

BORGES LEÍDO A TRAVÉS DE SUS CUBIERTAS.  
UN ESTUDIO DE LAS EDICIONES  
Y TRADUCCIONES TEMPRANAS DE *FICCIONES*  
Y *EL ALEPH* EN EL CONTEXTO DE LA RECEPCIÓN

Brigitte Adriaensen y Lies Wijnterp

En su famoso libro *La république mondiale des lettres* (1999), Pascale Casanova plantea la hipótesis de que el campo literario se estructura a base de una lucha por el prestigio literario internacional. Según Casanova, Francia, y específicamente París, consiguió imponer sus propios valores durante mucho tiempo, convirtiéndose de esa manera en el “meridiano”, el lugar de referencia, de la literatura mundial. En el contexto de la recepción de la obra de Jorge Luis Borges, es innegable el papel determinante que tuvo Francia en el proceso de su difusión en Europa y los Estados Unidos. Por ejemplo, es en París donde salieron las dos primeras traducciones de sus cuentos (*Fictions*, en 1951 y *Labyrinthes*, en 1953), gracias al empeño que tuvo Roger Caillois por difundir su obra. El propio Borges planteó en su “Autobiographical Notes” que Francia desempeñó un papel clave en la difusión internacional de su obra:

Néstor Ibarra and Roger Caillois, who in the early nineteen-fifties daringly translated me into French, were my first benefactors. I suspect that their pioneer work paved the way for my sharing with Samuel Beckett the Formentor Prize [le Prix International des Éditeurs] in 1961, for until I appeared in French I was practically invisible—not only abroad but at home in Buenos Aires. (94; cursivas nuestras)

Sin embargo, conviene recordar que Borges exagera el papel de Francia en esta cita, ya que no era ningún desconocido en su país natal. Como se sabe,

en la Argentina ya se había entablado una “Discusión sobre Jorge Luis Borges” en la revista *Megáfono* en 1933, donde su obra encontró partidarios y opositores (Bastos 103). No olvidemos tampoco el “Desagravio a Borges”, organizado por la revista *Sur*, a raíz del hecho de que no recibiera el Premio Nacional de Literatura en 1941. Este desagravio además fue complementado con la creación del Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores, concedido a Borges en 1944. En este sentido, se podría decir, que si bien Francia tuvo un papel clave en la difusión de la obra de Borges en Europa y Estados Unidos, sería un despropósito ignorar la fama que ésta ya había adquirido en la propia Argentina. Sobre su difusión en Europa, cabe recordar las afirmaciones de Beatriz Sarlo sobre el proceso de desnacionalización que afectó la obra de Borges:

Far from the climate which conditions the readings of his work in Argentina, and firmly established within Western literature, Borges has almost lost his nationality: he is stronger than Argentine literature itself, more powerful than the cultural tradition to which he belongs. [...] There are many reasons for this, but here I would like to address what I consider to be the most important of them: in the current European climate, the image of Borges is more potent than that of Argentine literature. The fact is that in Europe Borges can be read without reference to the marginal region where he wrote all his work. (1-2)<sup>1</sup>

En el contexto de la recepción de Borges, nos interesa revisar este proceso de desnacionalización o de descontextualización a través de las cubiertas de su obra temprana. Si seguimos la hipótesis de Casanova, el Borges desnacionalizado en gran parte vendría determinado por el Borges “reinventado” en el centro parisino. De hecho, Sylvia Molloy también afirma que “Borges ‘passe’ en France en se passant de nationalité, comme nul écrivain hispano-américain ne l’avait fait avant lui” (210). Al mismo tiempo, como también afirma Sarlo, la recepción de Borges ya tenía una dimensión a la vez nacional y cosmopolita –quizás desnacionalizada– en la misma Argentina. Entonces, ¿qué imagen de Borges se construye mediante las cubiertas y los peritextos que acompañan su introducción en Argentina, Europa y en los Estados Unidos? ¿Tuvo la traducción francesa un impacto evidente en las cubiertas y los demás peritextos de otras traducciones? ¿O es sólo aparente esa centralidad parisina?

1 Para afirmaciones similares, véase Aizenberg.

Hemos optado por centrarnos aquí en las cubiertas y los demás peritextos (el texto en la solapa y en la contracubierta, las fotografías, los prólogos y epílogos, etc.), porque nos parece que, hasta ahora, su relevancia ha sido subestimada por la crítica, a pesar de que ya en 1987, en *Seuils*, Gérard Genette enfatizó la importancia de los paratextos<sup>2</sup> en el proceso de la interpretación –y podríamos decir también, de manera más global, de la recepción– de un libro:

[les paratextes forment] une zone non seulement de transition, mais de *transaction*: lieu privilégié d’une pragmatique et d’une stratégie, d’une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d’un meilleur accueil du texte et d’une lecture plus pertinente –plus pertinente, s’entend, aux yeux de l’auteur et de ses alliés. (Genette 8)

La cubierta y los otros peritextos tienen, pues, una función pasiva, como umbral, pero también activa, al orientar nuestra lectura del texto. En su análisis, llama la atención que Genette se centre sobre todo en la dimensión *textual* de los peritextos. En este artículo, sin embargo, nos parece esencial destacar asimismo el diseño de la cubierta, es decir su dimensión ilustrativa y gráfica, siguiendo por ejemplo a Nicole Matthews y Nickianne Moody en *Judging a Book by its Cover*. Partiremos precisamente del análisis de la imagen de la cubierta misma, para luego relacionarla con los demás peritextos, que serán abordados principalmente en función de su relación con las cubiertas.

En el presente artículo tomaremos en cuenta las ediciones y las traducciones tempranas de *Ficciones* y *El Aleph*, ya que al comienzo se solían hacer antologías de estos dos volúmenes, como era el caso de *La muerte y la brújula* en Argentina en 1951 o de *Labyrinths* en Estados Unidos, en 1962. Así, queremos estudiar cuál ha sido la imagen de Borges propagada a través de las cubiertas y los peritextos de las ediciones argentinas y sus sucesivas traducciones en Francia, Italia, Alemania, Estados Unidos e Inglaterra.<sup>3</sup> ¿Es el Borges desnacionalizado sinónimo del Borges francés, en

2 Genette distingue entre dos tipos de paratextos: los peritextos (incluidos en la obra misma, como el prólogo, el epígrafe, etc.) y los epitextos (entrevistas con el autor, correspondencia con el editor, etc.). Siguiendo a Genette, consideramos la cubierta como parte de los peritextos.

3 En España, durante mucho tiempo se importaron los originales argentinos de la obra de Borges. Los primeros libros suyos publicados en España datan de 1969 (*El Aleph*,

la etapa inicial, o existen varios Borges (des)nacionalizados en la república mundial de las letras?

#### LAS EDICIONES ORIGINALES EN ARGENTINA: DEL ALEPH A LA QUINTA DE ADROGUÉ

La primera edición de *El jardín de senderos que se bifurcan* se publica en Sur en 1941, con la cubierta que la editorial solía manejar en estos años. En ésta, el logo ocupa un lugar prominente, favoreciendo la asociación con el cosmopolitismo y el antinazismo propios de la editorial y la revista literaria del mismo nombre (cfr. King 95-128). Es posible que esto haya tenido su repercusión en la percepción de Borges como escritor “cosmopolita”. Además, en la faja promocional del libro se presenta el texto de la siguiente forma: “Una muerte simbólica, una biblioteca infinita, una lotería implacable, un libro que abolirá la realidad” (Gilardoni s.p.). Con esta frase, se introduce la imagen de Borges como escritor irreal, algo desconectado de la realidad histórica, una imagen hasta cierto punto propagada por él mismo, que insiste en el prólogo en el carácter irreal y fantástico de varios de los cuentos incluidos (*Obras completas* 511).<sup>4</sup> Tres años más tarde, en 1944, Sur publica la primera edición de *Ficciones* con la misma cubierta. En esta primera edición se incorpora un retrato dibujado de Borges al interior del libro, inaugurando así de manera discreta la tendencia a destacar la figura del autor. Esta tendencia cobrará su plena dimensión con la publicación inglesa de *Fictions*, en 1965, cuya edición lleva una foto de Borges en la cubierta.

en Planeta) y 1971 (*Ficciones*, en Alianza). Para las cubiertas de algunas ediciones españolas, véase Fernández Ferrer 88-90. Fernández Ferrer analiza los peritextos (la portada, el colofón, la solapa, la contracubierta) pero no estudia las cubiertas.

<sup>4</sup> Véase el libro de Daniel Balderston, *Out of Context*, para un análisis crítico de esta percepción tanto argentina como europea de Borges como autor de lo “irreal”, desconectado del contexto histórico y político.



EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN. 1941, Sur. (izquierda)  
EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN. 1941, copia en blanco y negro con faja, Sur. (derecha)

La primera edición de *El Aleph*, publicada por la editorial Losada en 1949, tiene una ilustración de Attilio Rossi, un pintor y artista gráfico que conoció a Borges en Buenos Aires en 1936 en el contexto de la revista *Sur*. Como grafista, Rossi diseñó el logotipo de la editorial Losada y, en particular, de la colección Contemporánea. Cabe señalar que, como artista plástico, se hicieron conocidos en primera instancia los cuadros paisajísticos de Rossi, como su *Paisaje de Buenos Aires*, que fue exhibido en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1940. Publicó también una monografía titulada *Buenos Aires en tinta china*, en Losada en 1951, para la cual escribió Borges un prólogo, que posteriormente se incluyó en *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Si bien la obra de Rossi no se limita a los paisajes de Buenos Aires, igual es notable que no haya seleccionado uno de estos dibujos con cierto color local para ilustrar la primera edición de *El Aleph*.<sup>5</sup> Por otra parte, el epílogo de Borges tampoco sugería esta opción, porque el autor omite asimismo referencias al contexto argentino (OC 757-58).

<sup>5</sup> Lo mismo se puede decir de la cubierta que él hizo de *Poemas*, el primer libro de Borges que salió en Losada en 1943.



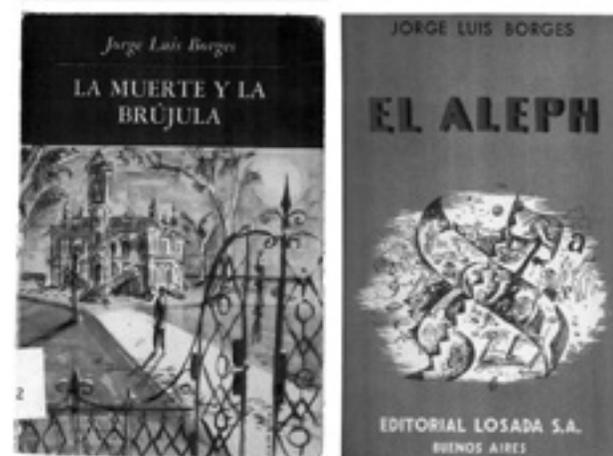
FICCIONES. 1944, Sur.  
EL ALEPH. 1949, Losada, Atilio Rossi

La cubierta muestra una letra aleph escrita en el alfabeto hebreo, que sobresale de un sinfín de líneas curvadas, como si fueran letras o partes de letras, y parece acompañada de un sol, una puerta –o a lo mejor es un reloj de arena– y una mano, que bien podría ser una alusión a la mano de Fátima. La invitación a interpretar esta cubierta en función del cuento “El Aleph” es evidente: el sol refiere a la iluminación que el Aleph procura; la puerta puede sugerir tanto la entrada hacia el sótano, donde se ubica el Aleph en el cuento, como la capacidad del Aleph de funcionar como un umbral que nos lleva a otro mundo. La mano, por otra parte, podría interpretarse como una referencia al valor de talismán que figura aquí en el sentido contrario (la mano de Fátima suele indicar hacia abajo), lo cual podría reflejar la mala experiencia que conlleva para el protagonista Borges su encuentro con el Aleph.

La relación entre la cubierta y el cuento de “El Aleph” se intensifica aún más en la segunda edición del libro, que salió en la misma editorial Losada en 1952. La cubierta parece basarse en la ilustración de Rossi, pero ahora es más detallada.<sup>6</sup> Resulta notorio que los elementos más bien ar-

<sup>6</sup> No se especifica al ilustrador en el interior del libro, pero por la firma no parece ser el mismo Atilio Rossi. La ilustración recuerda en algo los dibujos surrealistas de Xul Solar,

gentinos de la descripción que da el personaje Borges en el cuento del universo contemplado a través del Aleph sean omitidos sistemáticamente: no se ven “las muchedumbres de América”, ni “un traspatio de la Calle Soler” ni “las baldosas que vi en el zaguán de una casa en Frey Bentos”, ni “una quinta de Adrogué” (OC 753). En cambio, la cubierta sí representa los “interminables ojos inmediatos”, la “primera versión inglesa de Plinio”, “el populoso mar”, “la violenta cabellera, el altivo cuerpo”, “caballos de crin arremolinada”, “bisontes” y “un globo terráqueo” (OC 753). En otras palabras, el carácter universal del cuento se enfatiza, en detrimento del “color local”.



EL ALEPH. 1952 (segunda edición), Losada.  
LA MUERTE Y LA BRÚJULA. 1951, Emecé, Federico Schonbach.

Sin embargo, la edición de *La muerte y la brújula*, compuesta de varios textos procedentes de *Historia universal de la infamia*, de *Ficciones* y de *El Aleph*, publicada en Emecé en 1951, matiza hasta cierto punto esta tendencia más bien “universalista” de las cubiertas de *El Aleph*. La ilustración es del ilustrador Federico Schonbach, que parece haberse inspirado en la siguiente descripción de la casa abandonada adonde se dirige Lönnrot al final de “La muerte y la brújula”:

el amigo de Borges que era también ilustrador de la revista *Martín Fierro*, pero la firma tampoco parece ser suya.

Una herrumbrosa verja definía el perímetro irregular de la quinta. [...] El chirrido del hierro lo sorprendió. Con una pasividad laboriosa, el portón entero cedió.

Lönnrot avanzó entre los eucaliptos, pisando confundidas generaciones de rotas hojas rígidas. Vista de cerca, la casa de la quinta de Triste-le-Roy abundaba en inútiles simetrías y en repeticiones maniáticas: a una Diana glacial en un nicho lóbrego correspondía en un segundo nicho otra Diana; un balcón se reflejaba en otro balcón; dobles escalinatas se abrían en doble balaustrada. Un Hermes de dos caras proyectaba una sombra monstruosa. (OC 608)

Es posible que esta descripción –igual que la imagen de Schonbach– a primera vista no suscite una clara asociación con el contexto argentino. De hecho, en el prólogo a *La muerte y la brújula*, la relación entre la quinta y el contexto argentino se mantiene bastante implícita: “*La muerte y la brújula* ocurre, pese a los nombres alemanes o escandinavos, en un Buenos Aires de sueños; la torcida Rue de Toulon es el Paseo de Julio; Triste-le-Roy, el hotel donde Herbert Ashe recibió, y tal vez no leyó, el último tomo de una enciclopedia ilusoria” (*La muerte* 13). Sin embargo, en el prólogo a *Artificios*, incluido en *Ficciones*, Borges había indicado que los lugares de este cuento estaban inspirados en edificios concretos de Buenos Aires, explicando esta vez que la quinta de Triste-le-Roy se inspiraba en el Hotel Las Delicias, una quinta situada en Adrogué donde él pasaba mucho tiempo (OC 581). Recuérdese también que en su ensayo “El escritor argentino y la tradición”, Borges había explicado cómo varios amigos le aseguraron que en este cuento “al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires” (OC 320-21). Además, la inscripción en el contexto argentino también se refuerza por las asociaciones establecidas entre Borges y el contexto literario nacional en los textos de presentación de la solapa (“Tres opiniones sobre Borges”, en Fernández Ferrer 82). En uno de los fragmentos, Amado Alonso confirma precisamente la pertenencia de Borges a la literatura argentina: “Tenemos en la literatura argentina muy pocas figuras de primer orden, [...] Borges es el caso más agudo de conciencia literaria escrupulosa”.<sup>7</sup> En el texto de Francisco Romero, también se enfatiza que “la obra de Borges es una de las más singulares y valiosas, no sólo en nuestro país, sino en toda la actual literatura del idioma”, y en

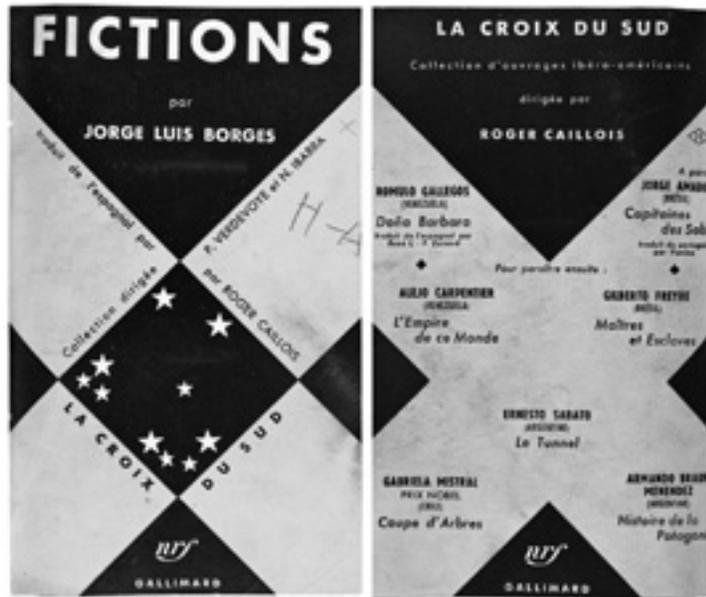
7 Este texto se publicó originalmente en el “Desagravio a Borges” (*Sur* 94: 7-34).

el texto final de Pedro Henríquez Ureña, se establece que “Al extranjero que pregunte los mejores nombres de la literatura argentina, toda persona inteligente le dará entre los primeros el de Jorge Luis Borges”. En resumen, tanto la ilustración de *La muerte y la brújula* como los otros peritextos suscitan una asociación prudente y sutil con Buenos Aires, ciudad que estaría del todo ausente en las cubiertas que acompañarían la obra de Borges en Europa y Estados Unidos.

#### LAS PRIMERAS TRADUCCIONES EN FRANCIA: LA INTRODUCCIÓN DEL LABERINTO

El primer libro de Borges en Francia, *Fictions* (1951), fue publicado por la editorial Gallimard, en la serie de literatura latinoamericana La Croix du Sud. Esta serie fue dirigida por Roger Caillois, quien pasó la Segunda Guerra Mundial en la Argentina, y después funcionó como una especie de embajador de la literatura latinoamericana en Francia. La Croix du Sud incluía a autores heterogéneos entre sí, como Jorge Amado, José María Arguedas, Graciliano Ramos, Rómulo Gallegos, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Ernesto Sábato y Jorge Luis Borges. La cubierta de *Fictions* muestra una cruz amarilla sobre un fondo verde –que con el tiempo la editorial convirtió en negro– con estrellas blancas dentro de un cuadro verde en el centro. La imagen parece ilustrar la pequeña constelación de estrellas llamada la Cruz, o la Cruz del Sur, como símbolo que representa el hemisferio austral. Ya que la constelación siempre fue una referencia importante tanto para navegantes europeos como para la astrología de algunas culturas indígenas, también hay una asociación con lo extranjero o lo lejano. Su autoría es desconocida: desde la editorial se indica que pudo haber sido Roger Allard, un poeta y crítico de arte cubista que a partir de la Segunda Guerra Mundial reemplazó a André Malraux como director artístico en Gallimard (Massin, *Massin* 49), o si no Roger Parry, un fotógrafo, ilustrador y reportero asociado al surrealismo que también hizo cubiertas para Gallimard en esa época.<sup>8</sup>

8 Correo de Eric Legendre, documentalista de Gallimard, a Lies Wijnterp, 10 de julio de 2012.



FICTIONS. 1951, Gallimard.

FICTIONS. 1951 (contracubierta), Gallimard.

En contraste con las cubiertas bastante figurativas de los libros en Argentina, la de *Fictions* es de índole abstracta y geométrica, aunque en las estrellas sí hay una referencia a la Cruz del Sur y por lo tanto al sur de América. Esa referencia al continente es más clara en una maqueta de la colección que muestra el perfil de Sudamérica y que luego se descartó.<sup>9</sup> A primera vista, la cruz y el cuadro se podrían asociar con el carácter matemático o cerebral del libro de Borges, pero es importante destacar que no se trata de una cubierta que es específica del libro, sino común a todos los de la serie.<sup>10</sup> No es tanto a través de la cubierta, por ende, sino a través

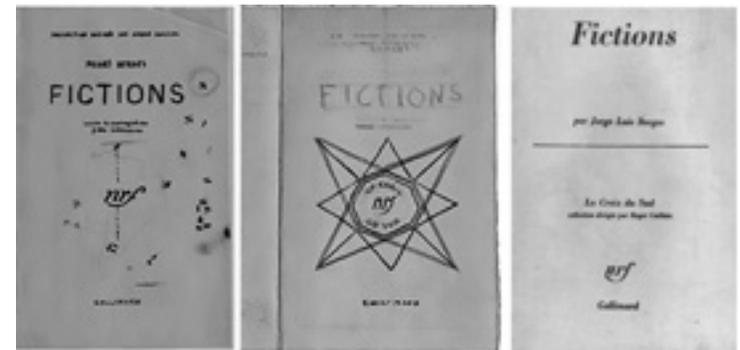
9 Ver <http://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Histoire-d-un-livre-Fictions-de-Jorge-Luis-Borges>.

10 En este sentido, es llamativo que la cubierta no refleje la intención de la serie de presentar la literatura latinoamericana como extraña, salvaje, violenta, es decir, más bien exótica (Jean-Claude Villegas 198-99). Cabe señalar, por cierto, que *La Croix du Sud* llega a tener una segunda cubierta a partir de 1958, cuando Gallimard pide al diseñador Robert Massin hacer una nueva versión “avec une sobriété typographique voulue” (Massin, *ABC du métier* 104). Massin, conocido entre otros diseños por la nueva versión del logo-

del prefacio de Néstor Ibarra, un antiguo amigo y crítico de Borges, que la dimensión desnacionalizada en la recepción francesa de Borges empieza a tomar forma. Las primeras líneas del prefacio lo presentan como un europeo sin patria:

Hispano-anglo-portugais d'origine, élevé en Suisse, fixé depuis longtemps à Buenos-Aires où il naquit en 1899, personne n'a moins de patrie que Jorge Luis Borges. Ce n'est qu'en lui-même qu'il doit être considéré, non pas en fonction d'un pays, ou d'un continent, ou d'une culture dont il ne relève point et qu'aucunement il ne représente. L'état-civil de ce dissident-né importe peu: Borges est un homme de lettres européen qui serait à sa place à Londres, à Paris aussi ou du moins, plus largement, à la N.R.F. (Ibarra 7)

Las críticas que formula Ibarra más adelante del criollismo de Borges, cuando lo relaciona con una actitud “d'un si outrageux artifice qu'elle n'a jamais pu faire illusion même à un Prix National” (7-8), no hacen sino reforzar la imagen del Borges cosmopolita, contrastando su obra al mismo tiempo con los peritextos de otros libros publicados en la serie (como por ejemplo *Don Segundo Sombra* de Güiraldes) que sí enfatizaban la imagen exótica del continente.<sup>11</sup>



MAQUETAS. Fictions.

FICTIONS. 1961 (segunda cubierta), Gallimard; Massin.

tipo de la NRF y la colección de libros de bolsillo Folio, ha indicado que en esa época el diseño de cubiertas en Francia no se comparaba con el diseño en otros países europeos (Massin, “Dictionary Interview” 38), y ha referido a la primera cubierta de *La Croix du Sud* como “bien démodée” ya en esa época (Massin, *ABC du métier* 104).

11 Para más detalles sobre esta inserción paradójica de Borges en *La Croix du Sud*, véase el estudio de Claude Fell.

El segundo libro de Borges, *Labyrinthes* (1953), se publicó en Gallimard sin el sello de La Croix du Sud en una edición limitada. Fue una antología de cuatro cuentos de *El Aleph* compilada, prologada y traducida por Roger Caillois. La cubierta muestra por primera vez la figura de un laberinto en un libro de Borges, un motivo que se utilizará con mucha frecuencia después. El laberinto está en gris y blanco, con letras rojas. De nuevo, el ilustrador no está indicado ni es conocido por Gallimard.

Esta vez, los demás peritextos del libro complementan fluidamente la imagen del laberinto simétrico de la cubierta: tanto el título elegido por Caillois como el prólogo dan cuenta de una reflexión sobre el laberinto en la obra de Borges. En su prólogo, Caillois justifica la selección de los cuatro cuentos reunidos (“El inmortal”, “Historia del guerrero y de la cautiva”, “La escritura del Dios” y “La busca de Averroes”) y la elección del título de la siguiente manera:



Labyrinthes. 1953, Gallimard.

ils [les quatre contes] me semblent participer d’une inspiration commune qui m’a paru justifier de les réunir et de leur donner le titre de *Labyrinthes*. Les uns compliquent, les autres amenuisent à l’extrême les jeux de miroirs où se complait l’auteur. Le thème du labyrinthe n’y est pas toujours explicitement évoqué. En revanche, plusieurs autres contes du même recueil, que pourtant je n’ai pas cru devoir retenir, se passent dans des laby-

rinthés, mais ceux-ci ne sont que des décors, c’est-à-dire des labyrinthes réels, où s’égare cette fois le corps, non la pensée du héros. Au contraire, les présents récits placent dans des symétries abstraites presque vertigineuses, des images à la fois antinómicas e intercambiables de la mort e de l’immortalité, de la barbarie e de la civilisation, du Tout e de la partie. (7-8)

Así, la introducción de Borges en Francia, que en La Croix du Sud principalmente se hace en términos negativos cuando se refiere al Borges sin patria, ahora se complementa en *Labyrinthes* con una formulación más positiva

de varios temas importantes en la obra de Borges, de los cuales el laberinto es predominante.

#### ITALIA: DE PAUL KLEE A JOSÉ GUADALUPE POSADA

En Italia, la primera cubierta de un libro de Borges recuerda, a primera vista, las figuras geométricas de la cruz y del cuadro de La Croix du Sud. Sin embargo, se trata aquí de un libro de la colección I gettoni, dirigida por Elio Vittorini en Einaudi, que publicaba mayoritariamente autores italianos y algunos extranjeros entre 1951 y 1958, y en la cual todas las cubiertas tienen los mismos cuadrados, pero no los mismos colores. La cubierta de *La biblioteca di Babele* (1955) incluida en I gettoni, traducción de Ficciones que no lleva ni prólogo ni epílogo, tiene como rasgo único sólo el color blanco y rojo que, junto con las otras dos cubiertas italianas que comentaremos, hace que en Italia predominen el rojo, el rosa y el naranja.



LA BIBLIOTECA DI BABEL. 1955, Einaudi.  
FINZIONI: LA BIBLIOTECA DI BABEL. 1961, Einaudi.

En la segunda edición del mismo libro cambia tanto el título como la cubierta, esta vez sí única para el libro. *Finzioni: La biblioteca di Babele* (1961) tiene el fondo blanco y el tipo de letra de la colección I coralli, también de la editorial Einaudi, pero añade un cuadro conocido de Paul Klee

titulado *Senecio*. Este óleo de 1922 utiliza formas geométricas simples que recuerdan la escuela de la Bauhaus donde Klee impartió clases (cfr. Lynton 40). Aparte de estas formas abstractas, el cuadro puede considerarse figurativo en su representación de un hombre, y de hecho se ha visto como un autorretrato de Klee (Burnett). El retrato del hombre, que parece estar hecho desde dos perspectivas distintas, también hace pensar en el arte etnográfico en el cual se inspiró Klee, sobre todo en las máscaras africanas.

Resulta especialmente interesante que la contracubierta de *Finzioni*, escrita por el conocido autor y crítico italiano Pietro Citati, biógrafo de Goethe, (y más tarde, de Tolstoi y Kafka) y quien escribió varios textos sobre Borges, complementa dos de estas dimensiones del cuadro de Klee. Por un lado, la contracubierta se asocia con el carácter abstracto y geométrico de la ilustración de la cubierta al enfatizar, por ejemplo, la lógica y la simetría en la obra de Borges, llamándole al escritor un “narratore interamente intellettuale” y un “elegante geometra dell’intelligenza”.<sup>12</sup> Esta imagen racional de Borges se asocia también con la modernidad, encarnada aquí básicamente por “le moderne metrópoli de Sud-America”<sup>13</sup> cuyas imágenes se confunden en su obra con las del Londres del siglo XIX y sobre todo con París. Por otra parte, el aspecto primitivista del cuadro de Klee vuelve a través de una asociación con la España del Siglo de Oro:

Ma è curioso che codesta combinazione di Londra, Buenos Aires e Parigi produca, alla fine, un suono così antico. Sotto il moderno lettore di Poe e di Kafka, di De Quincey e di Swift, affiora uno spagnolo del gran secolo, misticamente scettico di fronte alle illusioni del reale, che, per un miracoloso gioco del caso sia stato sospinto all’indietro, fra i filosofi arabi che ricostruivano nel Medioevo il pensiero di Aristotele e di Plotino.<sup>14</sup>

12 “narrador enteramente intelectual”, “elegante geometra de la inteligencia”. Todas las traducciones son nuestras.

13 “las modernas metrópolis de América del Sur”.

14 “Pero es curioso que esta combinación de Londres, Buenos Aires y París produce, al final, un sueño tan antiguo. Debajo del lector moderno de Poe y de Kafka, de De Quincey y de Swift surge un español del Siglo de Oro, misticamente escéptico con respecto a las ilusiones de lo real, quien, por un milagroso juego del azar ha sido impulsado hacia atrás, entre los filósofos árabes que en la Edad Media reconstruyeron la doctrina de Aristóteles y de Plotino”.

Se sitúa a Borges en un contexto intelectual tan racional como místico, tan matemático como mágico, una dualidad que se puede relacionar con el *Senecio* de Klee.

No obstante, en esta imagen propiamente italiana de Borges también resuenan ciertos ecos del Borges francés; por ejemplo, cuando se lo presenta como un escritor finalmente apátrida, siguiendo casi literalmente la formulación anterior de Ibarra: “Ispano-anglo-portoghese di origine, nato a Buenos Aires, educato in Svizzera, Borges gremisce i suoi racconti dei piú diversi temi culturali”.<sup>15</sup> Pero a diferencia del cosmopolitismo francés, que parecía orientarnos hacia un contexto más bien metafísico, en la edición italiana éste adquiere un matiz orientado hacia la diversidad cultural, lo cual se vuelve a relacionar con el aspecto primitivista del cuadro de Klee: “Guerrieri longobardi, indios, mercanti levantini, *gauchos* mistici, ebrei orientali o del Sud-America, filosofi musulmani, re arabi, maghi aztechi, sapienti indiani, spioni cinesi, oscuri letterati simbolisti, conspiratori irlandesi, misteriosi avventurieri, la fauna umana piú bizzarra ed eteroclita affolla la stupenda Buenos Aires di Borges”.<sup>16</sup>

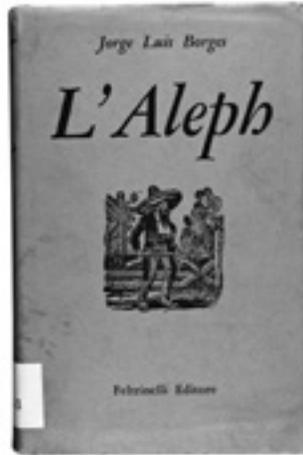
La primera traducción de *El Aleph* en Italia se publicó en la editorial Feltrinelli en 1959. En la cubierta de *L’Aleph* se encuentra un grabado del famoso pintor e ilustrador José Guadalupe Posada, en el que se observa la figura de lo que se esperaría que sería un gaucho, pero que resulta ser más bien un rancharo mexicano, lo cual se deduce no sólo del sombrero y la escopeta –los gauchos se suelen retratar con lazo–, sino también de las plantas, que son unas pencas de nopal más propias del desierto mexicano que de la pampa argentina.<sup>17</sup> Lo interesante de esta cubierta es la asociación que se establece: Borges como escritor no tanto argentino, sino lati-

15 “Hispano-anglo-portugués de origen, nacido en Buenos Aires, educado en Suiza, Borges llena sus cuentos con los temas culturales más diversos”.

16 “Guerreros lombardos, indios, comerciantes del Oriente, gauchos místicos, hebreos orientales o de América del Sur, filósofos musulmanes, reyes árabes, magos aztecas, sabios indígenas, espías chinos, oscuros literatos simbolistas, conspiradores irlandeses, misteriosos aventureros, la fauna humana más extraña y heteroclita se aglomera en la magnífica Buenos Aires de Borges”.

17 El dibujo original de Posada, titulado “El rancharo y el gavilán”, ilustra un corrido sobre un rancharo y un gavilán con el cuerpo de un ave y la cabeza de un hombre (Frank 72-75), que se podría interpretar como una lucha entre el rancharo trabajador e inocente y el gavilán pícaro e ingenioso. No obstante, esto sólo se puede inferir de la imagen original, ya que la cubierta de *L’Aleph* sólo muestra la imagen recortada del rancharo. Se

noamericano, y la imagen de un rancharo como símbolo de Latinoamérica. A pesar de que no parece tener mucho que ver con la obra de Borges, sino más bien con una imagen exótica que resume lo latinoamericano, esta cubierta tal vez sí realza el carácter épico y aventurero de los cuentos de Borges, por ejemplo, a través del fusil del charro.



L'ALEPH. 1959, Feltrinelli; José Guadalupe Posada.

Sin embargo, los otros peritextos que acompañan la cubierta, es decir, el prefacio de Francesco Tentori Montalto, escritor y traductor prolífico de la obra de Borges, y la solapa anónima, no enfatizan esta dimensión latinoamericana ni tampoco el carácter argentino de dicha obra. Al contrario, se le sitúa a Borges en un contexto literario cosmopolita (Kafka, Wells, Stevenson, Lao-Tse ...), y también las temáticas mencionadas parecen consolidar esta imagen de un escritor universal. Por otra parte, a diferencia de los prólogos de las ediciones francesas, que se centran en la dimensión abstracta de la prosa de Borges, Tentori Montalto enfatiza la dimensión moral de los cuentos de Borges (su “profundo impegno morale”<sup>18</sup>) y co-

puede consultar en: [http://econtent.unm.edu/cdm4/item\\_viewer.php?CISOROOT=/joseguad&CISOPTR=194&CISOBX=1&REC=15](http://econtent.unm.edu/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=/joseguad&CISOPTR=194&CISOBX=1&REC=15).

18 “profundo compromiso moral”.

menta que los temas universales siempre van unidos con la compasión por el destino del hombre: “Universali, ma che appaiono costantemente uniti al sentimento dell’unicità irripetibile del destino individuale” (10).<sup>19</sup> Es también en ese contexto que se deben entender los comentarios del traductor sobre el humanismo de Borges: “l’umanesimo che ha carità dell’uomo e del suo destino, e si prova a consolarlo” (11).<sup>20</sup> Si bien esos comentarios no sitúan a Borges en el contexto del rancharo latinoamericano de la cubierta de *L’Aleph*, sí enfatizan la dimensión humana de su obra, a diferencia de la traducción francesa de *El Aleph*, donde la imagen del laberinto impera tanto en la cubierta como en los demás peritextos. Las cubiertas italianas ofrecen, en suma, un “umbral” muy diferente para entrar a la obra de Borges que su equivalente francés o argentino.

#### ALEMANIA: VARIACIONES DEL LABERINTO



LABYRINTHE. *Erzählungen*, 1959, Carl Hanser; Imre Reiner.

La primera edición alemana de *Labyrinth* de 1959, publicada en Carl Hanser en Múnich, retomaba gran parte de los textos de las segundas ediciones argentinas de *Ficciones* y *El Aleph*, y se publicó simultáneamente en una versión de bolsillo de Hanser-Broschuren, con una cubierta abstracta y sencilla igual para todos los libros de la colección. En la cubierta de Hanser vuelve la imagen del laberinto, o mejor dicho, un efecto de cajas chinas con un cuadrado negro en el centro, que refleja una sensación de infinitud. Es una ilustración de Imre Reiner, un ilustrador, tipógrafo y diseñador gráfico húngaro ra-

19 “[temas] universales, pero que resultan estar constantemente unidos al sentido de singularidad única del destino individual”.

20 “el humanismo que tiene compasión con el hombre y con su destino, e intenta consolarlo”.

dicado en Suiza, conocido por sus ilustraciones de libros, por lo general con xilografías.

Aunque la cubierta y el título parecen haber sido marcados concretamente por la publicación francesa de *Labyrinthes*, esa relación es menos directa en los demás peritextos del libro, dado que el tema de los laberintos no se menciona en la solapa, ni tampoco se enfatiza en el epílogo del traductor Karl August Horst. Sólo vuelve el término en el siguiente pasaje del epílogo: “Und an dieser Bewegung seines Denkens, an dieser unabschließbaren Folge von Setzungen und Aufhebungen, von Bildern und Spiegelbildern, *an diesem Ausspinnen eines labyrinthischen Fadens*, der Ältestes mit Aktuellem verknüpft, erkennen wir den Autor Borges”<sup>21</sup> (295; cursivas nuestras). Esta referencia a los hilos laberínticos se puede asociar con los hilos rosados de la cubierta, que ahora cobran otro significado ya no como cajas chinas infinitas sino como una telaraña cerebral.

La sugerencia del laberinto o de la telaraña cerebral en la cubierta resuena también en la observación sobre la objetividad que sería propia del estilo de Borges. En la solapa, por ejemplo, se insiste en el carácter cerebral de la obra de Borges al describirlo como un “geistreichen Schriftsteller” y un “poeta doctus” que escribe “in scheinbar fachwissenschaftlichem Stil”,<sup>22</sup> aunque también se afirma que Borges termina rompiendo con esta racionalidad. También en el epílogo del traductor Karl August Horst se vuelve sobre el “sehr genauen geistigen Charakter seines Werkes” (291).<sup>23</sup>

Por otra parte, el epílogo sigue ya cierta tradición en la recepción de Borges (piénsese en el prólogo de Ibarra y la contracubierta de Citati) al destacar a Borges como un escritor que sólo se puede definir en términos negativos, como un autor sin fronteras cuyo estilo objetivo, a la vez idiosincrático y universal, le permite saltar todas las barreras nacionales:

Zunächst stellen wir fest, daß der Vereinigungspunkt der Erzählungen von Borges keine individuellen Merkmale aufweist. Unverkennbar ist der Stil, der jedoch bis zu derartiger Objektivität durchgearbeitet ist, daß er geradezu als Antipode des persönlichen Stils gelten kann.

21 “Y en este movimiento de su pensamiento, en esta serie interminable de afirmaciones y retracciones, de imágenes y reflejos, *en este desenmarañamiento de un hilo laberíntico*, el más viejo anudado con el más actual, reconocemos al autor Borges”.

22 “escritor ingenioso,” “poeta doctus,” “en un estilo en apariencia especializado”.

23 “carácter muy preciso y intelectual de su obra”.

Das erklärt unter anderem, warum Borges ohne Paßschwierigkeiten über die Grenzen verschiedener Literaturen gelangt ist und sich in Frankreich ebenso einbürgern läßt wie in England und vermutlich jetzt auch in Deutschland.<sup>24</sup> (292)

Igual que en el caso de Tentori Montalto, se observa que Karl August Horst enfatiza la recepción exitosa de Borges en otros países europeos, al mencionar a Francia e Inglaterra (donde todavía no había salido ningún volumen traducido), esperando que la presente traducción produzca un efecto similar en Alemania. Hay pues cierta conciencia de una república mundial de las letras que se percibe tanto en las traducciones italianas como alemanas.



LABYRINTHE. 1962 (versión de bolsillo), dtv; Celestino Piatti.

Tres años más tarde, se publicó una nueva versión de bolsillo de *Labyrinthe* (1962), pero ahora se incluyeron sólo veinte cuentos de la traducción alemana anterior, en la editorial de libros de bolsillo Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv).<sup>25</sup> El diseño gráfico y tipográfico de los libros de dtv está íntimamente ligado al nombre del artista gráfico suizo Celestino Piatti, conocido por sus dibujos de animales, sobre todo por los de lechuzas.<sup>26</sup> En cuanto a la cubierta de *Labyrinthe*, que se publicó en una serie especial (*sonderreihe*) para obras vanguardistas del si-

24 “Ante todo comprobamos que el punto de encuentro de los cuentos de Borges no presenta ninguna característica individual. El estilo es inconfundible, pero ha sido elaborado hasta tal objetividad, que prácticamente puede valer como la antípoda de un estilo personal. // Eso explica, entre otras cosas, por qué Borges ha traspasado sin problemas las fronteras de varias literaturas y por qué se deja nacionalizar tanto en Francia como en Inglaterra y ahora probablemente también en Alemania”.

25 En 1964 también se publicó una selección aún más restringida de sólo cuatro cuentos de *Labyrinthe* en la editorial Insel, titulada *Der Zahir und andere Erzählungen*.

26 Esta editorial, fundada en 1961 por once editoriales alemanas y suizas, es conocida por sus cubiertas, porque inauguró cubiertas de bolsillo con un fondo blanco, lo cual provocó una pequeña revolución en el mundo editorial de la época y fue adoptado por editoriales en el extranjero, entre otros por Massin en Francia (cfr. Netter; Gasser; Massin, *ABC du métier* 125).

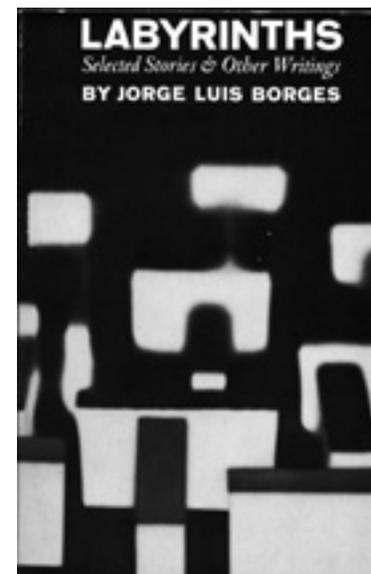
glo XX, el color blanco, la posición del logotipo de la editorial y el tipo de letra negro alineado a la derecha (Akzidenz-Grotesk) son constantes de los libros de dtv. El dibujo de Piatti, en cambio, es exclusivo del libro de Borges y resulta relativamente abstracto en comparación con otras ilustraciones que hizo para dtv. Parece referirse a los laberintos del título, pero también se asemeja en algo a un glifo, quizás indígena. La figura humana que se puede discernir en esta imagen la acerca al autorretrato de Klee de la cubierta italiana, pero forma el contraste principal con la primera edición en alemán, cuyo laberinto no tiene nada humano. Esta edición de *Labyrinthe* incluye el mismo epílogo del traductor Horst que la primera edición, pero insiste más en la dimensión laberíntica del texto, a través del siguiente comentario que figura en una nota introductoria al principio del libro: “Labyrinthisch ist die Phantasie des Dichters Jorge Luis Borges, labyrinthisch ist auch die Welt seiner Erzählungen. Auf verschlungenen Pfaden führt Borges den Leser zu seltsamen und höchst ungewöhnlichen Ereignissen”.<sup>27</sup> La imagen del laberinto, que de por sí es reconocible en la cubierta de Piatti, gana en fuerza a través de esta nota anónima, al mismo tiempo que se hace una asociación con el glifo del hombre al referirse al “Zauberspiel der Magie”<sup>28</sup> de Borges.

#### ESTADOS UNIDOS: HACIA EL SOL DE MAYO

La primera cubierta en Estados Unidos ilustra una antología que incluye textos de *Ficciones*, *El Aleph*, *Discusión*, *Otras inquisiciones* y *El hacedor*, y es publicada en 1962 en la editorial New Directions, primero en tapa dura y dos años más tarde en edición de bolsillo. La ilustración es de la mano de Gilda Kuhlman y sugiere la imagen de un laberinto, o tal vez las ruinas de lo que queda de él. La imagen es relativamente abstracta en comparación con otras ilustraciones de la misma Kuhlman, quien suele utilizar fotos para sus cubiertas. La imagen del laberinto cobra su sentido en combinación con el título, siguiendo así la línea francesa y alemana, pero no es dominante entre los demás peritextos.

27 “Laberíntica es la fantasía del poeta Jorge Luis Borges, laberíntico es también el mundo de sus cuentos. Borges lleva al lector por senderos entrelazados, hacia acontecimientos curiosos y sumamente extraños”.

28 “juego encantado de la Magia”.



LABYRINTHS: SELECTED STORIES & OTHER WRITINGS. 1962, New Directions; Gilda Kuhlman.

Entre ellos se destacan la solapa, una introducción de la mano de James Irby, uno de los traductores-editores de la antología, y un prefacio escrito por el escritor francés André Maurois, quien por su prestigio en EE.UU. fue recomendado por Roger Caillois a uno de los editores de New Directions.<sup>29</sup> Sólo el texto de Maurois insiste sobre la imagen del laberinto, cuando indica que en los cuentos de Borges figuran “roads that fork, corridors that lead nowhere, except to other corridors, and so on as far as the eye can see” (xiii). Es notable que este laberinto evocado en el texto, con sus callejones sin salida y sus pasillos interminables recuerde más bien el laberinto de la cubierta francesa, contrastando precisamente con el laberinto diseñado por Gilda Kuhlman, que –tal vez por su estado decaído–

29 Maurois ya había viajado a Argentina en los 40, y escribió una reseña sobre Borges en 1961. Para un análisis más pormenorizado del proceso de publicación de *Labyrinths*, ver la tesis doctoral en curso de Lies Wijnterp, *Making Borges: The Early Reception of Borges's Work in France and the United States*.

sulta tener un carácter eminentemente abierto. La influencia francesa también se deduce de la alusión a la dimensión desnacionalizada de la obra de Borges, cuando Maurois alude a la famosa frase introductoria de Néstor Ibarra en Francia: “Argentine by birth and temperament, but nurtured on universal literature, Borges has no spiritual homeland” (ix). Con ello, se percibe un impacto evidente de las traducciones francesas en la cubierta, el título, y el prólogo de Maurois en la primera edición estadounidense.

Los otros peritextos, a saber la solapa y la introducción de Irby, en cambio, no vuelven sobre el laberinto. Sí retoman la idea de Borges como un escritor cosmopolita y universal, añadiendo además un elemento inusitado en las ediciones anteriores en Francia, Italia y Alemania, que es la similitud de la obra de Borges con el género de la ciencia ficción y del detective. Pero el rasgo más preponderante de la edición estadounidense es su énfasis en la dimensión humana y personal, que ya estaba presente en menor medida en los peritextos italianos. *Labyrinths* lleva una contracubierta con un texto de Borges mismo, “Borges y yo”, y además incluye en el libro una foto suya hecha por Kuhlman. En este sentido, las dos imágenes diseñadas por Kuhlman, la abstracta del laberinto en la cubierta y la foto de Borges, resaltan la doble dimensión de su obra que se ve enfatizada en esta edición. Como la introducción de Irby además da información biográfica sobre Borges y enfatiza el carácter autobiográfico de su obra, haciendo varias referencias a “Borges y yo”, se refuerza aún la dimensión humana de la contracubierta.

*Ficciones* fue la segunda traducción de la obra de Borges que se publicó en Estados Unidos. La editorial Grove Press, una de las seis editoriales que le otorgaron el Prix International des Éditeurs (mejor conocido como el premio Formentor) a Borges en Mallorca en 1961, publicó el libro en colaboración con la editorial británica Weidenfeld & Nicolson en 1962. Hubo competencia entre Grove Press y New Directions, tanto en cuanto a la publicación de libros de vanguardia como en cuanto al diseño progresista de las cubiertas (Drew y Sternberger 65-67), lo cual también fue el caso con *Labyrinths* y *Ficciones*, que se publicaron directamente el uno detrás del otro.



FICCIONES. 1962, Grove Press; Roy Kuhlman.

En la cubierta de *Ficciones*, que a diferencia de *Labyrinths* sí mantiene el título original, se ve el símbolo del premio, y también los otros peritextos participan en ese aspecto promocional. La cubierta muestra un sol con rostro humano, entre rosa, rojo y naranja. Se trata de un Sol de Mayo, una representación republicana del dios inca, Inti, que es uno de los emblemas nacionales de Argentina, presente por ejemplo en su bandera. Como imagen, el Sol de Mayo se puede asociar también con algunas otras culturas latinoamericanas, y en este sentido parece referirse más bien al continente en general. Al mismo tiempo, el sol no tiene nada celeste, sino algo más bien oscuro. Junto con la cubierta italiana de *L'Aleph* ésta es la única que alude claramente al contexto latinoamericano. El diseño de la cubierta es de Roy Kuhlman, esposo de Gilda Kuhlman y un ilustrador famoso por haber sido el primero en aplicar técnicas del expresionismo abstracto de Nueva York al diseño de las ilustraciones y la tipografía de cubiertas (Brower y Gall). Kuhlman evitaba la representación literal y solía utilizar formas abstractas y geométricas; desde esta perspectiva, la cubierta de *Ficciones* no parece tan representativa de su obra precisamente por ser

más figurativa. Por otra parte, en sus cubiertas para Grove Press, Kuhlman por lo general sí intentaba que se reflejaran los orígenes culturales de los títulos extranjeros (Brower y Gall 65), lo cual puede explicar el Sol de Mayo argentino.

En los demás peritextos no se vuelve explícitamente sobre el sol, pero la contracubierta de la edición en tapa dura sí mantiene la dimensión argentina de la obra de Borges, al proporcionar información biográfica sobre el autor y al situarlo en varios contextos (intelectuales, literarios, geográficos) a la vez: “In the story form, Borges became the chronicler of the harsh life of the slums. With Ricardo Güiraldes, he founded the journal *Proa*. His later work shows evidence of concern with metaphysics and the occult, as well as with the detective story and the work of James Joyce”.

Como se añade una foto de Borges en la contracubierta y se cita una de las primeras entrevistas en EE.UU., en la que Borges reflexiona sobre su ceguera,<sup>30</sup> se destaca asimismo la dimensión personal de su obra. Sin embargo, esta dimensión personal no vuelve de manera prominente en la introducción del traductor-editor Kerrigan, quien sitúa la obra de Borges en relación con la literatura universal, otorgándole además una dimensión política: “The cruel jests of history are ‘solved’ only by violence. The equal idiocy of all totalitarianism, the swinishness of Communism or Nazism and the deadliness of conformity to an accepted form of sterility, are unmasked to no point” (11).

La edición de bolsillo como Evergreen Book, del mismo año, cambia la contracubierta por una con frases publicitarias sacadas de la prensa nacional (los así llamados “blurbs”), dejando sin adaptar los demás peritextos, a excepción de un leve cambio en la posición del símbolo del premio y de la frase “Winner of the International Publishers Prize” en la cubierta. La imagen de un escritor argentino, o por lo menos de un escritor con color local latinoamericano, se ve corroborada en las nuevas frases publicitarias de la contracubierta, que denominan a la obra de Borges como “the most brilliant South American writing today”, así como insisten en su “baroque imagination”.

Se puede concluir que en el caso de *Ficciones* (tanto en la edición en tapa dura como en la edición de bolsillo) hay una relativa independencia

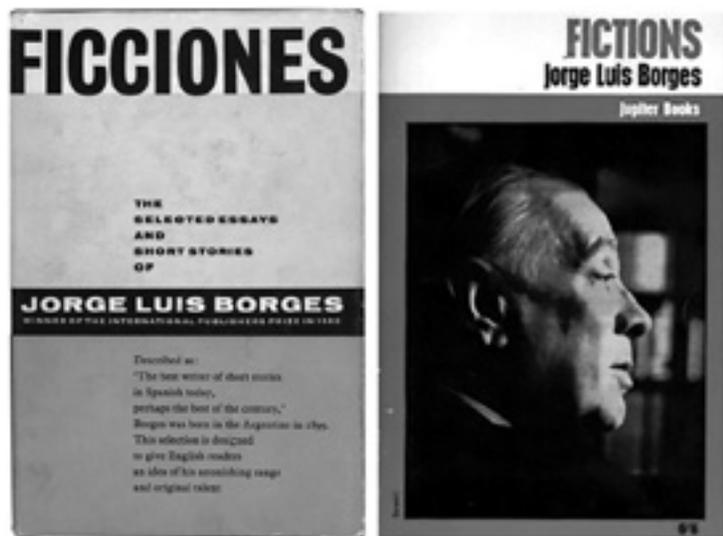
30 Ver Jorge Luis Borges. “Argentine Here on Lecture Tour Finds Advantages in Blindness.” *The New York Times* 5 de febrero de 1962: 28.

entre el diseño de la cubierta y los otros peritextos, lo cual se explica por el hecho de que Roy Kuhlman por lo general no conocía bien los títulos que ilustraba (Drew y Sternberger 67). El protagonismo que Grove Press y Roy Kuhlman dieron al diseño también explica esta independencia de la cubierta de *Ficciones*.

#### INGLATERRA: BORGES COMO IMAGEN

*Ficciones* también fue publicado en Inglaterra en 1962, por la editorial británica Weidenfeld & Nicolson, otra de las seis editoriales presentes en Formentor, Mallorca.<sup>31</sup> Lleva otra cubierta, del diseñador Ralph Mabey, que sólo en cuanto a los colores recuerda la cubierta de Roy Kuhlman en Estados Unidos. Por lo demás, predomina lo textual, tanto en la cubierta como en la contracubierta. Debajo del nombre del autor en la cubierta se indica que Borges es “Winner of the International Publishers Prize in 1960 [*sic*]”, y se enfatiza el hecho de que se trata de una selección de ensayos y cuentos que introducen a Borges a un público inglés, a pesar de que es una traducción íntegra de la edición argentina de *Ficciones*. Tanto la solapa como la contracubierta retoman los textos de la primera versión estadounidense, pero, significativamente, omiten algunas referencias a la Argentina. Mientras que la solapa original estadounidense señalaba, por ejemplo, la diversidad de los escenarios en los que se desarrollan los cuentos de Borges, “leaping from Prague under the heel of the Third Reich to the Dublin of the Irish Revolutionary Army and back to his native Argentina”, este último marco argentino no aparece en la versión británica. En la contracubierta se eliminan, aparte de la foto, los elementos biográficos de Borges que refieren a la fundación de la revista *Proa*, a su oposición a Perón, y a su función como director de la Biblioteca Nacional. Si la cubierta británica pierde la asociación con Argentina al presentar una cubierta abstracta y textual, los demás peritextos enfatizan este cambio suprimiendo gran parte del marco argentino de la obra de Borges.

31 *Labyrinths* no se publica en Inglaterra hasta 1970, en la editorial Penguin.



FICCIONES. 1962, Weidenfeld &amp; Nicholson; Ralph Mabey.

FICTIONS. 1965, John Calder.

Cabe destacar una segunda edición de *Ficciones* en Inglaterra, que es la primera en la cual aparece una imagen de Borges en la cubierta. Bajo el título traducido de *Fictions*, esta edición se hizo en la serie Jupiter Books de la editorial John Calder, una serie que para sus cubiertas utilizaba fotos de los autores en blanco y negro. Mientras que la imagen antropomorfa ya aparece en la cubierta italiana de Klee, la alemana de Piatti y la estadounidense de Kuhlman, y cuando las fotos de Borges ya empiezan a aparecer dentro de o en la contracubierta de las ediciones estadounidenses, la cubierta de *Fictions* marca el momento en que la figura de Borges mismo empieza a ser más prominente en la materialidad de los libros. De hecho, a partir de finales de los años 60, las fotos surgen cada vez con más frecuencia en las cubiertas: es el caso de la versión estadounidense de *A Personal Anthology* publicada en Grove Press en 1967 y de la versión británica del mismo libro publicada en Jonathan Cape en 1968; en Francia se inauguran las cubiertas con foto en 1970 con la segunda edición de *Manuel de zoologie fantastique*, de Union Générale d'Éditions. Si bien la cubierta británica de *Fictions* formaba parte de una serie que solía incluir fotos de sus autores, lo

cual hace que su inclusión no sea necesariamente emblemática para la recepción de Borges en Inglaterra en particular, también es cierto que forma parte de una tendencia editorial internacional que enfatiza la figura del autor. Tomando en cuenta que es en los años 60 cuando se hacen las primeras entrevistas importantes al escritor, cuando los poemarios de Borges se hacen más autobiográficos y cuando se publican la *Antología personal* y la *Nueva antología personal*, la creciente prominencia de Borges en las cubiertas también encuentra su paralelo en la forma en que el escritor empieza a perseguir un proyecto de creación de la propia imagen (cfr. Lefere), proyecto del cual “Autobiographical Notes” son un ejemplo paradigmático.

## CONCLUSIÓN

La primera observación que se impone al recorrer los resultados anteriores es el aumento progresivo en la cantidad de peritextos. Si las ediciones argentinas se limitaban a presentar los textos de Borges sin comentarios adicionales, lo cual es lógico porque ya se le conocía en su país de origen, las ediciones tempranas en Francia, Italia y Alemania incorporan todas un prólogo, un epílogo o un texto promocional escrito por una autoridad en el campo literario. Una vez que Borges había recibido además el Prix International des Éditeurs se le añaden una buena cantidad de frases promocionales, *blurbs*, etc.

En cuanto a las cubiertas mismas, es notorio que las argentinas sean todas figurativas. Las ilustraciones visualizan aspectos temáticos de los cuentos, pero aparte de la ilustración de Schonberg, que representa la quinta de Triste-le-Roy, no demuestran una afinidad claramente argentina. Las siguientes ediciones que aparecen son las francesas, cuyas cubiertas son de orden abstracto; la segunda traducción lleva el título *Labyrinthes* (1953) e introduce la imagen del laberinto en la cubierta. Esta predilección francesa por el tema del laberinto, consolidada por el prólogo de Caillois, tendrá luego una clara resonancia en los títulos y las cubiertas alemanas (1959 y 1962) y en una edición estadounidense (1962). En los prólogos y epílogos de dichas ediciones, se insiste además en el carácter cerebral, intelectual, abstracto de la obra de Borges. La idea de Borges como un escritor apátrida, desnacionalizado, también se enfatiza en estas ediciones.

Sin embargo, la influencia de Francia no ha sido tan decisiva como se hubiera podido esperar. Así, ninguna de las ediciones italianas retoma la

imagen del laberinto en su cubierta, a menos la primera, pero esto parece ser fruto de la casualidad. En cambio, hay predilección por temas figurativos, como el cuadro primitivista de Klee, en la edición de 1961, o incluso por un tema latinoamericano, con el grabado de José Guadalupe Posada que muestra a un rancharo mexicano. Podría preguntarse, sin embargo, hasta qué punto esta imagen de lo “latinoamericano” ha sido elegida conscientemente, o revela más bien la asociación de Borges con un exotismo algo confuso que puede ser tanto mexicano como argentino. Es de notar, además, que las cubiertas cobran un estatuto algo independiente en cuanto a su ambientación figurativa y latinoamericana, ya que los peritextos de Citati y de Tentori Montalto no refuerzan el contexto latinoamericano de la obra de Borges. Los peritextos sí abren el espectro en cuanto a la interpretación de su obra en otro sentido: aparte de retomar la dimensión abstracta subrayada en las ediciones francesas, también valorizan la dimensión personal, humana, e incluso mística de su obra.

La cubierta de *Ficciones* de Grove Press de 1962, por su parte, incluye un Sol de Mayo en la cubierta. A diferencia de los peritextos italianos que acompañan la cubierta, que no enfatizaban el color local insinuado por ella, los *blurbs* y los otros peritextos de esta traducción sí enfatizan que nos encontramos ante un escritor latinoamericano e incluso argentino. Este hecho se destaca aún más cuando en la primera versión británica de *Ficciones* se omiten precisamente estas referencias al contexto geográfico, político y cultural argentino de la solapa y de la contracubierta. En las ediciones inglesas, en cambio, se vuelve a enfatizar más bien la dimensión universal de Borges, y en la edición de 1965 de *Fictions* se introduce por primera vez una cubierta que lleva una foto del autor, ciego delante de sus libros. Junto con la imagen del laberinto, la foto de Borges será la tendencia más predominante en la trayectoria imagológica, si se tiene en cuenta no sólo la recepción temprana, como en el presente artículo, sino el conjunto de las ediciones que se han hecho de su obra hasta hoy en día.

Estas conclusiones no son más que provisionales: un estudio más pormenorizado tendría que ampliar el presente análisis con un estudio comparativo de las reseñas literarias que se hicieron en estos respectivos campos nacionales. Sólo así se podría comprobar hasta qué punto las cubiertas y los demás peritextos pudieron ser decisivos en la determinación de las imágenes de Borges que han circulado en los distintos campos lite-

rarios nacionales. Lo que sí podemos concluir a raíz de lo que precede, es que si bien París fue considerada durante mucho tiempo como la capital de la república de las letras, no fue la capital de la república de las cubiertas en la fase inicial de la recepción: al nivel gráfico, la variedad es mayor de lo que se hubiera podido esperar, y la imagen del Borges cerebral, matemático y metafísico no es la única que circulaba. Tanto al nivel de las cubiertas como al nivel de los otros peritextos, notamos que cada edición introduce matices propios en cuanto a la imagen de Borges que se quiere presentar al público nacional respectivo.

Brigitte Adriaansen y Lies Wijnterp  
Radboud Universiteit Nijmegen, Holanda

## OBRAS CITADAS

- Aizenberg, Edna. "El Borges vedado, o 'That's No Way to Read Borges'". De próxima aparición.
- Balderston, Daniel. *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham: Duke UP, 1993.
- Bastos, María Luisa. *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*. Buenos Aires: Ediciones Hispamérica, 1974.
- Borges, Jorge Luis. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Sur, 1941.
- . *Ficciones*. Buenos Aires: Sur, 1944.
- . *El Aleph*. Buenos Aires: Losada, 1949. Segunda edición: Losada, 1952.
- . *La muerte y la brújula*. Buenos Aires: Emecé, 1951.
- . *Fictions*. Trad. Paul Verdevoye y Néstor Ibarra. Paris: Gallimard, 1951. Segunda edición: Gallimard, 1961.
- . *Labyrinthes*. Trans. Roger Callois. Paris: Gallimard, 1953.
- . *La biblioteca di Babele*. Trans. Franco Lucentini. Torino: Einaudi, 1955. Segunda edición: Einaudi, 1961, como *Finzioni: La biblioteca di Babele*.
- . *L'Aleph*. Trad. Francesco Tentori Montalto. Milano: Feltrinelli, 1959.
- . *Labyrinthe: Erzählungen*. Trans. Karl August Horst, et al. München: Hanser, 1959. Segunda edición: Hanser-Broschuren, 1959. Tercera edición: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1962.
- . *Labyrinths: Selected Stories & Other Writings*. Trad. Donald A. Yates, et al. Eds. Donald A. Yates y James E. Irby. New York: New Directions, 1962. Segunda edición: New Directions, 1964.
- . *Ficciones*. Trad. Anthony Kerrigan, et al. Ed. Anthony Kerrigan. New York: Grove Press, 1962.
- . *Ficciones*. Trad. Anthony Kerrigan, et al. Ed. Anthony Kerrigan. London: Weidenfeld & Nicholson, 1962. Segunda edición en Inglaterra: John Calder, 1965, como *Fictions*.
- . *Obras completas. 1923-1949*. Vol 1. Buenos Aires: Emecé, 2008.
- Borges, Jorge Luis y Norman Thomas di Giovanni. "Autobiographical Notes". *The New Yorker* 19 de septiembre de 1970: 40-90.
- Brower, Steven y John Gall. "Grove Press at the Vanguard". *Print* XLVIII. II (1994): 60-67.
- Burnett, David R. "Klee as Senecio: Self-Portraits 1908-1922". *Art International* 21. 6 (1977): 12-18.
- Caillois, Roger. "Avertissement du traducteur". *Labyrinthes*. Por Jorge Luis Borges. Paris: Gallimard, 1953. 7-13.
- Casanova, Pascale. *La république mondiale des lettres*. Paris: Seuil, 1999.
- Drew, Ned y Paul Sternberger. *By Its Cover: Modern American Book Cover Design*. New York: Princeton Architectural Press, 2005.
- Drix, Michel J. "Jorge Luis Borges: Cahiers de L'Herne, 1964". *Langues modernes* 59. 2 (1965): 36-47.
- Fell, Claude. "'La Croix du Sud', tremplin de la littérature latino-américaine en France". *Río de la Plata* 13-14 (1992): 173-89.
- Fernández Ferrer, Antonio. *Ficciones de Borges: En las galerías del laberinto*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Frank, Patrick. *Posada's Broadsheets: Mexican Popular Imagery, 1890-1910*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998.
- Gasser, Manuel. *Celestino Piatti: Das gebrauchsgraphische, zeichnerische und malerische Werk, 1951-1981*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1982.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- Gilardoni, José, ed. *Borgesiana: Catálogo bibliográfico de Jorge Luis Borges, 1923-1989*. Buenos Aires: Catedral al Sur, 1989.
- Horst, Karl August. "Nachwort". *Labyrinthes*. Por Jorge Luis Borges. München: Hanser, 1959. 291-97.
- Ibarra, Néstor. "Jorge Luis Borges". *Fictions*. Por Jorge Luis Borges. Paris: Gallimard, 1951. 7-13.
- Irby, James. "Introduction". *Labyrinths: Selected Stories & Other Writings*. Por Jorge Luis Borges. New York: New Directions, 1962. xv-xxiii.

- King, John. *Sur: A Study of the Argentine Literary Journal and Its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.
- Kerrigan, Anthony. "Introduction". *Fictions*. Por Jorge Luis Borges. New York: Grove Press, 1962. 9-11.
- Lefere, Robin. *Borges: Entre autorretrato y automitografía*. Madrid: Gredos, 2005.
- Lynton, Nobert. *Klee*. London: Spring Books, 1964.
- Massin, Robert. *L'ABC du métier*. Paris: Imprimerie nationale, 1988.
- . "Gallimard". *Massin*. Ed. André Derval. Paris: Imec, 1990. 47-50.
- . Entrevista por Laetitia Wolff. "Massin in Continuo: A Dictionary Interview with Robert Massin". *Design Issues* 18.4 (2002): 31-45.
- Matthews, Nicole y Nickianne Moody, eds. *Judging a Book by its Cover: Fans, Publishers, Designers, and the Marketing of Fiction*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- Maurois, André. "Preface". *Labyrinths: Selected Stories & Other Writings*. Por Jorge Luis Borges. New York: New Directions, 1962. ix-xiv.
- Molloy, Silvia. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. Paris: PUF, 1972.
- Netter, Maria. "Celestino Piatti". *Graphis* 20. 115 (1964): 362-374.
- Sarlo, Beatriz. *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge*. London: Verso, 1993.
- Tentori Montalto, Francesco. "Prefazione". *L'Aleph*. Por Jorge Luis Borges. Milano: Feltrineli, 1959. 9-16.
- Villegas, Jean-Claude. "Aux seuils d'une collection". *Río de la Plata* 13-14 (1992): 191-205.
- Williamson, Edwin. *Borges: A Life*. New York: Viking, 2004.