinanzas. También en el empleo de la lítote puede verse la huella del joven escritor que descubría la literatura anglosajona por esos años y se regodeaba en imitar las astucias del estilo irónico de la Gesta de *Beowulf*. Solamente un par de décadas más tarde Borges iniciaría, como dice en el poema de ese nombre, «el estudio de la gramática anglosajona».

## CODA

Del reglamento redactado por la viuda Ching, en el relato «La viuda pirata», se dice que «su estilo era justo y lacónico; prescinde de las desfallecidas flores retóricas que prestan una majestad más bien irrisoria a la manera china oficial» (p. 44). Era el estilo que Borges buscaba y que en gran parte había ya conseguido en sus relatos de infamia. La referencia a «las desfallecidas flores retóricas» puede leerse como una alusión a la batalla campal por él librada contra los excesos barrocos del español y contra sus propios abusos juveniles de ese estilo manierista. Resabios de esos excesos aparecen desperdigados en la prosa de esa primera colección, «El retrato de Monk Eastman», por ejemplo:

Era un hombre ruinoso y monumental. El pescuezo era corto, como de toro, el pecho inexpugnable, los brazos peleadores y largos, la nariz rota; la cara, aunque historiada de cicatrices, menos importante que el cuerpo; las piernas chuecas como de jinete o de marinero. Podía prescindir de camisa como también de saco, pero no de una galerita rabona sobre la ciclópea cabeza (p. 57).

Otros ejemplos de este estilo sobrecargado: «Alguna casa jorobada sobre el agua» (p. 66); «bandidos pululan sobre su víctima» (p. 67); «omite las continuas distracciones que obra el color local» (p. 74); «El incivil maestro de ceremonias le dijo que, en verdad, era incorregible, y que sólo un patán era capaz de frangollar un nudo tan torpe» (p. 75).

Pero estos pocos excesos y algunos otros provienen de lo excesivo de los temas más que de lo descontrolado de su estilo. La prueba de que es así está en la última narración —«El tintorero enmascarado»—, considerablemente aligerada de «las flores retóricas», por ser el más tardío en relación a los anteriores y por acercarse consecuentemente al tratamiento de los cuentos de *Ficciones*. Pero es sobre todo en las traducciones incluidas en la última parte del volumen, bajo el título de «Etcétera», donde su prosa se acerca al estilo más proverbialmente borgiano. Una prosa que, por su llaneza y precisión, por lo ajustada y concisa, recuerda, extrañamente, la sobriedad de la prosa más directa con que están escritas sus dos últimas colecciones: «El informe de Brodie» y «El libro de arena».

