

EL TEXTO COMO PALIMPSESTO: LECTURA
INTERTEXTUAL DE BORGES

JAIME ALAZRAKI

Reprinted from *Hispanic Review*, Vol. 52, No. 3, Summer 1984





EL TEXTO COMO PALIMPSESTO: LECTURA INTERTEXTUAL DE BORGES

EN mi breve estudio *Versiones. Inversiones. Reversiones*¹ he intentado definir la mecánica del relato en los cuentos de Borges en lo que toca a su composición. Allí me preguntaba: ¿Hay un principio estructurador del relato? ¿Cómo están hechos sus cuentos? ¿De qué manera están organizados y qué sentidos proponen más allá de sus contenidos explícitos? La respuesta a esos interrogantes está ya sugerida desde el subtítulo: “el espejo como modelo estructural del relato.” Si la literatura es “la diversa entonación de unas cuantas metáforas” y si “es verosímil conjeturar que desde Homero todas las metáforas íntimas, necesarias, fueron ya advertidas y escritas”² es razonable concluir que la tarea de la literatura está limitada a “los modos de indicar o insinuar esas metáforas” (*HE*, pág. 74). Escribir es releer un texto anterior, es reescribirlo. Es lo que hace Pierre Menard con la novela de Cervantes. Es lo que hace Borges con la literatura: “Cuatro son las historias—dice en la prosa breve “Los cuatro ciclos” de *El oro de los tigres*. Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformadas” (*OT*, pág. 129). El cuento “El Zahir” es la reescritura del Poema de los Nibelungos, el relato “El fin” rehace el final del *Martin Fierro* de Hernández, “La casa de Asterión” es

¹ *Versiones. Inversiones. Reversiones: El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges* (Madrid, 1977).

² Jorge Luis Borges, *Historia de la eternidad* (Buenos Aires, 1953), pág. 74. En adelante se emplean las siguientes abreviaturas para las obras de Borges: *HE* = *Historia de la eternidad*; *OT* = *El oro de los tigres*; *OI* = *Otras inquisiciones*; *I* = *Inquisiciones*; *IA* = *El idioma de los argentinos*; *A* = *El Aleph*; *LA* = *El libro de arena*; *F* = *Ficciones*; *MF* = *Martin Fierro*; *D* = *Discusión*.

una versión más de la antigua leyenda del minotauro de Apolodoro. Los textos de sus cuentos funcionan como un espejo que invierte o revierte historias ya contadas, imágenes ya advertidas. En última instancia, concluye Borges, "una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída; si pudiéramos leer cualquier página actual como la leerán en el año dos mil, sabríamos cómo será la literatura en el año dos mil" (*OI*, pág. 218). En ese librito he intentado demostrar que sus narraciones responden a una estructura especular: versiones de un texto anterior que el relato invierte o revierte desde sus significantes literarios. Desde el lenguaje, los cuentos de Borges presentan violentas historias de compadres, guerreros, teólogos, gauchos, reyes, bibliotecarios, héroes y traidores; desde la escritura, esas historias desorbitadas ceden a un significado segundo que no es sino su modo de problematizar en torno a las acciones allí presentadas. Los interrogantes y búsquedas que plantean los relatos a partir de sus significantes lingüísticos están respondidos desde los significantes troquelados por la escritura como la reflexión del escritor ante el tema de sus cuentos.

¿Pero qué podemos decir del texto mismo de sus cuentos? Es decir, no tanto del acto de contar una historia en lo que toca a su organización narrativa como de la operación que formula esa historia en un lenguaje. No me refiero al estilo en sus múltiples funciones expresivas sino a una función singular, a ese momento en que un texto dialoga con otro, ese momento en que un texto emerge como el reflejo de otro, como si uno contuviera, explícita o implícitamente, al otro. En otra época hubiéramos llamado a esta relación entre dos textos "estudio de las fuentes"; hoy la llamamos "intertextualidad." No es lo mismo, sin embargo. Así como hay una clara diferencia entre la disciplina retórica como la entendía Quintiliano, la estilística de Spitzer y la poética de Jakobson, aunque compartan algunos elementos, la noción de intertextualidad representa un refinamiento y un cambio de estrategia respecto al manejo y estudio de las fuentes. Donde el estudio de las fuentes buscaba la huella de una idea, de un motivo, de un tema, de un personaje o de una imagen, la intertextualidad, se limita a establecer, pero sobre todo, a estudiar la relación creadora entre dos o más textos en su condición de lenguaje. Fijado el modelo, la tarea del estudio de las fuentes cesaba. La intertextualidad comienza donde la definición de fuentes concluye. La existencia de un modelo es, para

la intertextualidad, una premisa a partir de la cual lo que importa es el juego entre ese primer texto y el segundo que lo incluye (relación explícita) o lo absorbe (relación implícita). ¿De qué modo se articulan los dos textos y qué efectos o funciones genera el uno en el otro? Si un texto A dialoga con un texto B, ¿qué dicen? Gérard Genette, que ha estudiado más a fondo esta relación de dos o más textos,³ llama al texto-modelo del cual se parte “hipotexto” y al segundo que lo contiene o absorbe “hipertexto.” El contacto de dos textos puede darse como una relación de transformación o como una relación de imitación. Los procesos de transformación y de imitación de un texto pueden tener a su vez fines lúdicos, satíricos o serios. Si la transformación responde a una intención lúdica estamos en presencia de la “parodia.” Si la transformación de un texto es seria estamos en el dominio de la “transposición.” Cuando en lugar de transformar un texto se lo imita, la imitación puede adquirir también tres formas o regímenes diferentes. La imitación lúdica deriva en el “pastiche”; la imitación satírica da lo que Genette llama “charge” o “caricatura” y, como ésta, se apoya en lo singular de un estilo; la imitación seria produce la “continuación,” es decir un lenguaje que imita, prolongando, un estilo famoso o prestigiado o simplemente emulado.

Habría primero que decir que el caso de Borges se presta de manera singular a este tipo de análisis. No es una casualidad que para algunos expositores de la aproximación intertextualista Borges se haya convertido en una suerte de guru del método. Las citas anteriores de Borges, y en especial la última del ensayo sobre Bernard Shaw, han sido esgrimidas como el alfa y omega de la intertextualidad. No es la primera vez que uno de sus muchos juicios deviene punta de lanza de una escuela crítica. Pero en el caso de la intertextualidad, sus puntos de vista constituyen un buen ejemplo del ejercicio de un método *avant la lettre*. Hay

³ De los estudios dedicados a la aproximación intertextual—Julia Kristeva, *Séméiotikè: Recherches pour une sémanalyse* (Paris, 1969); Philippe Sollers, *Théorie d'ensemble* (Paris, 1968); *Poétique*, Núm. 27 (1976); Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Indiana Univ. Press, 1978); Gérard Genette, *Palimpsestes: La Littérature au second degré* (Paris, 1982)—, es este último el que más me ha ayudado para este trabajo. El 3 de diciembre de 1981, Genette dio en Harvard una conferencia—“La Littérature au second degré”—en la que resumió su libro. Sólo después de escrito este artículo, cotejé mis notas de su conferencia con el libro aparecido unos meses más tarde.

que recorrer sus ensayos de *Discusión* y *Otras inquisiciones* para comprobar de inmediato que su enfoque busca siempre, o casi siempre, establecer la relación entre dos o más textos: la idea de Dios o el mundo como una esfera está en Jenófanes, en el *Tímeo* de Platón, en Parménides, en Empédocles de Agrigento, en Hermes Trismegisto; en el siglo XIII, la imagen reaparece en el *Roman de la Rose*, en el XVI, en el *Pantagruel* de Rabelais y en Giordano Bruno (*De la causa, principio et uno*, v). Finalmente, en el XVII, Pascal repitió la imagen para siempre: "La naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna." La conclusión de Borges a ese sumario historial de la imagen: "Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas" (*OI*, pág. 17). La operación se repite en "La flor de Coleridge" y "El sueño de Coleridge." En "Magias parciales del *Quijote*" hace un balance de ese procedimiento cervantino que "se complace en confundir el mundo del lector y el mundo del libro" a través de obras como *Sartor Resartus* (Carlyle), el *Zohar* (Moisés de Leon), el *Ramayana* (Valmiki), *Las mil y una noches*, *Hamlet*. En su "Nota sobre Walt Whitman" compila un catálogo del procedimiento de raíz panteísta en que Dios o el hablante poético se desdobra en otras criaturas y objetos. El recurso aparece en el *Gita*, en Heráclito, Plotino, Attar, Emerson, Stefan George hasta Walt Whitman. En ese mismo ensayo defiende la noción de que el contexto de la literatura es menos la vida que la literatura misma. "Hablo del caso—dice—de quienes atribuyen una doctrina a experiencias vitales y no a tal biblioteca o a tal epítome: Nietzsche, en 1874, se burló de la tesis pitagórica de que la historia se repite cíclicamente; en 1881, en un sendero de los bosques de Silvaplana, concibió de pronto esa tesis (*Ecce Homo*). Lo tosco, lo bajamente policial, es hablar de plagio" (*OI*, pág. 103). Borges concibe la literatura como un texto cuyas constantes re-verberaciones han producido y producirán todos los libros de esa hipotética "biblioteca total." Es el caso de la Kábala que genera toda una biblioteca a partir de un solo texto: las Escrituras. Su ensayo sobre Wells concluye: "De la vasta y diversa biblioteca que nos dejó, nada me gusta más que su narración de algunos milagros atroces: *The Time Machine*, *The Island of Dr. Moreau*, *The First Men in the Moon*. Son los primeros libros que yo leí; tal vez serán los últimos . . . Pienso que habrán de incorporarse a la memoria general de la especie y que se multiplicarán en su ámbito, más

allá de los términos de la gloria de quien los escribió, más allá del idioma en que fueron escritos" (OI, pág. 128). Una obra se debe menos a su autor que a los ecos que esa obra desata en otros autores. Tal es el tema del ensayo "Kafka y sus precursores" que concluye el examen de textos afines a los del autor de *El castillo* con la siguiente observación: "En cada uno de estos textos está la idiosincracia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos . . . En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro" (OI, pág. 148).

Algunos ensayos van más lejos todavía en el sentido de que proponen apenas desde el título la noción de que "el mundo es un libro": "Avatares de la tortuga," "Formas de una leyenda," "Historia de los ecos de un nombre." Un texto, cualquier texto, queda así reducido a su condición de avatar, de forma, o de eco de otro texto. Borges propone respecto a la literatura lo que Lavoisier había postulado en el siglo XVIII respecto a la naturaleza: "Nada se crea, todo se transforma," o lo que Henri Cartier-Bresson ha dicho respecto al arte: "No hay nuevas ideas en el mundo. Hay solamente nuevos modos de ordenar las cosas." Que Borges ha puesto en práctica esa idea en sus propios relatos, transformando temas y motivos ya tratados, queda muy claro. Es menos clara—y ha quedado aun sin estudiar—la condición de sus textos como ecos o avatares de otros textos, la relación de su lenguaje con otros lenguajes. Es lo que parcialmente nos proponemos hacer ahora.

"*Forgerie*" o continuación

La primera relación que la prosa de Borges establece con otros estilos—primera en un sentido puramente cronológico—es un esfuerzo imitativo que se manifiesta en la continuación o imitación seria de un estilo prestigiado. La relación de "continuación" comporta la imitación de un texto con propósitos *no* satíricos. En el caso de Borges, el hipotexto o modelo es justamente eso, un modelo, un estilo ejemplar, digno de ser imitado. Para el primer Borges la prosa que merecía ser imitada, la prosa que aparecía ante sus ojos juveniles como el estilo por antonomasia era la prosa del

barroco español. Se entiende. Para el joven poeta ultraísta que veía en la metáfora el "elemento esencial" de la lírica y la razón de ser de la literatura, Góngora, Saavedra Fajardo, Espinel, Quevedo, y Torres Villarroel eran compañeros de camino aunque separados de su generación por algunos siglos. El ensayo de *Inquisiciones* dedicado a Torres Villarroel rubrica desde su primer párrafo una admiración que convierte a los poetas barrocos en hermanos mayores del grupo ultraísta: "Quiero puntualizar—dice—la vida y la pluma de Torres Villarroel, hermano de nosotros en Quevedo y en el amor de la metáfora" (*I*, pág. 7). ¿Qué admiraba Borges en Villarroel? Su concepto de la prosa: "Es lo de menos—dice—la intención risible que esgrime y su virtud está en la atropellada numerosidad de figuras que enuncian, gritan, burlan y enloquecen el pensamiento. Ese *ictus sententiarum*, esa insolencia retórica, esa violencia casi física de su verbo, tienen su parangón actual en los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*" (del poeta ultraísta Oliverio Girondo, 1922) (*I*, pág. 11). Su singularidad es, entonces, ese modo verbal de un barroco a ultranza que el Borges más tardío amonestaría de "lindar con su propia caricatura" (*HE*, pág. 9). Pero para el joven de 25 años, autor de un primer volumen de ensayos, para el poeta ultraísta contemporáneo de Girondo, Torres Villarroel es "un milagro." Lo que importa ahora subrayar es el efecto que esa admiración por la prosa barroca tiene en la prosa del joven escritor que la comenta. Borges ha absorbido del barroco no solamente su regusto por la metáfora sino todos aquellos procedimientos que según Curtius definían el estilo manierista (un término que para Curtius es preferible al más generalizado de barroco). El estilo manierista se proponía "sorprender, causar asombro, deslumbrar."⁴ Para conseguir esos propósitos, el escritor barroco recurre al hipérbaton, la perífrasis, la *annominatio* (o acumulación de diversas flexiones de una misma palabra y que hoy llamamos "paranomasia") y a la metáfora manierista. En el uso de la sintáxis, "busca decir las cosas antinaturalmente" y entre sus juegos más frecuentes figuran el paralelismo y "el esquema de recapitulación." Y en cuanto al vocabulario hay un esfuerzo por retornar a la acepción etimológica (latinismos/cultismos), por rescatar voces populares (germanía) y por acuñar otras nuevas (neo-

⁴ Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (New York, 1963), pág. 289.

logismos). Todos o casi todos estos rasgos distintivos de la prosa manierista aparecen en la prosa del primer Borges. Oigamos su silueta literaria de Torres:

Sobre los días y las noches de don Diego de Torres, sobre cada una de las páginas que trazó, la sombra del maestro pasa con la altivez de una bandada y con la certeza del viento. Torres, incrédulo estrellero que creyó en el influjo de los astros sobre la humana condición pero no en sortilegios o demonología, fue un enquevedizado. Torres, que cambió lunas por doblones y para quien la anchura estelar fue una resplandeciente almoneda, fue poseído de un espíritu, y las metáforas de un muerto hicieron incantación.

El milagro estriba en la forma que ese aprendizaje supo asumir. Torres, hombre impoético, sin gravamen de estilo ni ansia de eternidad, fue una provincia de Quevedo, más alegre y menos intensa que su trágica patria. Quevedo, a fuer de artista, fijó alucinaciones, labró un mundo en el mundo y debeló sus propias imágenes; Villarroel desmintió esa seriedad, prodigándolo todo, con el absurdo gesto de un dios que desbaratase el arcoiris en libérrimas serpentina. Así recabó su obra, que es conversadora y brozosa, pero cuyo rumor es algo así como la rediviva cotidianidad del maestro, como una extravagante y chacotera resurrección. (*I*, págs. 13-14)

La prosa de Borges es casi un espejo de la prosa de Villarroel. Sus excesos y alardes están allí consignados: metáforas manieristas, neologismos mostrencos, regusto por el latinismo, paralelismo en la sintáxis, goce jacarista por el vocablo popular y de germanía. El maestro de Villarroel ha sido también el gran maestro de ese primer Borges que admiraba en Quevedo su "grandeza verbal." "Nadie como él—dice en su ensayo juvenil—ha recorrido el imperio de la lengua española y con igual decoro ha parado en sus chozas y en sus alcázares. Todas las voces del castellano son tuyas y él, en mirándolas, ha sabido sentir las y recrearlas ya para siempre" (*I*, pág. 43). La primera prosa de Borges es una imitación, fundada en la admiración, de los maestros del barroco y alcanza sus mayores galas en el primer párrafo que introduce su ensayo sobre Quevedo de 1925. Oigamos:

Hay la aventura personal del hombre Quevedo: el tropel negro y desgarrado que eslabonaron con dureza sus días, el encono que hubo en sus ojos al traspasar con sus miradas el mundo, la numerosa erudición que requirió de tanto libro ya lejano, la salacidad que desbarató su estoicismo como una turbia hoguera, su ahinco en traducir la España apicarada y cucañista de entonces en simulacros de grandeza apolínea, su aversión a lechuzos,

alguaciles y leguleyos, sus tardeceres, su prisión, su chacota: todo su sentir de hombre que ya conoció el doble encontronazo de la vida segura y la insegura muerte. (I, pág. 39)

Como Quevedo, Borges busca el lucimiento verbal, la astucia retórica, el léxico ingenioso y la expresión aguda. "Nada de llamar a las cosas por su nombre" decía Raimundo Lida a propósito de la lengua del *Buscón*. Ese "atrevimiento exterior y fuerza de choque verbal"⁵ de la prosa de Quevedo debió deslumbrar al Borges ultraísta de los años 1920 y sus primeras *Inquisiciones* están escritas bajo la fascinación de ese estilo. Pero lo que en la prosa barroca era el estilo y el espíritu de una época, en la prosa primera de Borges es una imitación de sus procedimientos y brillos ringerangos que dejará atrás unos pocos años más tarde.

En por lo menos dos entrevistas, el Borges más maduro ha reflexionado sobre su prosa juvenil. En la de 1964 dijo:

Yo antes escribía de una manera barroca, muy artificiosa. Me pasaba lo que le pasa a muchos escritores jóvenes, creo. Por timidez, creía que si hablaba sencillamente la gente creería que no sabía escribir. Sentía la necesidad de demostrar que sabía muchas palabras raras y que sabía combinarlas de un modo sorprendente.⁶

En una segunda entrevista, cuatro años más tarde agregó:

Empecé escribiendo de un modo muy *self-conscious*, de un modo muy barroco. Esto se debió, tal vez, a la timidez de la juventud. Los jóvenes suelen sospechar que sus argumentos, sus poemas, no son muy interesantes. Entonces tratan de ocultarlo o de enriquecerlo con otros medios. Cuando yo empecé a escribir, trataba de hacerlo a la manera de los clásicos españoles del siglo XVII, a la manera de Quevedo o de Saavedra Fajardo.⁷

Cuando Borges descubre que ese estilo "millonario" (I, pág. 24) (palabra que empleó para definir "la pluma innumerable" de Joyce [I, pág. 25]) lejos de ser una riqueza es "una superstición aritmética" y que lo que importa no es tanto el número de voces de un idioma como el número de representaciones de que es capaz (IA, pág. 23),

⁵ Raimundo Lida, "Pablos de Segovia y su agudeza: Notas sobre la lengua del *Buscón*" en *Homenaje a Casaldueiro*, ed. R. P. Sigele y G. Sobejano [Madrid, 1972], pág. 289.

⁶ James E. Irby, "Encuentro con Borges" en *Vida Universitaria*, 12 abril 1964, pág. 14.

⁷ Rita Gibert, *Siete voces* (México, 1972), pág. 118.

postulará, todavía en 1927, el reverso de ese primer ideal barroco: "Plena eficiencia y plena invisibilidad serían las dos perfecciones de cualquier estilo" (*IA*, pág. 158). Solamente entonces inicia un ataque virulento contra ese mismo español que había sido su modelo y su práctica. Borges arremete no contra los maestros clásicos (recuerda todavía en ese artículo de 1927 "la incredulidad serena en el idioma de Cervantes, la chacota dura en Quevedo, la apetencia de felicidad—no de facilidad—en Fray Luis" (*IA*, pág. 34) sino contra sus trasnochados imitadores: "Dos conductas de idioma veo en los escritores de aquí—dice—: una, la de los saineteros, que escriben un lenguaje que ninguno habla y que, si a veces gusta, es precisamente por su aire exagerativo y caricatural, por lo forastero que suena; otra, la de los cultos, que mueren de la muerte prestada del español. Los unos remedan la dicción de la fechoría; los otros, la del memorioso y problemático español de los diccionarios . . . El que no se aguaranga para escribir y se hace el peón de estancia o el matrero o el valentón, trata de españolarse o asume un español gaseoso, abstraído, internacional, sin posibilidad de patria ninguna" (*IA*, págs. 28-30).

Son las dos conductas hacia el idioma asumidas por el propio Borges en sus primeros libros: el estilo barroco de sus primeros ensayos y el estilo aguarangado de sus primeros poemas y algunas prosas. "Pensaba entonces—dirá muchos años más tarde—que mi deber como argentino era escribir como argentino. Compré un diccionario de argentinismos y llegué a ser tan argentino en mi modo de escribir, en mi vocabulario, que no me entendían, y yo mismo no recordaba muy bien lo que había querido decir. Las palabras pasaban directamente del diccionario al manuscrito, sin que correspondieran a ninguna experiencia."⁸ Pero para inmunizarse contra esas enfermedades—que eran los males de la literatura de su tiempo—primero había que contraerlas. Como la víctima curada que emprende una cruzada para prevenir del mal a otros, Borges escribió una serie de ensayos que castigan ese estilo pseudo-barroco, que había sido el suyo, desde la caricatura. Esta relación de un lenguaje que se burla de otro con fines satíricos es lo que Genette llama "charge" o caricatura. El estilo adoptado actúa como un espejo cóncavo que refleja otro estilo deformándolo hasta el esperimento.

⁸ Gibert, *Siete voces*, pág. 118.

"Charge" o caricatura

En 1942, ya muy distanciado de ese primer estilo rebuscado, Borges publicó en colaboración con Adolfo Bioy Casares *Seis problemas para don Isidro Parodi* firmado con el pseudónimo H. Bustos Domecq. Son relatos que parodian el cuento policial y están escritos en un lenguaje que pone en solfa los dos excesos que Borges había practicado y que luego censuró en su artículo de 1927: la dicción de fechoría y el español de los diccionarios. Es una broma o "cargada" (en el lunfardo argentino) no de la prosa barroca sino de la imitación de esa prosa, una caricatura oblicua del estilo del primer Borges. Si el Borges de *Inquisiciones* no sospechaba los excesos de su propio estilo, el de 1942 los convierte en material de humor sardónico. En el prólogo del apócrifo Gervasio Montenegro al libro de Bustos Domecq (de la Academia Argentina de Letras), se dice:

Una de las tareas que ponen a prueba la garra del escritor de fuste, es, a no dudarlo, la diestra y elegante diferenciación de los personajes. El ingenuo titiritero napolitano que ilusionara los domingos de nuestra niñez, resolvía el dilema con un expediente casero: dotaba de una jiba a Polichinela, de un almidonado cuello a Pierrot, de la sonrisa más traviesa del mundo a Colombina, de un traje de arlequín . . . a Arlequín. H. Bustos Domecq maniobra, *mutatis mutandis*, de modo análogo. Recurre, en suma, a los gruesos trazos del *caricaturista*, si bien, bajo esta pluma regocijada, las inevitables deformaciones que de suyo comporta el género, rozan apenas el físico de los fantoches y se obstinan, con feliz encarnizamiento, en *los modos de hablar*. (pág. 12)

Los personajes son muñecos o caricaturas en sus conductas pero por sobre todo en su dicción, en sus "modos de hablar." Fantoches en cuanto repiten un lenguaje engolado, almidonado, hinchado, pero ahora recorrido por un rictus de sarcasmo y una risotada caústica. Estilo de guiñol. El primer Borges escribía usando el modelo barroco de anteojeeras, imitaba seriamente. El estilo de Bustos Domecq comporta una toma de distancia que deforma ese primer estilo hasta la caricatura. Es la puesta en práctica, perversamente deformada, de lo que en su ensayo de 1927 era definido como el sermón hispánico: "El máximo desfile verbal, aunque de fantasmas o de ausentes o de difuntos. La falta de expresión nada importa; lo que importa son los arreos, galas y riquezas del español, por otro nombre el fraude. La sueñera mental y la concepción acústica del estilo son las que fomentan sinónimos: palabras que

sin la incomodidad de cambiar de idea, cambian de ruido" (IA, pág. 24).

Estos ejercicios de chacota verbal se prolongan, con mayor causticidad todavía, en las *Crónicas de Bustos Domecq* publicadas en 1967 y dedicadas "a esos tres grandes olvidados: Picasso, Joyce, Le Corbusier." Pero entre los *Seis problemas* de 1942 y las *Crónicas* de 1967, Borges publica en 1954 su relato "El Aleph" en el que esa vena paródica se yuxtapone al estilo reposado y purgado de su prosa más madura. Borges retorna al lenguaje pedante y alambicado de Bustos Domecq para caracterizar al personaje de su cuento (Carlos Argentino Daneri) que tipifica al escritor argentino parodiado desde los *Problemas para don Isidro Parodi*:

Estrofa a todas luces interesante—dice Carlos Argentino de su propio poema—. El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión; el segundo pasa de Homero a Hesíodo, no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación; el tercero—¿barroquismo, decadentismo, culto depurado y fanático de la forma?—consta de dos hemistiquios gemelos; el cuarto, francamente bilingüe, me asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la facecia. Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite ¡sin pedantismo! acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura: la primera a la *Odisea*, la segunda a los *Trabajos y días*, la tercera a la bagatela inmortal que nos deparan los ocios de la pluma del saboyano. . . Comprendo una vez más que el arte moderno exige el bálsamo de la risa, el *scherzo*. ¡Decididamente tiene la palabra Goldoni! (A, págs. 154-55)

Carlos Argentino es una violenta parodia del escritor argentino ya parodiado hasta el abuso en los *Seis problemas* y en las *Crónicas* pero es también una caricatura del escritor que Borges fue en sus comienzos barrocos. El otro personaje de "El Aleph" es Borges. Borges se enfrenta con su fantasma barroco pero visto desde una distancia que funciona como un espejo deformante. Ante las tiradas y ditirambos de Carlos Argentino, Borges-personaje reflexiona con el cinismo de quien se siente inmune a esos excesos: "Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable" (A, pág. 155). Los dos estilos se sobreponen en un contrapunto que retoma la vieja polémica del lenguaje de los argentinos en un relato en el que reaparece la actitud paródica de Bustos Domecq extraña-

mente emparejada con la misteriosa aparición del Aleph: terreno ya del Borges de las fantasías metafísicas. El contrapunto recuerda la confrontación que tiene lugar en el relato "El otro" incluido en *El libro de arena* (1975) en el que el muchacho Borges, estudiante en Suiza se encuentra con un Borges entrado en años, "Norton Professor" en Harvard, a orillas de un río que para el joven es el Ródano y para el viejo, el Charles, en un banco que para el primero está en Ginebra y para el otro en Cambridge. La conversación es un balance de los gustos, preferencias y lecturas del joven vistas desde la perspectiva del viejo. De la misma manera que el personaje Borges de "El Aleph" no puede reconocer en el estilo de Carlos Argentino su propio estilo de juventud o si lo reconoce es para ridiculizarlo, el viejo Borges de "El otro" ve al joven con la condescendencia de quien se sabe una caricatura superada:

Medio siglo no pasa en vano—comenta el narrador que es el Borges viejo y agrega: Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno de los dos era *el remedo caricaturesco* del otro. La situación era harto anormal para durar mucho más tiempo. Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que soy. (LA, pág. 19)

Dos Borges que no pueden entenderse, dos estilos que no pueden conciliarse. Dos Borges que, enfrentados, emergen desde el otro como una caricatura. Dos estilos que enfrentados proyectan al otro como una paródica bufonada. Porque así como Borges puede ver su juventud como un exceso solamente desde una vejez morigerada y sabia, Borges puede parodiar su estilo juvenil y excesivo desde un estilo de decantada madurez.

Transposición

Genette ha observado que de todas las relaciones entre un hipotexto y un hipertexto, la transformación por "transposición" es la más importante porque bajo esta categoría se sitúa el grueso de la literatura universal. En el régimen serio, la relación de imitación entre dos textos da lugar a la continuación: el estilo manierista del primer Borges que busca imitar (seriamente) el modelo de la prosa barroca. Cuando la relación de ese modo serio es de transformación estamos en presencia de la transposición. Las po-

sibilidades de esta categoría son inmensamente más ricas y variadas. Van de la operación más elemental, que consiste en traducir un texto de una lengua a otra, a operaciones más complicadas como la “transmotivación” y la “transvaloración” en que los motivos o valores del primer texto son modificados en el segundo. Ejemplificaremos algunas de las instancias más memorables de esta relación en la prosa de Borges.

Transposición por condensación

La transposición por condensación consiste en transformar un texto a través de un resumen que, como todo resumen, condensa el original. Es la transformación más frecuente y posiblemente la favorita del autor de *Ficciones*. Se entiende. Ya en el prólogo de esa primera colección de relatos, Borges advertía sobre su preferencia por este procedimiento. “Desvarío laborioso y empobrecedor—decía—el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer *un resumen*, un comentario” (*F*, pág. 11). Borges alude a libros imaginarios que el relato procede a resumir: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” es un resumen del volumen oncenso de la *Primera Enciclopedia de Tlön*; un resumen, además, que asume el formato y hasta el estilo del artículo enciclopédico que, como se sabe, es también un resumen del conocimiento disponible sobre un tema determinado. “Examen de la obra de Herbert Quain” es una reseña de la obra de un autor apócrifo escrita muy a la manera de la jerga de la recensión o crítica de libros. “El acercamiento a Almutásim” es una nota que resume la novela de ese nombre del autor apócrifo Mir Bahadur Alí. Hacia el final del cuento, el narrador agrega: “Se entiende que es honroso que un libro actual derive de uno antiguo: ya que a nadie le gusta, como dijo Johnson, deber nada a sus contemporáneos” (*F*, pág. 41). La observación introduce algunas fuentes posibles de la novela, entre ellas el poema del místico persa Attar *El coloquio de los pájaros* cuyo resumen aparece en una nota al pie de página. Resumen de resumen de resumen. Pero además de estos tres cuentos que declaradamente están presentados como resúmenes de obras inventadas, hay otros en que resumir es una operación inevitable. En “El jardín de senderos que se bifurcan” se resume la novela de ese nombre del poeta Tsui

Pên. El destino último de Fergus Kilpatrick en "Tema del traidor y del héroe" es un plagio de pasajes de *Macbeth* y *Julio César* de Shakespeare. "La muerte y la brújula" incluye un escrutinio de los libros de la biblioteca del doctor Marcelo Yarmolinsky—obras veladamente apócrifas, pero en realidad títulos de la biblioteca kabalística del propio Borges.⁹ En "El milagro secreto" hay un resumen del drama *Los enemigos* de su protagonista Jaromir Hladíck. "Tres versiones de Judas" no son sino el resumen de las tres tesis sobre Judas expuestas en dos libros del personaje Nils Runeberg (*Kristus och Judas* y *Der heimliche Heiland*).

El narrador del cuento "El Sur" comenta sobre el protagonista: "La verdad es que Dahlmann leyó poco; la montaña de piedra imán y el genio que ha jurado matar a su bienhechor eran, quién lo niega, maravillosos, pero no mucho más que la mañana y el hecho de ser" (*F*, pág. 191); resumen muy apretado de una de las historias del libro que Dahlmann lleva consigo en el tren: *Las mil y una noches*. La mitad del texto del relato "Historia del guerrero y la cautiva" es un resumen del destino de Droctulft narrado por Croce en su libro *La poesía* que, a su vez, abrevia "un texto latino del historiador Pablo el Diácono" (*A*, pág. 47). "La busca de Averroes" es una versión muy concisa del destino de Abulgualid ibn-Rushd (Averroes) según aparece en Renan, Lane y Asín Palacios. "El Zahir" que revierte la historia de los Nibelungos contiene, a su vez a mitad del relato, un resumen apretado de la saga germánica.

Finalmente, hay que recordar que libros como *Antiguas literaturas germánicas* (1951), *Manual de zoología fantástica* (1957) e *Historia universal de la infamia* (1955) son resúmenes de otros libros. El primero de las vidas de autores germánicos y de los argumentos de sus epopeyas y sagas; el segundo, de leyendas, mitologías y en general de criaturas de una zoología imaginaria, el tercero de una bibliografía indicada al final del volumen como "índice de fuentes." Sus dos *Introducciones* a la literatura inglesa y a la literatura norteamericana son apenas resúmenes de lo más memorable de esas literaturas. Y si pensamos en una antología como un resumen, por selección, de un cuerpo de textos que representan—y por eso resumen—la obra de un autor, de un género, de un período o de una literatura, se comprende que Borges haya

⁹ Sobre este tema, véase mi artículo "Borges and the Kabbalah" en *Tri Q*, Núm. 25 (1972), págs. 240-67.

compilado antologías del género policial, del relato fantástico, del cuento breve y extraordinario, de Quevedo, de la poesía gauchesca, de textos sobre el cielo y el infierno, del destino del compadrito, y de la literatura argentina.¹⁰

Prosificación y versificación

Otras formas de transposición aparentemente simples y reconocibles son la versificación (poner en verso lo que está en prosa) y su opuesto, prosificación (poner en prosa un texto que existe en verso). En su libro *Manual de zoología fantástica* publicada en México en 1957 hay un resumen de la leyenda del Golem. En 1958, Borges publica su poema "El Golem" que versifica la leyenda resumida en el artículo. Hay que recordar también que su cuento "Las ruinas circulares" transvasa la leyenda del Golem en un molde narrativo, aunque ahora sujeta a esa operación que la crítica intertextual llama "transvaloración" o modificación del sistema de valores del hipertexto. Lo que en la leyenda es una prueba más de la imposibilidad humana de competir con la omnipotencia divina, en el cuento es una expresión más de ese tópico borgeano de origen agnóstico que ve el mundo como un sueño de una divinidad que es a su vez otro sueño.

Un ejemplo de la operación opuesta—prosificación—ocurre en el cuento "La otra muerte" de 1949 en el que se narran las dos muertes del personaje Pedro Damián: una muerte natural de congestión pulmonar y una muerte heroica en el campo de batalla. Veinte años antes, en un poema de *Cuaderno San Martín* titulado "Isidoro Acevedo," Borges había versificado las dos muertes referidas a su abuelo materno. La historia es la misma; sólo son diferentes las circunstancias, uno o dos nombres propios y el género literario.

Transmotivación

El mejor ejemplo de lo que se ha llamado transmotivación ocurre en el cuento "El fin," suerte de apéndice o coda al *Martín*

¹⁰ Aludimos a sus antologías: *Los mejores cuentos policiales*, con Bioy Casares (Buenos Aires, 1943), *Antología de la literatura fantástica*, con Bioy y Silvina Ocampo (Buenos Aires, 1940), *Cuentos breves y extraordinarios*, con Bioy (Buenos Aires, 1955), *Quevedo. Prosa y verso*, con Bioy (Buenos Aires, 1948), *Poesía gauchesca*, con Bioy, (México, 1955), *El compadrito: Su destino, sus barrios, su música*, con Silvina Bullrich (Buenos Aires, 1945) y *Antología clásica de la literatura argentina*, con Pedro Henríquez Ureña (Buenos Aires, 1937).

Fierro de Hernández. El poema concluye cuando Fierro después de sus consejos de padre se separa de sus hijos y del de Cruz: "A los cuatro vientos/los cuatro se dirigieron,"¹¹ luego de lo cual concluye el poema. Borges hace volver a Fierro a la pulpería donde unos días antes tuvo lugar la payada con el Moreno y donde "no se armó la pendencia/porque se opusieron los presentes" (vv. 6841-42). De la misma manera que Borges corrige la muerte de su abuelo y la de Pedro Damián, corregirá el fin de Martín Fierro, personaje, porque si "Damián como gaucho tenía obligación de ser Martín Fierro" (A, págs. 73-74) con sobrada razón su arquetipo. ¿Por qué no peleó Fierro en el poema? La respuesta de Hernández puesta en boca de Fierro: "Yo ya no busco peleas,/las contiendas no me gustan" (vv. 6829-30) o bien este consejo a sus hijos: "El hombre no mate al hombre/ni pelee por fantasía . . . La sangre que se derrama/no se olvida hasta la muerte" (vv. 7049-50, vv. 7055-56). Borges sugiere que éstas son buenas razones para Hernández pero no para Fierro. Hará volver a Fierro al lugar de la payada donde lo espera el Moreno para corregir la conclusión del poema y el fin del personaje y para explicar: "Más de siete años pasé yo sin ver a mis hijos. Los encontré ese día y no quise mostrarme como un hombre que anda a las puñaladas" (F, pág. 179). Pero el conflicto sólo puede resolverse "a las puñaladas" y así lo entienden Fierro y el Moreno. Así lo entiende también Borges que modifica los motivos por los que Fierro se niega a pelear. Borges retoma los argumentos de Hernández—"El hombre ha de ser prudente" (v. 6961), "Trabajar es la ley" (v. 6965)—y, como en una payada con el autor del poema, retruca: "Mi destino ha querido que yo matara y ahora, otra vez, me pone el cuchillo en la mano" (F, pág. 179) y puesto que "un destino no es mejor que otro pero todo hombre debe acatar el que lleva adentro" (A, págs. 56-57), Fierro cumple el suyo, su "íntimo destino de lobo, no de perro gregario" (A, pág. 57). Siete años transcurren entre la separación de Fierro y sus hijos y el reencuentro. Siete años median también entre la publicación de la primera parte del poema en 1872 y la segunda en 1879. El autor y su personaje han cambiado. Hernández escribe la primera parte como un alegato en defensa del gaucho y como una denuncia al régimen de la "leva" o "conscripción ilegal," denuncia explicitada

¹¹ José Hernández, *Martín Fierro* (Madrid, 1964), pág. 433. Citas subsiguientes indicadas con el número de verso de esta edición.

en el Cap. viii de la 1ª parte en cuyos versos (1323-24) Fierro dice: "porque el ser gaucha . . . , ¡barajo!, el ser gaucha es un delito" y más adelante: "Para él son los calabozos,/para él las duras prisiones" (vv. 1373-74). Hernández se propuso explicar la conducta del gaucha como una reacción a los abusos y a la violencia de la política centrista de Buenos Aires hacia el gaucha. Borges ha explicado que así como "el *Quijote* fue concebido para parodiar las novelas de caballerías pero su ejecución excede infinitamente ese propósito, también Hernández escribió la primera parte para denunciar injusticias locales y temporales, pero en su obra entraron el mal, el destino y la desventura, que son eternos" (*MF*, pág. 25). El Hernández que escribe la primera parte fue soldado de Urquiza y combatió en Pavón contra Mitre; el Hernández que escribe la segunda parte envía un ejemplar de su libro a Mitre, su enemigo político, con la siguiente dedicatoria: "Sr. General Don Bartolomé Mitre—Hace 25 años que formo en las filas de sus adversarios políticos. Pocos argentinos pueden decir lo mismo; pero pocos también, se atreverían como yo, a saltar sobre ese recuerdo, para pedirle al ilustrado escritor, que conceda un pequeño espacio en su Biblioteca a este modesto libro. Le pido que lo acepte como testimonio de respeto de su compatriota. El Autor" (*MF*, pág. 56). El autor de la primera parte había sido gaucha, soldado, conspirador, enemigo del centrismo porteño; el Hernández de la segunda parte vio once ediciones del poema y cuarenta y ocho mil ejemplares en menos de siete años, cifra enorme para la época. Era famoso y el libro era responsable de esa fama. El Martín Fierro que vuelve en 1879 refleja algunos de los cambios en las convicciones políticas de su autor. Hernández sabe que ahora es escuchado por todo el país y no sólo por sus enemigos. Más aún: sus enemigos han dejado de serlo y Martín Fierro habla, en la segunda parte, como hablaba su enemigo, Sarmiento: "Debe el gaucha tener casa,/escuela, iglesia y derechos"; "Debe trabajar el hombre/para ganarse su pan"; "El trabajar es la ley." Borges lo obligará a ser el primer Martín Fierro, ese personaje sufrido pero violento, atemperado por los años pero fiel a una religión del coraje que intrínsecamente lo define. En el relato, Fierro vuelve a la pulpería a batirse con el Moreno porque las motivaciones de su conducta corresponden más al personaje de la primera parte del poema que al de la segunda. Claro ejemplo de doble transposición: 1) "transmotivación" y 2)

“ampliación” en el sentido que al relato se han agregado circunstancias y situaciones ausentes en el poema.

Transvaloración

Una última forma de relación intertextual por transposición es la transvaloración, o sea, la modificación del sistema de valores del hipotexto valorizando lo desvalorizado o viceversa desvalorizando lo valorizado. El *Quijote* es un ejemplo elocuente de la segunda operación en cuanto convierte la novela de caballería en objeto de parodia. En este sentido, Genette ha definido la novela de Cervantes como la encarnación de este procedimiento, el intertexto por excelencia.¹²

Un ejemplo altamente significativo de este recurso es el relato “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz.” Desde el comienzo del cuento, el narrador admite el carácter de transposición de la narración. “Mi propósito—dice—no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda. La aventura consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos, pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones” (A, pág. 53). El libro, por supuesto, es el *Martín Fierro* y la noche alude a la pelea de Fierro con la partida capitaneada por Cruz y narrada en el Canto IX de la primera parte. Borges agrega información ausente en el poema: los orígenes de Cruz, el retorno de las tropas de Lavalle de la Guerra con el Brasil como contexto histórico, la pesadilla del montonero que engendró a Cruz como contexto narrativo y algunas circunstancias que ponen al personaje delante de esa noche. Cruz debía dos muertes, pero no la que le atribuye Borges. Más aún, la descripción de su huida y su entrevero con la policía reproduce la huida de Fierro y su pelea con la partida. Ya desde este detalle, ausente en el Poema, el destino de Cruz está presentado como un espejo del destino de su amigo. Para describir la pelea de Cruz en el cuento, Borges interpola fragmentos o versos enteros de la pelea de Fierro en el Poema: “el grito del chajá” (v. 1473), (Borges: “El grito del chajá le advirtió que lo había cercado la policía”); “en una mata de paja/probé el filo del cuchillo” (vv. 1503-04), (Borges: “probó el cuchillo en una mata”); “Me refalé las espuelas, / para no peliar con grillos”

¹² Genette, *Palimpsestes*, págs. 164-65.

(vv. 1499-1500), (Borges: "para que no le estorbaran en la de a pie, se quitó las espuelas"); ¡Que yo no me he de entregar/aunque vengan todos juntos" (vv. 1535-36), (Borges: "Prefirió pelear a entregarse"). Cuando el encuentro finalmente ocurre, Borges sólo repite el detalle del "grito de un chajá," suficiente para hacerle sentir a Cruz "la impresión de haber vivido ya ese momento" y en cuanto a la pelea misma, observa apenas que "Un motivo notorio me veda referir la pelea" (A, pág. 56). Aparentemente, el motivo es la descripción detallada de esa pelea en el poema de Hernández, pero sólo en parte. La pelea ha sido ya referida en el cuento con Cruz, y no Fierro, como protagonista. El paralelo entre el destino de los dos gauchos ha sido ya establecido desde esa inversión. También hay una inversión respecto al narrador de la pelea: Fierro, en el poema; Cruz, en el cuento. Cuando Cruz y Fierro se enfrentan en el relato, comprendemos que la pelea ha tenido ya lugar y ha sido narrada con las mismas palabras con que Hernández la contó en el poema, sólo han cambiado los protagonistas. Por eso basta apenas con repetir la frase que, en el poema y en el cuento, anuda para siempre los destinos de los dos gauchos. Hernández: "un gaucho pegó el grito/y dijo: '¡Cruz no consiente/que se cometa el delito/de matar así a un valiente!'" (vv. 1623-26); y Borges: "Cruz gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente" (A, pág. 57).

Este procedimiento de trasladar literalmente una imagen, una frase o cualquier detalle de otro texto al suyo no es privativo de "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz." Ya en 1952, María Rosa Lida advertía que la extraña frase "desnudo en la ignorada arena" que el narrador de "El inmortal" emplea para describir sus errabundeos en la ciudad de los trogloditas, era una traducción de un verso del Cap. v de la *Eneida* de Virgilio "nudus in ignota, Palinure, iacebis arena." El comentario de Rosa Lida a ese hallazgo: "Coincidencias que ni son muestras de pereza ni de admiración huera: no es sino que el escritor reciente—Borges frente a Virgilio, Virgilio frente a Homero—juzga frívolo variar lo ya perfecto y, al trasladarlo intacto a la lengua materna, revela al lector que había pasado distraídamente por el original, su desatendida belleza."¹³ No es el único ejemplo de este recurso. El propio Borges da cuenta, hacia

¹³ María Rosa Lida de Malkiel, "Contribución al estudio de las fuentes literarias de J. L. Borges" en *Sur* (Buenos Aires), Núms. 213-214 (1952), pág. 56-57.

el final de ese cuento, del origen homérico de algunas frases y expresiones usadas en el texto. Otros ejemplos pueden rastrearse a lo largo de sus cuentos.

“Pierre Menard, autor del Quijote” lleva ese procedimiento a sus últimos extremos: un texto del siglo XIX que transcribe, literalmente, la totalidad del texto de Cervantes. Se entiende, puesto que “una literatura difiere de otra menos por el texto que por la manera de ser leída.” El cuento es una metáfora de esa idea. Como ha observado Gérard Genette, “la literatura es una suerte de *bricolage*: es decir, un esfuerzo por dotar a una estructura antigua de una función nueva y que en ese proceso crea siempre objetos nuevos.” “Un intertexto—continúa Genette—se puede leer por sí mismo, sin referencia al hipotexto. Pero si percibimos su presencia es posible también descubrir en él una dimensión nueva que nos obliga a ver en el texto una suerte de palimpsesto en que las varias escrituras se tocan e influyen mutuamente.”¹⁴ El texto de Menard nos obliga a pensar en el texto de Cervantes, pero solamente en el contexto de Menard el texto de Cervantes adquiere una riqueza que no tuvo en su época. Algo semejante puede decirse del relato de Borges en relación al poema de Hernández. Para Hernández, el acto de Cruz era un homenaje a la valentía de Fierro, una expresión de esa religión del coraje que legislaba la conducta del gaucho; era, también, un artificio que al hacer posible la amistad entre los dos gauchos, posibilitaba además el desarrollo narrativo del poema. Para Borges es eso pero es, asimismo, una suerte de epifanía. Así como Martín Fierro está obligado a morir como Martín Fierro en “El fin,” Cruz entiende en el relato lo que el poema callaba: “su destino de lobo,” esa lúcida noche fundamental en que por fin vio su propia cara, en que por fin escuchó su nombre: el destino como revelación. La historia de dos gauchos mataderos adquiere una dimensión metafísica que convierte el acto de valentía en realización óptica: “Un destino no es mejor que otro, pero todo hombre debe acatar el que lleva adentro” (A, págs. 56-57). El texto de Borges incorpora la historia y hasta algunos versos del texto de Hernández, pero el texto del primero es, como el de Menard, “casi infinitamente más rico” que el del segundo. Si pudiéramos ver la literatura, como en varios lugares sugirió Borges, como un texto único y el *Quijote*

¹⁴ Genette, *Palimpsestes*, págs. 451-53, aunque nuestra cita transcribe un resumen de su conferencia citada.

como la encarnación de ese texto, la conclusión del narrador de Pierre Menard resume el fundamento y los alcances de la lectura intertextual: "He reflexionado que es lícito ver en el Quijote 'final' una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros—tenués pero no indescifrables—de la 'previa' escritura de Menard" (*F*, pág. 56).

La naturaleza de palimpsesto del texto literario está sugerida por Borges, también, en el párrafo final de "El inmortal." Allí alude a los centones griegos y de la baja latinidad (obras literarias compuestas con trozos de obras de otros autores), y menciona el caso de Ben Jonson, que definió a sus contemporáneos con retazos de Séneca, los artificios de Alexander Ross, George Moore, T. S. Eliot "que han incorporado a sus obras páginas ajenas" y "la narración atribuida al anticuario Joseph Cartaphilus" que no es otra que el texto mismo de "El inmortal," tejido con "interpolaciones de Plinio, de Thomas De Quincey, de una epístola de Descartes y de una obra de Bernard Shaw" (*A*, págs. 25–26). Como el protagonista del relato que es muchas personas y, entre otras, Homero, el texto que inscribe los múltiples destinos del inmortal es también un texto múltiple. Este cuento es lo más próximo a una representación del texto total que, como la vertiginosa Biblioteca de Babel, contiene todo lo que es dable expresar. Pero todo texto es, a su manera "un texto total." No puede no serlo, puesto que así como "el menor de los hechos presupone el inconcebible universo" (*D*, pág. 11), también "en el orden de la literatura no hay acto, no hay texto, que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos" (*OI*, pág. 20). Se entiende entonces que el narrador de "El inmortal" concluya: "Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos" (*A*, pág. 26). Para los antiguos, crear equivalía a imitar los modelos clásicos. La noción de originalidad, tal como la entendemos hoy, es relativamente reciente. Sin embargo, Borges, lejos de estar solo en su aceptación de la literatura como un *bricolage* o proteo o palimpsesto, comparte esa condición del arte con los grandes maestros de la primera mitad de este siglo. Como ha observado George Steiner: "Los grandes modernos—Picasso, Stravinsky, Pound, Eliot y Joyce—fueron también los últimos clasicistas." Para explicar: "Their works are crammed with quotations from, allusions to, pastiches and parodies of the best art, music and literature of the

previous two thousand years . . . The question is, how did they do it? What was radical and new about works so explicitly grounded in classical myths and the poetry and fiction of the past? Can there be a kind of iconoclastic academicism, a strategy that keeps tradition vital by often violent appropriation and distortion? This is, in fact, what happened."¹⁵ La conclusión es irrecusable, la lectura y la escritura son apenas las dos caras de un mismo acto. Escribir es, indefectiblemente, leer o releer, superponer un texto nuevo a un texto antiguo, absorber en el hipertexto su modelo o hipotexto. No hay duda de que Borges ha hecho de esta operación su estrategia literaria. "Creo—ha dicho—que la literatura es un diálogo con otros escritores: yo les debo a ellos, y ellos posiblemente me deban a mí también."¹⁶ Se entiende que la crítica intertextual lo haya escogido como su corifeo.

JAIME ALAZRAKI

Harvard University

¹⁵ "The Cruellest Month" en *The New Yorker*, 22 abril 1972, pág. 134.

¹⁶ Gibert, *Siete voces*, pág. 130.

