



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LA METALITERATURA EN ALGUNOS TEXTOS DE JORGE LUIS BORGES

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS (LETRAS LATINOAMERICANAS).

PRESENTA:

JULIO MARÍA FERNÁNDEZ MEZA.
(BECARIO DEL PROGRAMA CONACYT 2014-2015).

TUTOR

RAFAEL OLEA FRANCO
(EL COLEGIO DE MÉXICO)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, FACULTAD DE FILOSOFÍA Y

LETRAS A 5 DE FEBRERO DE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

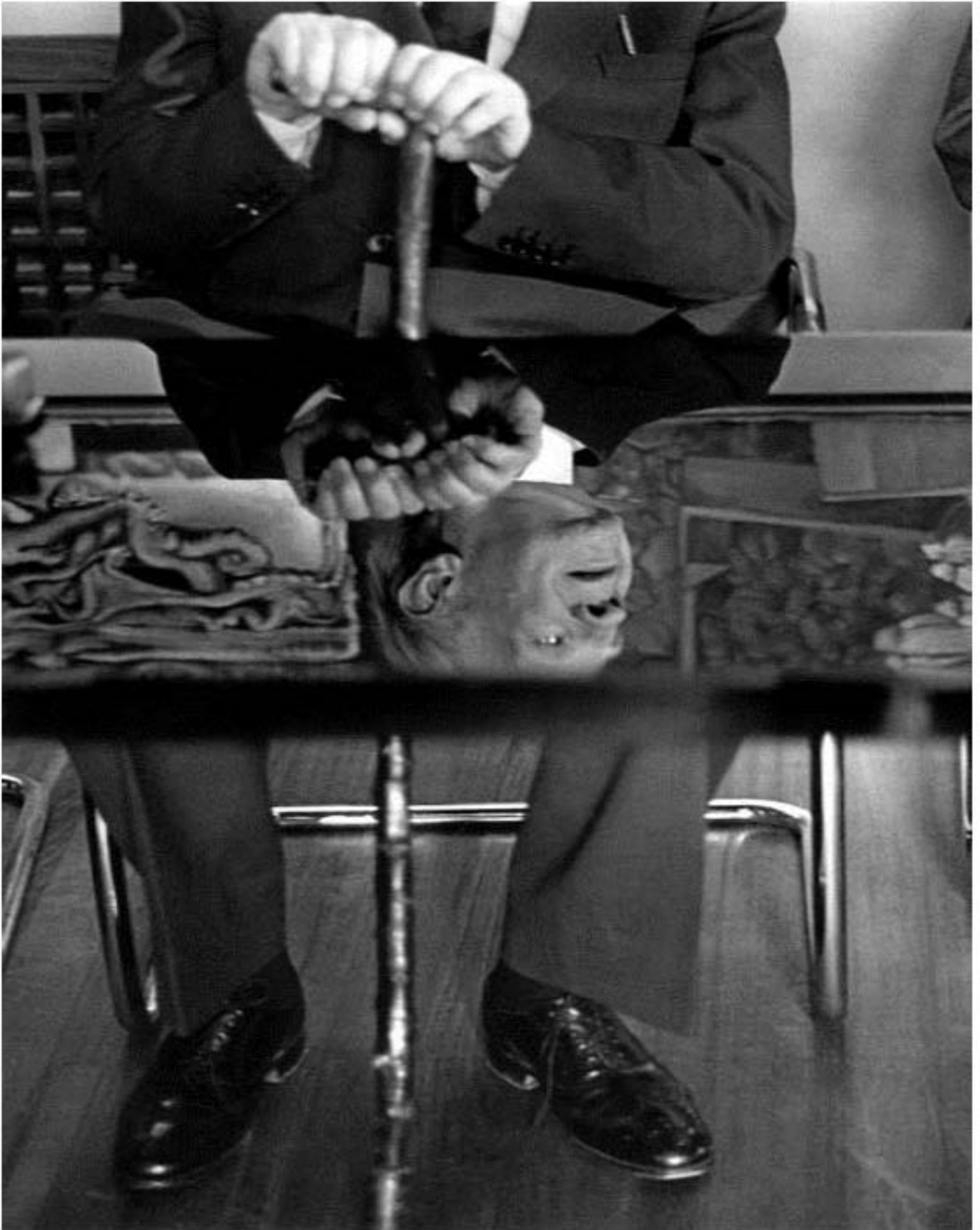


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



BORGES REFLEJADO EN EL VIDRIO DE UNA MESA (FOTOGRAFÍA: FERDINANDO SCIANNA, 1984, MAGNUM PHOTOS).

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| AGRADECIMIENTOS..... | 5 |
| I. INTRODUCCIÓN..... | 6 |
| II. CAPÍTULO I: LA METALITERATURA: ESTRUCTURA ESTRUCTURANTE..... | 28 |
| III. CAPÍTULO II: EL COSMOS FACSIMILAR (ANÁLISIS DE “TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS”) | 60 |
| IV. CAPÍTULO III: ESTÉTICA DE LA LECTURA (ANÁLISIS DE “PIERRE MENARD, AUTOR DEL QUIJOTE”) | 91 |
| V. CAPÍTULO IV: LA ESCRITURA IMPOSIBLE (ANÁLISIS DE “EL ALEPH”) | 123 |
| VI. CONCLUSIONES..... | 159 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 179 |

A María Luisa López Lira (1928-2013), porque me hiciste leer el primer del libro del que tengo memoria. Así como Borges se crió entre los infinitos libros ingleses de su padre y así como Frances Haslam le inculcó el amor por la literatura (la música verbal) de Inglaterra, no dejaré que el olvido me prive de la iniciación que le has dado a esta vida.

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo es el producto de un diálogo entre diversos libros, tanto de los anaqueles de las bibliotecas como de la Biblioteca de Babel que ya es Internet. Quiero agradecer, en especial, a mi tutor de posgrado Rafael Olea Franco, a quien conocí en una clase cuando era alumno de licenciatura, cuyos comentarios, atención y generosidad a lo largo de la elaboración de esta tesis son evidencia de su compromiso por quienes nos formamos en el estudio de la literatura. Asimismo agradezco a los lectores de esta investigación, que contribuyeron a enriquecerla y pulirla: Gabriel Linares González, Alberto Vital, José Ricardo Chaves y el resto del jurado.

También quiero agradecer enfática y cariñosamente a Aurora Natalia Cadillo Alonso, Luis Ausías Fernández Meza y Martha Sandra Luz Meza López por su incansable apoyo, sugerencias y recomendaciones aún a pesar de las retahílas que sobre Borges les expuse varias veces.

Agradezco a las bibliotecas cuyo acervo me permitió emprender esta investigación: Daniel Cosío Villegas (El Colegio de México), Biblioteca Central, Samuel Ramos e Instituto de Investigaciones Filológicas (Universidad Nacional Autónoma de México), así como a los portales JSTOR, Borges Criticism (University of Pittsburg), Google Scholar y Centro Virtuales Cervantes.

Por último, no quiero dejar de expresar mi agradecimiento a Jorge Luis Borges, porque creo firmemente, según lo infunde en “Fragmentos de un Evangelio apócrifo”, en el agrado de buscar por buscar, ya que así concibo lo que la literatura es y depara.

J.M.F.M.

I. INTRODUCCIÓN

Acaso cualquier lector de Borges se ha preguntado, siquiera una vez, por qué su literatura remite siempre a la literatura, sin importar si se trata de un lector casual o un lector crítico. ¿Por qué en la literatura de Borges la constante es la literatura? ¿Por qué sus textos se refieren a varios autores, fuentes, documentos, muchos de los cuales son apócrifos y de su propia invención? ¿Por qué sus textos son complejos, se valen del entrecruzamiento de diversos discursos, buscan diluir la frontera entre la realidad y la ficción? ¿Por qué hace literatura de la literatura? Si planteamos que la literatura de un autor se conforma por las lecturas que realiza y su escritura, ¿cuál es el interés de Borges en estas prácticas? Mi objetivo principal al realizar esta investigación radica en advertir el lugar que la lectura y la escritura ocupan en su obra no sólo en tanto temas sino como constituyentes de su poética.

Para empezar a abordar estas cuestiones, recordemos cómo Roman Jakobson habló sobre el arte verbal. En 1958 en la Universidad de Indiana formuló la siguiente pregunta durante su conferencia “Lingüística y poética” para responderla puntualmente: “¿*Qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?* El objeto de la poética es la diferencia específica del arte verbal; por eso está destinada a ocupar un puesto preeminente dentro de los estudios literarios” (1998: 27-28). Al remarcar el objetivo de la poética en relación con el arte verbal, Jakobson describe el carácter de la literatura. Parto de dicho planteamiento porque me parece una manera para acercarse a la obra de este escritor latinoamericano. Así puedo preguntarme por qué es importante estudiar su literatura, entendida como arte verbal.

Borges produjo una obra sumamente compleja y valiosa, la cual es objeto de una crítica profusa desde una multiplicidad de enfoques y perspectivas. Cultivó la prosa y la

lirica. Más específicamente, la prosa narrativa; también la lírica, tanto en verso medido como libre; y asimismo la crítica, como autor de notas y de reseñas de índole muy variada. Además practicó la traducción, prologó numerosos libros, dictó conferencias, impartió clases sobre literatura y lo entrevistaron en múltiples ocasiones. Fue un escritor prolífico a pesar de haber cultivado géneros que no suelen considerarse de gran extensión sino, al contrario, suelen articularse con brevedad, a diferencia de otros géneros como la novela cuya tendencia aspira a la extensión.

Para visualizar una imagen de su productividad, Eliot Weinberger estima que el número de ensayos publicados por él oscila en los 1200 (1999: 36). A este repertorio deben sumarse los libros de narrativa, de lírica, de crítica, los ciclos de conferencias, las reseñas, las compilaciones de sus prólogos, las antologías preparadas por él mismo, entre algunos ejemplos de su fecundidad, por no añadir los tres volúmenes de ensayo salidos a la luz durante la segunda década del siglo XX que fueron rechazados por cuenta propia, así como las impresiones póstumas. Precisa Antonio Melis: “[como] es bien conocido, entre las muchas singularidades de [su] obra [...], se encuentra el hecho de que el escritor argentino jamás escribió un libro, por lo menos en el sentido tradicional de esta operación. Todas sus publicaciones [...] son el resultado de un ensamblaje de textos aparecidos casi siempre anteriormente, en periódicos y revistas” (2006: 131). Yo precisaría que Borges no escribió libros en el sentido unitario del término. Aunque concibamos su obra a partir de sus libros publicados, conviene estar al tanto de cuán activo fue al difundir gran número de sus textos en revistas y publicaciones periódicas antes de compilarlos bajo un lomo particular. Esto revela cómo su obra transitó por distintos lapsos creativos que van, dicho con parquedad, de

la poesía a la crítica, de la crítica al ensayo, del ensayo a la prosa narrativa y, ya ciego, de la prosa narrativa a la poesía con algunas intermisiones del ensayo y otros discursos análogos.

Con tal de analizar los textos que integran mi corpus de estudio voy a emplear como marco teórico general *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, del teórico francés Gérard Genette. La literatura en segundo grado opera conforme a cinco relaciones llamadas transtextuales o de trascendencia textual: la intertextualidad (relación de copresencia entre dos o más textos, articulada por la cita, el plagio o la alusión), la paratextualidad (título, subtítulo, epígrafe, nota al pie y demás marcas similares), la metatextualidad (relación por lo general de comentario que une un texto con otro que habla de éste sin citarlo o referirlo), la hipertextualidad (relación que une un texto B o hipertexto a un texto anterior A o hipotexto) y la architextualidad (relación de pertinencia taxonómica o clasificatoria). Por medio de este método hermenéutico puedo examinar elementos muy significativos del texto, como lo veremos en seguida. A la par consolido mi línea de exégesis mediante lecturas varias sobre Borges. Así, es posible afirmar que los textos a escudriñar se tratan de estructuras narrativas, integradas tanto por una estructura superficial como por una estructura profunda. Tal es el planteamiento básico a partir del que leo e interpreto los escritos de mi corpus.

Según lo indica Butler Waugh, Ludwig Wittgenstein se ha referido a la noción de estructura superficial y estructura profunda: “In the use of words one might distinguish ‘surface grammar’ from ‘depth grammar’. What immediately impresses itself upon us about the use of a word is the way it is used in the construction of the sentence, the part of its use [...] that can be taken in by the ear. And now compare the depth grammar, say of the word ‘to mean’ with what its surface grammar would lead us to suspect” (1968: 14). Si bien los conceptos de estructura superficial y profunda se han definido y estudiado con amplitud en

disciplinas como la lingüística, la semiótica y el análisis del discurso, entre otras, yo pretendo emplear estas nociones desde un enfoque distinto a lo largo de mi estudio, cuyo objetivo consiste en el análisis de textos literarios.

Primero notemos este antecedente. William Hendricks propuso una metodología (1976: 209-230) para examinar, en términos semióticos, la estructura superficial y la estructura profunda de un texto, a la cual él denomina estructura subyacente porque, a diferencia de la superficial, no está marcada como tal. Para no incurrir en interpretaciones subjetivas, Hendricks sugiere al investigador comenzar por dos operaciones, la normalización y el resumen. Cuando se realiza una sinopsis del texto se da un proceso de normalización y cuando se estructura el texto se da un proceso de resumen. La estructura subyacente, al contrario de la superficial cuyos elementos están yuxtapuestos unos con otros, surge a raíz de estructurar dichos elementos. Esta operación involucra revelar principios de relación entre los elementos o inferir términos que no están explícitamente en el texto.

Además, la estructura subyacente de cualquier narración está compuesta por dos subestructuras, la sintagmática y la paradigmática, donde la primera equivale al argumento y la segunda a los personajes o el tema. Como la estructura paradigmática se compone por elementos contrapuestos es útil establecer una matriz de rasgos binarios al estudiarla. La estructura sintagmática y paradigmática “constituyen conjuntos o agrupaciones de todas las *dramatis personae* del argumento [...] suponemos que todos los personajes que aparecen en una narración están polarizados, y que en esta polarización radica la significación temática de la narración” (ibid. 212-213). En la estructura subyacente sólo se han de considerar dos tipos de oraciones, denominadas idealizadas: aquellas oraciones transitivas con agente y paciente humano y aquellas oraciones atributivas cuyo paciente es un nombre humano. La

distinción entre las oraciones idealizadas y aquellas de la superficie textual —él define la superficie textual como “las oraciones que constituyen el texto de la narración, tal y como aparece ante el lector y el oyente” (ibid. 209)— reflejan distintas técnicas narrativas. Bien, el proceso de normalización consta de tres fases: 1) reemplazar las expresiones anafóricas por sus referentes; 2) considerar los enunciados de acción y descartar los enunciados de descripción; 3) establecer las subdivisiones de los enunciados de acción a partir de las *dramatis personae* que cada personaje realice. Los enunciados de descripción comprenden un grupo de modelos oracionales cuyos verbos requieren complemento subjetivo (ser, parecer, asemejarse). Asimismo los enunciados de descripción sirven para delinear los atributos físicos y emocionales de los personajes, como también sirven para marcar límites a lo largo de los segmentos principales de la trama. Por otro lado, en tanto los enunciados de acción comprenden todos aquellos enunciados que no entran en los enunciados de descripción, gracias a ellos podemos extraer la acción del argumento.

Como puede observarse, el método de Hendricks consiste en el análisis oracional de la superficie textual para distinguir las dos estructuras que integran dicha superficie. Según María de Carmen Bobes Naves, “[la] normalización es un proceso que pretende aislar en el texto los elementos estrictamente narrativos, para alcanzar el esquema sintáctico subyacente. Una operación de sinopsis y una operación de estructuración normalizan el texto narrativo” (1991: 26). De esta manera, Bobes Naves (ibid. 297-330) utiliza el método propuesto de Hendricks para analizar “Las babas del diablo”, de Julio Cortázar. De acuerdo con este método, el investigador no interpreta el texto, más bien lo aligera al descartar todo elemento no narrativo. Bobes Naves divide su análisis en dos al sustituir las expresiones anafóricas por sus referentes (palabras como “yo” equivalen a uno de los narradores en cuestión, Roberto

Michel) y al separar los enunciados de acción respecto de los de descripción (lo que le arrojó, en la primera parte del cuento, 45 enunciados de acción). A partir de esto indica que hay dos historias que se superponen, una historia “real”, basada en una secuencia de hechos, y una segunda historia, basada en las inferencias y suposiciones de Michel en torno del resto de los personajes (una mujer, un muchacho y un anciano). En su opinión, ambas historias componen la estructura profunda para así concluir que “[el] texto formalizado nos descubre dos historias en la primera parte y dos historias en la segunda [...]; el relato va planteando en la superficie los problemas de la enunciación y de la interpretación de los datos que ofrecen al narrador los sentidos y la significación del conjunto atiende más un proceso de conocimiento que a una anécdota que puede tener una forma u otra cualquiera” (ibid. 329-330).

En cambio, yo creo que la estructura superficial y la estructura profunda pueden ser estudiadas desde una óptica distinta en términos de análisis literario. Así, la apreciación de Butler me resulta útil. Él interpreta dichas cuestiones del siguiente modo: “In the relationship, as I see it, the “deep” structure of the narrative usually produces an ironic complexity of theme, a parodistic mode different from the surface structural sequence of events which are present in the traditional narrative from which the sophisticated narrative may derive” (1968: 14). De esta manera Butler coteja la historia del Doctor Fausto con la obra de Marlowe *Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* para proponer que la estructura superficial comprende el “Faustbook” o las leyendas sobre Fausto que circularon vía oral alrededor de 1540 en Alemania, mientras que la profunda puede percibirse en la variante introducida por Marlowe. En opinión de Hendricks, Butler “sostiene que la estructura superficial de una narración está constituida por la secuencia de los acontecimientos de la trama; ésta sigue el principio de consecutividad: un hecho debe preceder al acontecimiento

consecuente. La estructura profunda es un hecho de significado temático, que revela «verdades profundas y significativas sobre la condición humana» (1976: 168). Mi parecer simpatiza con este último señalamiento en tanto se hace una distinción entre la anécdota y el tema del texto. Si bien no considero inválidos procesos como la normalización de las oraciones, creo que este método se dirige al nivel semiótico del texto y no lo encuentro práctico si el análisis consiste en sustituir las expresiones anafóricas por sus referentes ni tampoco en separar los enunciados de descripción respecto de los de acción a fin de vislumbrar la estructura profunda.

Por ello, en este trabajo, me baso en la “Tesis sobre el cuento” de Ricardo Piglia para advertir y apreciar la estructura superficial y, sobre todo, la estructura profunda de un texto dado. Como la estructura superficial puede advertirse con más facilidad, pues abarca la vasta mayoría del escrito y se construye con lo dicho, con lo literal, pretendo aplicar las categorías transtextuales para llegar a percibir la estructura profunda. Dichas categorías me permiten seccionar el texto en diversas partes o fragmentos significativos, a partir de cuyo análisis la estructura profunda emerge:

Primera tesis: un cuento siempre cuenta dos historias. [...] Cada una de las dos historias se cuenta de modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera distinta en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción. [...] El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que dependa de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada.

Segunda tesis: la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes. [...] La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión. [...] Para Borges la historia 1 es un género y la historia 2 es siempre la misma. Para atenuar o disimular la esencial monotonía de esa historia secreta, Borges recurre a las variantes narrativas que le ofrecen los géneros. Todos los cuentos de Borges están contruidos con ese procedimiento. [...] La variante fundamental que introdujo Borges en la historia del cuento consistió en hacer de la construcción cifrada de la historia 2 el tema del relato (2013: 55-59).

Si la historia secreta se construye con lo sobreentendido y la elipsis, Borges busca manifestar cómo la historia dos fomenta el desarrollo del texto. Por ello, según se lo preguntó Jakobson, si se quiere hacer evidente aquello que no es evidente se requiere de una gran habilidad para concretar el arte verbal a través de las palabras. La literatura no es sino verbalización. De este modo en los textos de prosa narrativa de Borges hay dos lógicas cuyo decurso se imbrica. Estas lógicas son en parecer de Piglia antagónicas, si bien yo las interpreto como lógicas relacionadas. Es posible percibir una interconexión de las historias dos en los textos narrativos de Borges como lo son, verbigracia, el desvanecimiento de la realidad y la ficción o la confusión entre la vigilia y el sueño. Los vasos comunicantes de las historias dos son múltiples y pueden entrelazarse.

De hecho, en el prólogo a *Los nombres de la muerte*, libro de cuentos de María Esther Vázquez, el propio Borges expresó mucho antes la siguiente idea, concomitante con la tesis de Piglia: “Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé, los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin” (1998: 257). Borges es consciente de la organización de la trama, disposición de elementos y demás peculiaridades de uno de los géneros literarios por los que su obra creativa ha adquirido más

prestigio: el cuento. Esta consideración sobre el cuento es consecuente con el procedimiento mediante el cual elabora sus textos prosísticos de carácter narrativo. En efecto, en ellos es posible advertir el argumento doble al que él mismo se refiere, tanto el falso, que a mi ver se manifiesta prácticamente de principio a fin, como el auténtico, que se manifiesta hacia el desenlace. Para esclarecer esto resumiré la trama de “La muerte y la brújula”. En dicho relato de corte policial Erik Lönnrot se dispone a detener al asesino de Marcelo Yarmolinsky, si bien falla en su intento y muere a causa de Red Scharlach, autor intelectual de éste y otros homicidios cuyo móvil consistió en capturar al propio Lönnrot, lo que éste no se esperaba por haber intuido que los crímenes estarían relacionados con el judaísmo. Es en el desenlace donde reside la historia dos del texto, pues, ya capturado y a punto de morir, el protagonista le sugiere al antagonista que en una vida futura urda para ambos un laberinto de índole metafísica, con lo cual Scharlach concuerda.

Todo lo anterior comprende la historia uno cuya construcción indicial nos conduce a la historia dos. La historia uno representa el elemento dominante debido a que el texto se desarrolla como tal a través de la trama policial. La historia dos requiere una extensión mucho menor para desarrollarse. Sin embargo, la importancia de la historia dos es, en este caso, incuestionable porque Borges no sólo rompe con algunas convenciones de las ficciones policiales (la aprehensión del criminal a manos del investigador, el hecho de que el investigador no suele perder la vida a lo largo de un caso, la develación correcta del misterio por parte del investigador) sino que, además, incluye el plano metafísico, un tanto inusual en los escritos de semejante corte, que habitualmente están codificados bajo el realismo. Una interpretación al respecto implica que el protagonista y el antagonista, el perseguidor y el perseguido, volverán a vivir una serie de circunstancias análogas, de consecuencias fatales

para el primero, y por ello el relato no se trata de un típico texto policial. Así, la historia dos es imprescindible durante la interpretación. Vemos de esta manera cómo la tesis de Piglia es del todo aplicable puesto que Borges construyó por medio de esta historia dos el tema del escrito. A la vez puede comprobarse la idea del doble argumento del cuento concebida por él, ya que el argumento falso impera durante la mayoría del texto y el argumento auténtico sólo se devela hacia el final. En consecuencia, la estructura profunda o la historia dos constituyen el meollo a desentrañar y a partir de analizar un conjunto de dichas estructuras profundas pretendo observar en la lectura y la escritura los dos pilares de su poética.

Aun cuando procuro no denominar los relatos de mi estudio “cuentos”, según suelen ser denominados por la crítica, esto no impide aplicar la tesis de Piglia a mis indagaciones porque, como notaremos, una de las características básicas de estos textos es su articulación de prosa narrativa. Es por esto que creo que la tesis de Piglia puede aplicarse en la doble estructura narrativa de los textos a examinar. Lo cual quiere decir que aunque no clasifico los escritos del corpus conforme a las pautas retóricas tradicionales y a pesar de la convergencia discursiva de ellos, es posible apreciar en los mismos una estructura superficial y una profunda o, de acuerdo con Piglia, se desarrollan dos historias. He vinculado, toda proporción guardada, la doble estructura narrativa con las dos historias de la tesis formulada por aquel gran lector de Borges, Ricardo Piglia.

Para respaldar mi criterio de selección del marco teórico, conviene remitirse a la recepción de Genette sobre Borges. Veamos a continuación una lectura temprana. En el artículo “La utopía literaria”, publicado en *L’Herne* en 1964, casi veinte años antes de *Palimpsestos*, Genette valoró la obra del autor argentino desde un ángulo diferente respecto del que sus contemporáneos franceses lo habían hecho. Emir Rodríguez Monegal ha

observado este proceso de recepción a detalle¹. Así, el crítico uruguayo habla de las lecturas de Blanchot, Ricardou, Macherey, Genette, y Foucault. En dicho artículo, dice Rodríguez Monegal, Genette comienza por subrayar cómo algunos de los ensayos de Borges se reducen al recuento de las ideas y metáforas que han sido imaginadas a lo largo del tiempo. “El crítico francés señala por esto que la obra de Borges “semble possédée d’un étrange démon du rapprochement”” (1972: 374), como si propendiera a buscar las fuentes y rastrear las huellas de los precursores, motivo por el cual se le suele acusar de pedante. Luego recalca que Genette

efectuará una lectura más acuciosa de “Pierre Menard, autor del Quijote”, lo que le permitirá avanzar un poco más sobre lo observado por Blanchot. En aquel cuento encontrará Genette la base para afirmar que la lectura es “...l’opération la plus délicate et la plus importante de toutes celles qui contribuent à la naissance d’un livre...” [...] Volviendo a Genette, hay que subrayar que este enfoque de Borges le permite esbozar la “admirable utopía” que encierra: mito, agrega, que contiene más verdad que las verdades de nuestra “ciencia” literaria. [...] Por el camino de la identificación entre todos los libros y todos los autores, Genette ha retornado a la noción de infinito de la que había partido Blanchot. La novedad de su enfoque, con respecto al de éste, es insistir más en el análisis puramente literario. Además, en los últimos párrafos de su ensayo se encuentra implícita la concepción de la escritura como lectura que aparece como tema central en la especulación crítica de Borges (ibid. 375-376).

Tal como lo resalta Rodríguez Monegal, lo sugerente para mis propósitos es el lugar preponderante que Genette le otorga a escritura y en especial a la lectura como actividades

¹ Remito al lector al siguiente artículo si está interesado en apreciar la recepción de otros autores franceses acerca del escritor argentino. Vid. Emir Rodríguez Monegal, “Borges y la Nouvelle Critique”, *Revista Iberoamericana*, núm. 80 (1972), 367-390.

sustanciales del hombre de letras, entre quienes menciona a Borges, según puede observarse en la siguiente aserción del propio teórico:

Desde hace más de un siglo, nuestro pensamiento —y nuestro uso— de la literatura se hallan afectados por un prejuicio cuya aplicación siempre más sutil y más audaz no ha dejado de enriquecer, aunque también de pervertir y finalmente de empobrecer el comercio de las Letras, el postulado conforme al cual una obra está esencialmente determinada por su autor y en consecuencia lo expresa. Esta temible evidencia no sólo modificó los métodos y hasta los objetos de la crítica literaria, repercute sobre la operación más delicada y más importante de todas las que contribuyen al nacimiento de un libro: la lectura. En tiempos de Montaigne, leer era un diálogo si no igual al menos fraternal; hoy es una indiscreción erudita que tiene algo de lugar oculto desde donde se escucha y de sala de tortura. [...] Es que para Borges, como para Valery [sic], el autor de una obra no detenta y no ejerce sobre ella ningún privilegio, la obra pertenece desde su nacimiento (y tal vez antes) al dominio público, y vive sólo de sus innumerables relaciones con las otras obras en el espacio sin fronteras de la lectura (1970: 146).

Si los hallazgos y los planteamientos de este escritor latinoamericano llegan a sobrecogernos esto no se debe exclusivamente a su erudición y minuciosidad sino, además, a su congruencia, a su nitidez. Por ejemplo, ¿por qué considerar consecuente la tesis de “Kafka y sus precursores”? Responde Genette: “[p]orque su único punto de convergencia está en esa obra futura que dará retrospectivamente un orden y un sentido a sus encuentros. [...] Este volver hacia atrás autoriza y justifica todos los “anacronismos” caros a Borges” (ibid. 147-148). Es decir, durante la lectura, las influencias entre autores van mucho más allá de las épocas que vivieron. De tal manera, ejemplifica Genette, la influencia de Kafka sobre Cervantes no es menor que la del español sobre el checo.

Desde la visión de Julien Roger, tal es la influencia de Borges en Genette que es posible urdir una analogía. Para él, en “La utopía literaria”, recogido en *Figuras I*, el teórico

formula el germen de toda su obra, lo que también puede advertirse a la sazón en Borges: “«L’utopie littéraire» [...] est fondateur de par ce qu’il annonce et délimite, puisqu’il contient en germe toute l’œuvre théorique de Genette. Autrement dit, «L’utopie littéraire» occupe dans l’œuvre de Genette la même place que «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» et «Pierre Ménard, auteur du Quichotte» dans l’œuvre de Borges, puisque Genette commente abondamment ces deux textes qui formeront la substance de ses livres à venir” (2012: 111).

Es más, el aprovechamiento de Borges por parte de Genette no es privativo del pasado, se extiende allende *Palimpsestos* y en libros relativamente recientes. Al valerse del planteamiento principal de “Magias parciales del Quijote”, donde se conjetura que el lector real puede llegar a ser ficticio, tal como el lector implícito puede volverse real en una ficción determinada, Genette se convierte, en opinión de Roger, en un re-escritor de Borges y de sí mismo:

Le plus remarquable est que, entre *Figures III*, de 1972, et *Métalepse*, de 2004, Genette se sert de la même citation [de “Magias parciales”]. De plus, *Métalepse* est la réécriture (plus précisément: une continuation amplifiée) de quelques pages de *Figures III*. Et en se réécrivant lui-même, Genette réécrit Borges, en citant la même phrase. D’où notre conclusion: Borges ne figure pas seulement aux origines du projet théorique de Genette, [...] mais il se trouve au centre même de sa pratique d’écriture, ou plutôt [...] de sa pratique de réécriture. Genette, après être parti de l’œuvre de Borges pour échafauder son armature théorique, s’est mué peu à peu en un double de Pierre Ménard: un récrivain (ibid. 113).

Si Michel Foucault no se inhibió al declarar que su libro *Las palabras y las cosas* nació gracias a la enciclopedia china referida en “El lenguaje analítico de John Wilkins” no es de extrañar que Genette valore en demasía la obra de Borges. En *Palimpsestos* dedica apartados exclusivos de su trabajo a estudiarlo. Como anotó Rodríguez Monegal en cuanto al énfasis puesto en la escritura y la lectura, Genette indica que la “idea fácil y banal según la cual

Borges habría pasado de la crítica a la ficción mediante la transición [...] de una ficción disfrazada de crítica es en lo esencial exacta [...]. De una manera más ambiciosa, pero sin duda también pertinente, el prólogo a [...] *Historia universal de la infamia* insistía sobre la superioridad paradójica de la lectura sobre la escritura” (1989: 326). Esta serie de factores ilustra, siquiera someramente, el interés de una parte de la esfera francesa al respecto de Borges, y en particular la recepción de Genette, a lo cual debe sumarse la traducción de sus textos a dicha lengua por parte de Néstor Ibarra y el aprecio muy temprano que Roger Caillois tuvo ante ellos, aun cuando Borges y Caillois se vieron envueltos en una polémica sobre la literatura policial².

Bien, como corpus seleccioné tres textos recogidos en los dos volúmenes representativos de la prosa narrativa de Borges, *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). Elegí estos libros porque su representatividad es determinante al reflexionar acerca de un periodo imprescindible a lo largo de su trayectoria creativa y no sólo en términos concernientes a la narración sino en términos globales. Desde esta perspectiva abordé la obra de Borges, desde una perspectiva global. A pesar de que el corpus consta tan sólo de tres relatos, creo que en sintonía se trata de un conjunto representativo de este par de libros debido a los varios estudios, críticas y elogios al respecto. Así, escogí dos textos de *Ficciones* y uno de *El Aleph*, a saber: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Pierre Menard, autor del Quijote” y “El Aleph”. A mi juicio, estos tres textos son fundamentales en la obra de Borges como *leitmotiv* de la lectura y la escritura, de ahí el criterio de selección y mi propósito al examinar la envergadura

² Vid. “La polémica entre Borges y Caillois” en Román Setton, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*, Iberoamericana Vervuert, 2012, pp. 42-47.

que estas actividades representan para el autor. Voy a analizarlos de acuerdo como están indexados en las *Obras completas* de 1974, si bien en términos cronológicos, el primero es “Pierre Menard, autor del Quijote”, seguido de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y por último, “El Aleph”, publicados entre los años 1939 y 1945.

Veamos algunas minucias sobre estos libros representativos y cómo una de sus intenciones principales gravita alrededor de la lectura y la escritura. En primer lugar, el título de *Ficciones* (volumen integrado, por cierto, por los libros *El jardín de senderos que se bifurcan* y *Artificios*) no remite directamente a ninguno de los textos contenidos en él sino a cualquiera de ellos y, quizás por extensión, a cualquier ficción, a toda ficción. En ese sentido afirma Gerardo Mario Goloboff: “La casi totalidad de los relatos contenidos en *Ficciones* tematiza un proceso que no es otro que el de la producción textual. Sus diferentes situaciones, sus anécdotas, son las varias excusas por las que transcurre una única propuesta: replantear la condición del que escribe y las del proceso de creación, sus dificultades, sus fuentes, su sentido” (1973: 8-9). La connotación de este título puede advertirse en otros de sus libros, según procede en *Inquisiciones, Discusión y Otras inquisiciones*, donde Borges reúne escritos de carácter ensayístico mediante los cuales debatió en materia de asuntos varios. En cuanto al título de *El Aleph* parece no subyacer connotación alguna, más bien el título obedece al carácter acumulativo y no unitario del libro, pues uno de los relatos, como es de título homónimo, le confiere el nombre al libro, misma circunstancia que en *El hacedor*. Sobre *El Aleph* en su conjunto detalla Jaime Concha: “En uno de sus sentidos, *El Aleph* de Borges es un verdadero “aleph”, esto es, una ventana para mirar el despliegue de libros decisivos de la humanidad. Croquis de escritos fundamentales. [...] Es como si [...] Borges enumerara tres períodos culturales, el épico de «El inmortal», el teológico de «Los teólogos»

y el biográfico de «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz» (1983: 482-483). De modo que en *Ficciones* se busca que los textos recopilados desarrollen diversos aspectos sobre la escritura y la lectura y en *El Aleph* varios intertextos pueden devenir en hipertextos como la *Iliada* y la *Odisea* en “El inmortal”, el *Martín Fierro* en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, la *Biblia* y la versión de Lutero en “Los teólogos” y “*Deutsches Requiem*”, el *Corán* en “La busca de Averroes”, entre otros.

En términos más específicos mi corpus corresponde a *El jardín de senderos que se bifurcan* y la primera edición de *El Aleph* (Helft 1997: 256, 258), puesto que *Ficciones* está integrado por dos volúmenes publicados con tres años de diferencia y la segunda edición de *El Aleph* es, en el sentido neto del término, una edición y no una reimpresión por haber incorporado cuatro textos nuevos y una posdata al epílogo. Ya que acabo de hacer referencia a la *Bibliografía completa* de Nicolás Helft, esta herramienta es de suma utilidad debido a que mientras emprendo mi exégesis trazo puentes y nexos con textos del propio Borges cuyo análisis no desarrollo formalmente, pero cuya mención contribuye a consolidar mi línea de interpretación. Por lo tanto, si lo considero pertinente, indico cuándo y dónde fue publicado por primera vez cierto texto suyo.

A mi ver, este tipo de especificaciones motiva la observación de una cierta cronología en los procesos creativos del autor, lo que puede auxiliarnos al momento de abordar cuestiones de criterios diacrónicos. Por ejemplo, “La biblioteca total” es considerado por consenso el texto precursor del relato “La biblioteca de Babel”. Dadas las ligaduras entre ambos escritos, determinar cuándo fueron difundidos y cuál es el tiempo que media entre ambas publicaciones permite apreciar en qué medida uno influye a otro, cómo concurren y difieren. También es menester señalar que estar al tanto de la cronología de sus publicaciones

puede ser necesario cuando uno lee afirmaciones como la siguiente: “luego, hará un año, escribí una historia que se llama *La muerte y la brújula* que es una suerte de pesadilla” (Borges 1974: 270), la cual forma parte de la conferencia “El escritor argentino y la tradición”, integrada en *Discusión*. Si bien la elaboración de esta conferencia es posterior al texto “La muerte y la brújula”, publicado en 1942, esto puede despertar confusión ya que la primera edición de *Discusión* precede por una década dicha fecha. Es decir, Borges decidió incorporar la conferencia en este libro para ediciones posteriores como en las *Obras completas* de 1974; sin embargo, no es fácil esclarecer un dato como tal sin el auxilio de una herramienta como la bibliografía preparada por Helft.

En este trabajo he optado por no analizar textos tan renombrados en la crítica como “Las ruinas circulares”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Funes el memorioso”, “La muerte y la brújula”, “El Sur”, “El inmortal”, “Los teólogos”, “La casa de Asterión” “Emma Zunz”, “*Deutsches Requiem*”, por señalar sólo escritos recopilados en los libros referidos. Si en ellos llega a apreciarse la literatura en segundo grado, creo que ésta no constituye su elemento dominante o si llega a serlo (en algunos lo es), su estructura profunda o historia dos gira alrededor de temas que no pretendo abordar aquí. “El jardín de senderos que se bifurcan” basta para ilustrar esta circunstancia. Si, al principio, dicha trama se desarrolla a partir de una codificación realista e involucra una cadena de acontecimientos de corte policial, donde Yu Tsun y Richard Madden fungen como el protagonista y el antagonista, ya entrada la narración, Yu Tsun da con Stephen Albert, quien le explica qué es y en qué consiste la novela *El jardín de senderos que se bifurcan* cuya autoría es de Ts’ui Pên, pariente remoto del protagonista.

Este texto comprende el intertexto principal del relato y transforma a partir de una operación hipertextual el escrito que el lector tiene en las manos dado que la trama policial parece detenerse o postergarse mientras el sinólogo Albert formula los pormenores de la novela referida. Además, por medio de la exposición de la novela se desprende la estructura profunda, a saber: el tiempo. El lector de mi investigación acaso se cuestione por qué no aprovechar este relato, u alguno otro afín, como tema a tratar si el elemento dominante es de índole metaliteraria. La razón radica en que, pese a que lo sea, la estructura profunda no se desenvuelve en torno de la lectura y la escritura, los dos ejes que desde mi perspectiva cohesionan la obra de Borges como tal, a pesar de la multiplicidad de intereses del autor. No es casual, así lo estimo, que para ahondar en un tema como el tiempo, el escritor recurra a la lectura y la escritura. Si en “El jardín de senderos que se bifurcan” la novela homónima no fuera explicada con tal minucia (Tsun y Albert leen unos fragmentos y debaten al respecto) y, por dar el caso, fuera circunstancial, no se apreciaría una operación hipertextual, una operación de transformación. Precisamente la novela funge como transición a la estructura profunda o, en términos de Piglia, la historia dos del texto. Si la novela careciera de importancia, la trama policial se mantendría como el elemento dominante, según se aprecia en “La muerte y la brújula”. Por estas razones considero que los relatos del corpus son fundamentales en relación con la materia de estudio, aun si hay muchos otros textos del autor cuyas características compaginen con lo que voy a escudriñar.

Tampoco he seleccionado para el corpus géneros como el ensayo, la lírica y la crítica. El lector puede llegar a preguntarse por qué he descartado el ensayo si una de sus características inherentes consiste en la función metalingüística, o sea, la remisión a un código propio. A mi ver, una manera para interpretar el ensayo literario consiste en percibirlo

como literatura sobre la literatura. En el caso de Borges, el punto de partida para echar a andar sus ensayos estriba en la literatura misma. A partir de esto cabe preguntarse si en sus ensayos la metaliteratura es lo esencial, pues parece que en ellos se confunde la forma con el fondo; es decir, se escribe literariamente sobre un tema literario o se reflexiona de manera literaria acerca de una situación catalizada por la literatura. Cuestiones análogas pueden plantearse para la lírica y la crítica. Según he delineado, el corpus comprende tres ejemplos cuya estructura profunda o historia dos se proyecta en la lectura y la escritura, cuestiones que están directamente relacionadas con la metaliteratura. Aunque Genette no llame “metaliteratura” a ninguna de las categorías que él plantea, utilizo indistintamente los nombres “metaliteratura”, “literatura en segundo grado” y “transtextualidad” para referirme a la misma problemática. En el capítulo siguiente aclararé por qué la metaliteratura puede ser empleada al referirse a los planteamientos de este teórico.

Dado mi interés en la lectura y la escritura, no me he visto incitado a examinar varios *leitmotiv* de Borges como el espejo, el laberinto, el cuchillo, el tigre, el sueño, lo criollo gauchesco, entre muchos otros. Acerca de esto Nicolás Emilio Álvarez pormenoriza:

Borges generó una plétora de símbolos con el propósito esencial de expandir ilimitadamente la semiosis narrativa. El laberinto, los sueños, el espejo, los libros, las enciclopedias, la luz, la luna y el sur representan algunos de los símbolos señeros de la ficción borgeana, los cuales a su vez se suplementan con una vasta simbología que incluye desde los símbolos de agua, fuego, tierra y aire, provenientes de la cosmología griega así como de la Cábala, hasta los vocablos idiosincráticos y titulares de Tlön, Ruinas, Asterión, Zahir y Aleph, entre otros significantes simbólicos (1999: 227).

Pese a esta rica gama de símbolos, pretendo centrar este trabajo en la lectura y la escritura. Tanto una como otra no sólo son recurrentes en su obra, como llegan a serlo varios otros

símbolos, sino que se tratan de los ejes de la poética. De hecho, los estudios de la simbología en Borges abundan. En ese sentido esta aclaración de Jaime Alazraki sobre el espejo es bastante apropiada: “Se ha estudiado insistentemente el espejo como motivo y como imagen recurrente a lo largo de su prosa; como tal, su presencia es tan evidente que el propio Borges ha advertido sobre la fatigosa reiteración de esa imagen a través de su obra. [...] Tal vez [...] porque este aspecto de sus ficciones no ha recibido la atención que decididamente exige y ha sido relegado en favor de la paráfrasis y la glosa [...] de sus temas” (1977: 14). Reincidir superficialmente en temas tocados con anterioridad no me parece una contribución en torno suyo. En cambio, dado el potencial de la lectura y la escritura en la obra de Borges, soy del parecer que debe realizarse un estudio formal en vez de mencionar de paso algunas recurrencias de su trayectoria.

Antes de cerrar esta introducción quiero indicar el método por medio del cual organizo mi trabajo. Esta investigación abarca cuatro capítulos, el primero es teórico y los tres restantes son analíticos, uno para cada relato del corpus. En el primer capítulo plasmó las categorías hermenéuticas para llevar a cabo el análisis. De esta manera explico conceptos como la metaliteratura y la transtextualidad. Me concentro en el libro de Genette en tanto que marco teórico principal. Para ello despliego algunas particularidades sobre las cinco clases de transtextualidad y, en correlación, busco trazar alguna conexión con quienes han estudiado la intertextualidad, la paratextualidad, la re-escritura o el problema de género en el autor argentino.

Posteriormente, durante los capítulos analíticos, aplico el quinteto de las modalidades transtextuales en el corpus para que así se vuelva palpable la estructura profunda o historias de cada texto en cuestión. Principio con la paratextualidad dado que se advierte desde el

título mismo y sus elementos se distinguen a primera vista, si bien no desarrollo las dedicatorias debido a su estrato autobiográfico. Aplico las otras cuatro modalidades según el orden de Genette. Además, para consolidar la interpretación y con tal de no omitir cuestiones muy pertinentes al escudriñar escritos complejos como son los textos de Borges, indico la fecha original de publicación de cada relato, examino la voz narrativa, enumero las marcas textuales (paréntesis, guiones de diálogo, cursivas, locuciones, etc.) que permitan apreciar las dos escrituras que suelen enunciarse a lo largo de sus textos y, finalmente, proporciono una conclusión obtenida a raíz de mis hallazgos.

Cabe aclarar que al aplicar las categorías transtextuales no pretendo ser exhaustivo. No analizo todos y cada uno de los intertextos, paratextos, metatextos e hipertextos enunciados de un escrito determinado. Ello sería una labor ingente y considero que el potencial de sentido de ningún texto no puede agotarse del todo. En cuanto a mi corpus usualmente el mayor número de elementos transtextuales se observa en los intertextos, ya que para apreciarlos basta la convergencia de cuando menos dos textos o la manifestación de alguna cita, alusión o plagio. Parto de un número representativo que contribuya a sostener mi interpretación.

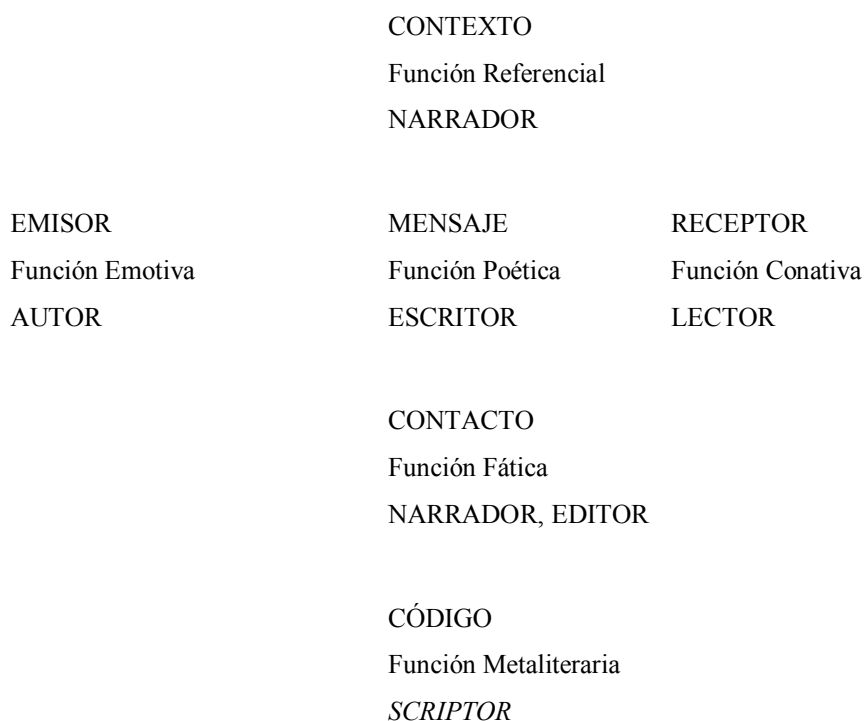
Al emprender este trabajo busco, más que esclarecer incógnitas y despejar dudas sobre la obra de Borges, propiciar una discusión acerca de tres textos suyos. En ese sentido llevo a cabo el análisis conforme a tres líneas básicas: en primer lugar, con el propio Borges de acuerdo con una perspectiva global de su obra; en segundo, con la crítica que ha asediado al autor mediante un cúmulo de herramientas hermenéuticas y desde una afluencia de ópticas; finalmente, con uno mismo como otro de los tantos intérpretes cuya curiosidad se ve profundamente estimulada por la pluma de este escritor. Así, mi trabajo se basa en autores

clásicos sobre él tales como Jaime Alazraki, Ana María Barrenechea, Gene Bell-Villada, Silvia Dapía, Arturo Echavarría, Nicolás Helft, Rafael Olea Franco, Julio Ortega, Ricardo Piglia, Emir Rodríguez Monegal, Alfonso de Toro. Complemento mi exégesis con otros estudiosos como Iván Almeida, Nicolás Emilio Álvarez, Enrique Anderson Imbert, Roberto González Echevarría, Adam Elbanowski, Robin Lefere, Alberto Julián Pérez, Ignacio Ruiz-Pérez, Alberto Vital, entre muchos otros.

Borges se trata de un autor privilegiado porque, para valerse de un verbo tan suyo, la crítica no se fatiga al fatigar a Borges. A casi treinta años de su muerte las investigaciones al respecto no dejan de proliferar, incluso en ámbitos poco explorados. En términos relativamente recientes, la crítica genética ha podido acercarse a los manuscritos del autor para observar la escritura sistemática y obsesiva con la que estructuró sus textos, tal como han procedido Daniel Balderston, Antonio Cajero, Michel Lafon o Julio Ortega. Acaso este trabajo contribuya a las múltiples lecturas ocupadas en descifrar su obra. Si el lector encuentra algún acierto a lo largo de estas páginas ello no se trata sino de las derivaciones o los replanteamientos de las ideas formuladas por los nombres enlistados en el párrafo anterior. Los tropiezos, desde luego, me corresponden. Me propongo como objetivo advertir cómo la literatura de Borges opera mediante una dinámica de vasos comunicantes, intercambios, entrecruzamientos, correspondencias, préstamos, desplazamientos, o sea, una lógica articulada esencialmente por la lectura y la escritura. No en vano Alazraki así finalizó cierta exploración sobre la intertextualidad en él: “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.” Se entiende que la crítica intertextual lo haya escogido como su corifeo” (1984: 301-302).

II. CAPÍTULO I: LA METALITERATURA: ESTRUCTURA ESTRUCTURANTE

De acuerdo con Jesús Camarero la metaliteratura “es el resultado de extender la función metalingüística de Roman Jakobson al texto literario por medio de una adaptación que consiste en definir la operación que el texto puede llevar a cabo para mostrar el procedimiento mismo de su funcionamiento interno, anotando de paso el concepto de una función metaliteraria dentro de la literariedad” (2004: 457), lo que no limita la manifestación del resto de las funciones planteadas por Jakobson que operan en un texto. En la metaliteratura la función predominante es la metalingüística porque hace evidente el proceso de construcción o de articulación del texto a lo largo del mismo. De modo que la metaliteratura se percibe como una meta-estructura, estructura que estructura dicha estructura. Cohesiona en tanto se cohesiona. Para ilustrar esta proposición, Camarero (ibid. 459) re-diseña el diagrama de las funciones que Jakobson (1988: 39) expuso en *Lingüística y poética*:



Las funciones esbozadas por Jakobson (ibid. 33-38), según lo sugieren sus nombres, se enfocan en aspectos del acto comunicativo. Así, la función referencial es la tarea básica de numerosos mensajes y se dirige hacia el contexto; la emotiva concierne al hablante y aspira a una expresión de lo que está diciendo; la conativa atañe al oyente; la fática tiene la intención de establecer, prolongar o interrumpir el acto comunicativo; la metalingüística se da cuando el hablante y/o el oyente buscan comprobar el mismo código, es decir, el habla se centra en el código; por último, la función poética se orienta hacia el mensaje y, aunque no es la única función que posee el arte verbal, es la más determinante en ese sentido.

Camarero hace corresponder estas seis funciones con instancias del registro literario para que la función referencial concuerde con el contexto y el narrador y así sucesivamente. Por ende, la función metalingüística corresponde al código y al *scriptor*, es decir, “al actor que, en el interior mismo del proceso textual (alineado como está con el narrador, el escritor y el redactor o el editor), es capaz de realizar una transferencia del proceso mismo de la escritura” (2004: 460). En opinión de Camarero, el *scriptor* es aquel actor en quien se integran el lector y el escritor y quien genera la dinámica de la operación metaliteraria. De esta manera, mediante la metaliteratura es posible apreciar el desempeño simultáneo de lector y escritor tanto del autor real como del implícito a lo largo del desarrollo de un texto dado. Por consiguiente, el *scriptor* se trata de un agente imprescindible a la par del autor, narrador y lector, pues su tratamiento coadyuva a estudiar la metaliteratura ya que en él operan actividades básicas del registro literario. Varios personajes de Borges pueden describirse y de hecho se comportan como *scriptores*, particularmente figuras protagónicas cuya idiosincrasia orbite en derredor de la lectura y la escritura. Como ejemplos podemos contar al narrador innominado y Bioy Casares en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, el simbolista francés

Pierre Menard y el narrador colega en “Pierre Menard, autor del Quijote” y «Borges» y Carlos Argentino Daneri en “El Aleph”, figuras centrales en los textos de mi corpus.

Antes de continuar con la exposición de conceptos como metaliteratura y explayar otros como transtextualidad, es menester aclarar una cuestión terminológica. En la crítica de habla inglesa parece preferirse la noción “metaficción” (*metafiction*) en vez de metaliteratura para denominar y estudiar aquellos escritos donde se explicita el proceso de construcción del texto a lo largo del mismo y en los cuales semejante proceso constituya su elemento dominante: “*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text” (Waugh 2001: 2). En parecer de Waugh (ibid. 2-3) el término *metafiction* fue acuñado en 1970 por William Gass, ensayista que menciona curiosamente a Borges: “I don’t mean merely those drearily predictable pieces of writers who are writing what they are writing, but those, like some of the work of Borges, Barth, and Flann O’Brien, for example, in which the forms of fiction serve as the material upon which further forms can be imposed. Indeed, many of the so-called antinovels are really metafiction” (1970: 25). Así, esta autora se ha encargado de examinar la condición metaficcional en diversas novelas inglesas o Linda Hutcheon se propuso hablar de la metaficción historiográfica (1989: 10). A partir de esto, el lector de este trabajo quizás llegue a preguntarse por qué no aplicar una noción semejante si por medio de ella puede estudiarse la exposición del entramado textual de un escrito determinado. Empero, a juicio mío, la metaliteratura y la transtextualidad se tratan de

conceptos más abarcadores a grado tal de subsumir bajo su campo la metaficción (en especial la metaliteratura), como explicaré de inmediato.

En relación con Jorge Luis Borges, Nicolás Emilio Álvarez indica que cierta tendencia de su obra comprende la “narrativización” de los elementos intrínsecos de la ficción narrativa, es decir, en el autor argentino la metaficción no sólo se observa con reiteración e insistencia sino que además innova y rompe con los precedentes al emplear este recurso. Álvarez señala que

si bien es cierto que Borges plasmó, con plena conciencia estética, una crítica de la ficción, la cual dejó inscrita en la escritura de los relatos de *Ficciones* y de *El Aleph*, sin embargo, no la circunscribió únicamente al ámbito de la historia narrativa, como ha solido ser la norma tradicional, sino que la dirigió principalmente a emplazar al discurso narrativo [...]. Al parecer a Borges lo guiaba en este empeño el propósito de exponer la realidad insita de la ficción y, a la par, la ficcionalidad de la realidad; al punto de que en gran número de sus relatos se borran los límites entre ficción y realidad; mientras que en otros textos la ficción parece asumir prioridad sobre la ‘realidad’ al ponerse en entredicho, por ejemplo, la veracidad narrativa o el plano histórico atribuido a los hechos relatados. En segundo término, el concepto de metaficción en cuanto concierne a la ficción borgeana deberá incluir la elaboración consciente de una poética narrativa y, sobremanera, de una poética de la literatura [...] cuyo discurso en las letras hispánicas Borges inauguró en la década de los años cuarenta y luego superó con igual libertad estética en la tercera etapa de su narrativa. Trátese intrínsecamente de una poética plasmada en la praxis literaria *per se*, mas sustentada en teorizaciones explícitamente definidas por Borges en textos no ficcionales (1998: 213).

Esta especie de desdoblamiento de la ficción, en tanto que ficción de la ficción, no se circunscribe únicamente a los textos de carácter narrativo. Se extiende a lo largo y ancho del repertorio creativo del autor con tal de constituir uno de los pilares de su poética. Si “Borges creó nuevas categorías metaficcionales, las cuales aún se hallan ausentes de las teorizaciones

hasta el momento alrededor de la metaficción” (ibid. 214), es necesario detenerse lo suficiente al examinar un aspecto de suma importancia en él. Aspiro a proyectar la metaliteratura en específico en los relatos de mi corpus y en términos globales en su obra. Para ello, el marco teórico postulado por Genette representa el andamiaje a partir del cual emprendo el análisis, mismo que consolido y fortalezo con múltiples lecturas en torno de Borges. Debido a estas razones creo que la metaliteratura y la transtextualidad engloban bajo su campo a la metaficción. Desde luego, esto no quiere decir que la metaliteratura y la transtextualidad sean indistinguibles una respecto de la otra. En todo caso aquí las vislumbro como análogas. Las nombro de manera indistinta en este trabajo por criterios de practicidad y porque mediante su aplicación es posible advertir y escudriñar la estructura profunda o historia dos de un relato dado.

Según indiqué en la introducción, la transtextualidad o literatura en segundo grado opera de acuerdo con cinco categorías que son la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. La intertextualidad (Genette 1989: 10) constituye la relación de copresencia entre dos o más textos. La paratextualidad (ibid. 11-12) se interesa en todo elemento tal como título, subtítulo, epígrafes, liminares, prefacios, prólogos, epílogos, advertencias, notas a pie de página, y no se limita sólo a elementos de índole escrita. La metatextualidad (ibid. 13) abarca toda relación de comentario que une un texto a otro sin necesidad de citarlo para hablar de él, de ahí que sea por excelencia la relación crítica a establecer con un texto determinado (real o ficticio). Para Genette la relación transtextual de mayor importancia es la hipertextualidad (ibid. 14-15) cuya dinámica en cierta medida coincide con la intertextualidad y la metatextualidad, ya que también se basa en la unión de un texto con otro, si bien el teórico la valora por encima de éstas pues, a diferencia

de dichas relaciones, la hipertextualidad describe un proceso de transformación. La transformación involucra aquel proceso donde un texto A o hipotexto se une a un texto B o hipertexto cuya unión posibilita y manifiesta este proceso, puesto que el hipertexto no puede existir sin su antecedente, sin el hipotexto. Al ejemplificar la hipertextualidad Genette menciona *La Eneida* y *Ulysses* como textos cuyos autores han creado a partir de una transformación de la *Odisea*, o sea la hipertextualidad, además de operar por medio de la lógica causa-efecto, es considerada como una relación “propia literaria” (ibid. 15) en tanto que la derivación de una obra de ficción deviene en una nueva obra de ficción. Por último, la architextualidad (ibid. 13) es aquella relación vinculada con la pertenencia taxonómica y de género. Dado que el texto no está obligado a indicar su pertenencia en uno o más géneros, esto le compete al crítico y/o el lector. Los prefijos empleados por Genette para especificar las categorías de la literatura en segundo grado son útiles para intuir qué rasgo de un texto se pretende estudiar, de ahí su practicidad al momento de interpretar las particularidades de un escrito determinado.

Así puede observarse cómo la intertextualidad atañe a la convergencia de unos textos con otros; la paratextualidad se enfoca en elementos que por lo habitual complementan el cuerpo principal del texto, pues “el texto es compacto, cerrado y organizado —dice Genette—, mientras que el [paratexto] es difuso, aparentemente abierto, aparentemente amorfo” (Beristáin 2004: 206); la metatextualidad enfatiza la recepción de un texto con otro, tal como la función metalingüística puede remitirse a su propio código; la hipertextualidad expone el curso de un texto hacia otro siempre y cuando lo transforme (más que implicar ligaduras con el texto ya ‘hacia abajo’ o ya ‘hacia arriba’ según lo denotan los prefijos de origen griego “hipo” e “hiper” del hipotexto y el hipertexto); y la architextualidad sugiere

cómo puede ser leído un texto, desde cuál género literario. Aunque Genette llegó a estimar muy en alto la paratextualidad y la architextualidad, revaluó su postura para subsumir semejantes categorías bajo la transtextualidad. En palabras suyas:

El objeto de la poética [...] no es el texto considerado en su singularidad (esto es más bien asunto de la crítica), sino el *architexto* o, si se prefiere, la architextualidad del texto (es casi lo mismo que suele llamarse «la literatura de la literatura»), es decir, el conjunto de categorías generales o transcendentales —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— del que depende cada texto singular. Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que este objeto es la *transtextualidad* o trascendencia textual del texto, que entonces definía [...] como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos». La transtextualidad sobrepasa ahora e incluye la architextualidad y algunos tipos de relaciones transtextuales (1989: 9-10).

A mi ver, el teórico denomina estas categorías “literatura en segundo grado” o “transtextualidad”³ porque su aplicación permite estudiar la literatura cuyo carácter se articula a partir y desde la literatura. Llama la atención que la denominación “de segundo grado” se asocie con las ecuaciones de segundo grado en las matemáticas, cuya complejidad respecto de las ecuaciones lineales es mayor. En efecto, un texto donde se evidencie el proceso de su propia construcción a lo largo de su desarrollo y donde dicha manifestación constituya el elemento dominante del mismo llega a presentar diversas complejidades durante la interpretación.

³ Sobre la elección del término “transtextualidad” entendida como la trascendencia textual, Genette precisa: “Tal vez habría debido precisar que la transtextualidad no es más que una trascendencia entre otras; al menos se distingue de esa otra trascendencia que une el texto a la realidad extratextual [...]. En cuanto a la palabra *trascendencia* [...] su sentido es aquí puramente técnico: según creo, lo contrario de la inmanencia” (ibid. 13).

El autor de *Palimpsestos* se ocupa de aplicar la hipertextualidad en varias obras de la literatura francesa o europea y en algunos otros ejemplos de otras literaturas (entre cuyos autores destaca Borges, sobre quien habla del “pseudo-resumen”, procedimiento en el que me detendré al analizar “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”). Las cuatro categorías restantes son mencionadas con puntualidad, pero no emprende una indagación pormenorizada debido al hincapié puesto en la hipertextualidad como proceso acumulativo y de transformación mediante el que procede la literatura a lo largo del tiempo.

Por supuesto, Genette parte de una serie de antecedentes al formular este quinteto de categorías. Comienza con la intertextualidad y reconoce tres ramificaciones:

defino la intertextualidad [...] como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia tradicional de *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma explícita y menos canónica, el *plagio* [...], que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (ibid. 10).

El término “intertextualidad” fue acuñado en “Word, Dialogue and Novel” (1966) y después en “The Bounded Text” (1966-67) de Julia Kristeva. A juicio de Kristeva “tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. À la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *doublé*” (apud. José Enríquez Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, 2001, pp. 145-146).

Kristeva se apoya en el dialogismo de Mikhail Bahktin para formular su concepción de la intertextualidad, es decir “[d]eveloping Bahktin’s spatialization of literary language,

she argues that “each word (text) is an inter section of other words (texts) where at least one other word (text) can be read” (Martínez Alfaro 1996: 268). El dialogismo o dialogía representa un concepto clave en Bahktin (1999: 248-293), para quien la dialogía establece la relación de voces propias, ajenas, individuales y colectivas. Se opone a la voz monológica. Él entiende el lenguaje como polifónico por naturaleza pues todo enunciado se articula tanto por una voz propia como por una voz ajena. Bakhtin enfoca este planteamiento particularmente en la novela y aunque llega a mencionar otros discursos, “el dialogismo del lenguaje se refracta básicamente en la novela. En la lírica, el discurso de autoridad del sujeto integra cualquier tipo de disparidad de voces, por lo que [Bakhtin] se negó a extender al lenguaje poético el carácter de dialogía” (Martínez Fernández 2001: 54).

Genette está en desacuerdo con la definición de intertextualidad de Michael Riffaterre porque las relaciones estudiadas por Riffaterre atañen al orden semántico-estilístico, al nivel de la frase. Genette acota el campo de la intertextualidad en términos más generales, sin constreñirse a un género particular o una modalidad discursiva. Riffaterre distingue entre “intertexto” e “intertextualidad”. En sus palabras concibe el intertexto como “l’ensamble des textes que l’ont peut rapprocher de celui de ceux que l’ont a seous les yeux, l’ensamble des textes que l’on retrouve à la lecture d’un passage donné” (apud. Martínez Fernández ibid. 61); en cambio entiende la intertextualidad como “un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l’interpretation, et qui est le contraire de la lecture linéaire” (ibídem). En opinión de Martínez Fernández (ibid. 60) es menester distinguir la “intertextualidad externa” (la relación de un texto con otro) de la “intertextualidad interna” (la relación entre los elementos particulares del texto mismo); y a la vez hay que distinguir

entre “intertextualidad” como tal (la relación entre textos con autores diferentes) de la “intratextualidad” (la relación entre textos del mismo autor).

Evidentemente, definir con precisión la categoría “intertextualidad”, a la par de registrar paso a paso su historicidad y los variados matices bajo los cuales múltiples críticos la conceptualizan y aplican rebasa con creces las dimensiones de esta investigación. En todo caso, a raíz de enumerar algunos rasgos pertinentes, me interesa subrayar cómo Genette está del todo consciente de que la intertextualidad se trata de una categoría indispensable para sus formulaciones acerca de la literatura en segundo grado, de ahí que

sobre todo a partir de los *Palimpsestos* (1982) de Genette cabría hablar de un concepto amplio y un concepto restringido de intertextualidad, no necesariamente confrontados. En su amplitud, la intertextualidad «contemplaría la actividad verbal como huella (reiteración, lo «déjà dit») de discursos anteriores, acogería todas las formas genettianas de transtextualidad y, más allá, a la manera de Kristeva y Barthes, entendería el texto como cruce de textos, como escritura traspasada por otros textos; en cambio, la intertextualidad restringida habla de citas, préstamos y alusiones concretas, marcadas o no marcadas, es decir, de un ejercicio de escritura y lectura que implica la presencia de fragmentos textuales insertos (o injertados) en otro texto nuevo del que forman parte; a esta segunda noción se refiere Genette con intertextualidad, intentando precisar un concepto al que algunos habían tildado de extenso y vago en sus primeras formulaciones. Hoy, ciertamente, el término de «intertextualidad» cubre en sus usos más generalizados un campo anchísimo cercano en unos casos a las propuestas bajtinianas y en otros, con alcance fundamentalmente literario, próximos a las concepciones iniciales de Kristeva y Barthes; pero eso no impide hablar de una intertextualidad específica o concreta, con interesantes virtualidades críticas (ibid. 63-64).

A lo largo de este trabajo me interesan ambos planteamientos de intertextualidad, tanto el “amplio” como el “restringido”, pues en los tres relatos del corpus, así como en Borges en general, llegan a observarse los dos. Hay que señalar que aunque varios intertextos de mi

corpus se tratan de citas o alusiones (el plagio está más bien ausente), los intertextos que propongo como los principales para cada relato constituyen textos de la invención del autor, tal como lo son el tomo undécimo de la Primera Enciclopedia de Tlön y la literatura en torno de Tlön, el *Quijote* escrito por Pierre Menard y la correspondencia entre él y su colega, “La Tierra” de Carlos Argentino Daneri y el informe de «Borges». En ese sentido es importante distinguir si el intertexto en cuestión opera según el planteamiento de Genette, es decir, de modo restringido (a partir de tres ramificaciones) o de modo amplio como la mera copresencia de un texto con otro.

Cuando menciona la intertextualidad, Genette pone como ejemplo *The Anxiety of Influence* de Harold Bloom y su continuación, estudios enfocados en interferencias intertextuales más que en los hipertextos. Sobre la paratextualidad ejemplifica los subtítulos suprimidos de *Ulysses* cuya relación directa con la *Odisea* puede arrojar luz en la novela de Joyce. En cuanto a la metatextualidad y la architextualidad Genette percibe que la primera no ha sido suficientemente estudiada y la segunda orienta al lector en relación con el horizonte de expectativas, a diferencia de Riffaterre para quien la intertextualidad auxilia al lector durante la lectura de un texto literario.

Genette pospone al último la hipertextualidad debido a su relieve. Recordemos, la hipertextualidad se genera a partir de la simbiosis hipotexto-hipertexto donde se da un proceso de transformación. Para que esto se suscite Genette señala dos clases: la transformación simple y la transformación indirecta, asociada esta última con la imitación (1989: 17). Para ejemplificar la transformación emplea el proverbio “Le temps est un grand maître”, lo que vertido al español por la traductora de *Palimpsestos*, Celia Fernández Prieto, es “El tiempo es un gran maestro” (ibid. 16). En este caso, si se quiere transformar el

proverbio basta que se modifique cualquiera de sus componentes, o sea, si al eliminar una letra queda (en francés) “Le temps est un grand maître” “el texto «correcto» ha sido transformado, de una manera puramente formal, en un texto «incorrecto» (con una falta de ortografía)” (ibídem). En cambio, si se aspira a imitar el proverbio mas no transformarlo hay que reconocer, primero, un enunciado caracterizado por la brevedad para, después, tratar de expresar una cierta opinión a partir de dicha codificación. Por ende, si tomamos en cuenta el proverbio que Genette cita, una imitación al respecto puede tratarse de “Paris n’a pas été bati en un jour”, otro proverbio citado por él que deriva del anterior, pues se expresa una idea afín, si bien ahora concerniente con la pugna o el conflicto. En pocas palabras, la transformación se suscita sin las condiciones que la imitación requiere a priori. Por ello Genette se refiere a *La Eneida* y *Ulysses* como ejemplos donde opera explícitamente la hipertextualidad. No se tratan de metatextos como él se refiere al comentario de Aristóteles contenido en la *Poética* acerca de *Edipo Rey*. Tampoco consisten en imitaciones. En *Ulysses* la transformación es simple o directa, pues la intención es trasladar “la acción de *La Odisea* al Dublín del siglo XX” (ibid. 15). *La Eneida*, por su parte, implica una transformación más compleja y en una medida indirecta, ya que Virgilio cuenta una historia distinta al inspirarse “en el tipo (genérico [y] a la vez formal y temático) establecido por Homero” (ibídem). De ahí la línea sutil que une y separa la transformación de la imitación.

Antes de desarrollar en extenso la hipertextualidad, el teórico francés anota que las categorías transtextuales pueden intercomunicarse entre sí. A la par han de considerarse como aspectos de la “textualidad”, mas no como una clase de textos. Podría pensarse que la hipertextualidad es de tal manera abarcadora como para incluir bajo su campo la totalidad de la literatura, dado que en cualquier obra puede percibirse algún eco de transformación de

cualquier otra. Empero, esto no sólo haría imposible su estudio sino que “otorga un papel, poco soportable, a la hermenéutica del lector” (ibid. 18). Genette prefiere entender la hipertextualidad de acuerdo con la siguiente proposición: “Así pues, abordaré aquí [...] la hipertextualidad en su aspecto más definido: aquel en el que la derivación del hipotexto al hipertexto es a la vez masiva (toda la obra B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial” (ibídem). De esta manera la parodia, el travestimiento o el pastiche, géneros que transforman textos anteriores, no representan los únicos casos hipertextuales. A lo sumo comprenden tres ejemplos al respecto.

Si bien en la introducción pauté cómo analizaré los tres textos del corpus a partir de las categorías transtextuales, conviene profundizar cómo los postulados de Genette pueden aplicarse a la obra de Borges. En ese sentido traigo a este espacio dos artículos de Alfonso de Toro. De entrada, De Toro se refiere a Borges como un “escritor” (1992: 148), tal cual Camarero vinculó la función metalingüística de Jakobson con una figura del registro literario, pues sopesa que Borges hace lo posible para que su lector se convierta en co-autor del texto al colocar en posiciones equivalentes el proceso de la escritura con el de la lectura. Así, “Borges abrió un nuevo paradigma del siglo XX, en cuanto éste ya no considera la literatura como ‘mímesis de la realidad’, sino como ‘mímesis de la literatura’ [...] obliga al lector a cambiar su actitud receptiva: éste no debe esperar de su obra una historia tradicional y coherente, tampoco un reflejo de la realidad o un mensaje, sino que el texto debe ser entendido como una realidad propia e inmanente en el momento de la lectura” (ibídem).

Cierto, en general Borges no codifica los textos de su haber por medio del realismo, si bien cabe aclarar que no descarta este proceder por completo, como destaca “Hombre de la esquina rosada” o diversos relatos de carácter narrativo de la década del setenta reunidos

en *El informe de Brodie* o *El libro de arena*. Para De Toro, si la literatura de Borges se articula como mimesis de la literatura, no como mimesis de la realidad, los intertextos empleados por él importan menos en contenido que en estructura, de ahí, por ejemplo, que puedan ser apócrifos para diluir las fronteras entre la realidad y la ficción o que puedan considerarse ficticios o reales al nivel de la ficción misma. La lectura del lector, por lo tanto, reconstruye el texto construido de antemano por el autor. “[P]odemos decir que Borges pone al lector en una situación similar a la del escritor, el cual emplea los intertextos como una excursión literaria. Esto queda claro, a más tardar, en el momento en que el lector comienza a descodificar las citas, en el caso de textos y citas realmente existentes (aun cuando éstas nada le aclaren la lectura presente)” (ibid. 150). Por consiguiente, el lector asume una postura activa al realizar su lectura. No es de sorprender que un número cuantioso de los narradores de Borges sea a la vez lector o editor de su propia historia o de otras, habida cuenta la tematización que él hace al respecto.

Palimpsestos, De Toro precisa, representa un punto culminante para la discusión acerca de la intertextualidad, pues en dicho libro se observa la conformación de los hipertextos a partir de los hipotextos. De acuerdo con este enfoque, el estudio de Genette revela una actitud “palimpsesta” (voz empleada por estos dos críticos) porque enfatiza la literatura libresca, de segundo grado, razón por la cual la transformación hipertextual es la más productiva y compleja de las prácticas transtextuales debido a sus procesos muy variados y su configuración milenaria a lo largo del tiempo. Al ordenar las categorías de la transtextualidad mediante un criterio interno o externo al nivel del texto, De Toro repara que la paratextualidad es la única que se remite al nivel interno mientras que el resto, al externo, dado que la paratextualidad se enfoca en los componentes de un texto tales como título,

prefacio, epígrafe, notas al pie; en cambio, las demás categorías gravitan en múltiples relaciones ya entre un texto A y un texto B (intertextualidad), ya entre relaciones críticas (metatextos), ya entre relaciones de clasificación taxonómica y pertenencia de género (architextualidad), ya entre re-escrituras o reelaboraciones de trabajos previos (hipertextualidad).

Si prestamos atención al esquema recién bosquejado unas seis líneas arriba, notaremos que De Toro no sigue al pie de la letra a Genette. Para él, la esencia de la hipertextualidad más bien le concierne a la intertextualidad, tal como Riffaterre vindica la intertextualidad como una especie de guía de lectura. De Toro redefine estos conceptos según la intensidad funcional que tienen para el texto mismo. Así se refiere a la hipotextualidad, cuya intensidad funcional es menor en tanto se restringe a la mención de elementos como el nombre o el título, para colocarla al lado de la hipertextualidad, que comprende un trabajo intertextual propiamente hablando, “una transformación que presupone una codificación mayor o menor por parte del productor del texto y la posibilidad mayor o menor del recipiente de decodificarlo” (ibid. 160-161). Esta visión de la hipertextualidad no gira en torno de la transformación y la imitación sino en torno del hipotexto con el hipertexto, términos que De Toro renombra como “pretexto” y “postexto” respectivamente. De hecho se basa en el rizoma⁴ para describir los procedimientos literarios de Borges, aunque, en relación con

⁴ “Deleuze/Guattari definen el rizoma a través de seis principios: por el de la ‘conexión’, ‘heterogeneidad’, ‘multiplicidad’, ‘asignificante ruptura’, de la ‘cartografía’ y de la ‘decalcomanía’. Bajo los dos primeros entienden la proliferación del rizoma en todas las dimensiones de $n - 1$, el cambio de forma, su accidentalidad, la negación de la formación de árboles genealógicos, del dualismo y de la estructura profunda. Los rizomas son cadenas de diversas codificaciones y diversos sistemas, tales como biológicos, económicos, políticos, culturales, etc. El tercer criterio lo define[n] como la multiplicidad, entendida como la falta de objeto y de sujeto, lo único posible para su aprehensión es la determinación, cantidad y demensión. [...] El cuarto principio

Palimpsestos, estima el “oulipismo” y el “autopastiche” como nociones pertinentes para ampliar dicha cuestión. En su libro *Genette* concibe el primero como “técnicas de montaje [denominadas] con el término tradicional de *contaminación*, [subdivididas] en contaminaciones aditivas y sustitutivas. La forma más tradicional [...] de la contaminación aditiva es el *centón*, que consiste en coger versos de aquí y de allí para formar un conjunto lo más coherente posible” (1989: 62) y el segundo como “cuando un autor acentúa su idiolecto multiplicando o exagerando sus rasgos característicos, es tentador (y habitual) calificarlo [...] como «autoparodia»” (ibid. 151). El oulipismo puede observarse hacia el desenlace de “El inmortal” cuando el personaje Nahum Cordovero valora el texto que el lector acaba de leer como apócrifo dada la abundancia de citas y dada su raigambre de centón.

El autopastiche es quizás más visible. Por ejemplo, Borges suele emplear numerosos intertextos para organizar sus escritos, así como suele remitir a su propio estilo para elaborar otros, verbigracia, “Hombre de la esquina rosada” e “Historia de Rosendo Juárez”, par de escritos narrados desde los puntos de vista de dos personajes que han presenciado hechos similares. Además, estos textos fueron producidos con décadas de separación entre sí. Por ende, De Toro apunta:

Partiendo de la definición que da Genette del palimpsesto, empleamos este concepto a nivel general ya no tan solamente en relación a la intertextualidad, sino a la deconstrucción, *como una actitud intelectual de leer un texto desde su estructura profunda, es decir, de no solamente leer lo que se dice,*

describe la posibilidad de interrupción o destrucción de un rizoma, la imposibilidad del dualismo. [...] Los criterios cinco y seis se refieren a la falta de un eje genético, de una estructura profunda, de una objetividad de unidades. [...] La teoría del rizoma es una utopía de la filosofía postmoderna, de superar los ‘meta-discursos’, el dualismo, el sistema jerarquizado” (ibid. 164-165).

sino también lo que los autores pensaban, esto es, sacar a luz la motivación de su estructura y sus relaciones con las otras series del saber de una u otra épocas. Leer palimpsestamente es hacer deconstrucción: descubrir la metatextualidad de un texto, las transgresiones epistemológicas. Deconstrucción es leer los textos, desde el saber, el pensar de una época, es leer con el texto y contra el texto (1992: 162. Énfasis del autor).

Genette ve el palimpsesto como una superposición del objeto textual “que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia. Pastiche y parodia [...] designan la literatura como palimpsesto [lo que] debe entenderse más generalmente de todo hipertexto” (1989: 495). Por cierto, al definir así el palimpsesto, Genette se vale de cierta descripción sobre el mismo enunciada en “Pierre Menard, autor del Quijote” como veremos a su momento. De Toro, bajo otro ángulo, estudia la literatura de Borges al “deconstruirla”. A mí me parece llamativo el hincapié que este crítico proyecta en examinar la literatura de Borges desde su estructura profunda, desde una lectura superpuesta como en un palimpsesto. Mediante este método escudriña “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “El inmortal”, “El jardín de senderos que se bifurcan” y “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” para concluir que el argentino quiere hacernos creer que imita al mundo o la literatura cuando, en realidad, sólo cita al mundo y la literatura con tal de producir textos que no son parodias sino “deconstrucciones” de los modelos; sus textos, pues, revelan un resultado “pseudo” intertextual. Esto no hace a Borges un autor intertextual en sí, más bien Borges se trata de un autor que cita el principio de intertextualidad a fin de transformar dicho principio. En consecuencia, sus textos no se desarrollan alrededor de la dialéctica ‘realidad versus ficción’ sino en torno de la dialéctica ‘mímesis de la ficción versus ficción’.

A propósito del artículo publicado en 1992, más de una década después De Toro incluye en su libro *Borges Infinito* la ampliación de sus planteamientos sobre el escritor

argentino y Genette (2008: 199-232)⁵. Lo relativamente innovador es que, de acuerdo con él, la intertextualidad, según se le concibe tradicionalmente, se basa en el principio de la mimesis, cuya traza de referencias siempre está ahí sin importar si el lector es capaz o no de reconocerla. En cambio, él ve la transtextualidad como aquel procedimiento donde las referencias se desdibujan y la traza se disemina a tal grado para que las referencias originales devengan en ecos o en definitiva desaparezcan. Así, la referencia o el nexo de un texto con otro no representan el meollo del asunto, tan sólo un punto de partida. En consecuencia, la transtextualidad involucra aquella actividad “anti-mimética” que supera la intertextualidad tradicional, donde operan procedimientos como la “autorreferencialidad” y la “autorreflexión”, los cuales coinciden en cierta medida con la metatextualidad definida por Genette, si bien De Toro juzga la metatextualidad como “la reflexión, los comentarios y las consecuencias *sobre* y del proceso de construcción” (ibid. 205) del texto.

⁵ De Toro vuelve a interpretar el quinteto de las categorías transtextuales bajo sus propios términos al valorar el criterio de cuatro de ellas de tipo texto-externo, salvo la paratextualidad cuyo criterio es de tipo texto-interno. En torno de la hipertextualidad, otra vez se abstiene de denominar el hipotexto y el hipertexto como sus componentes, más bien prefiere las voces “pretexto” y “posttexto” para referirse, como lo sugieren los prefijos, al antecedente y el consecuente en cuestión. El acoplamiento del pretexto y el posttexto da como resultado el “intertexto” propiamente dicho. Reincide en sopesar la “hipotextualidad” y la “hipertextualidad”, respectivamente, como aquella relación al nivel del texto cuya articulación se suscita en la mención de diversos elementos, y como aquella relación cuya dinámica depende tanto del autor real como del lector real al producir el texto e interpretarlo. El “intratexto” lo reserva para relaciones dentro de un texto determinado cuando Borges, por ejemplo, explica los orígenes de un escrito o su desenlace. A este respecto “El inmortal” es un caso ilustrativo, pues en el *incipit* se observa el nivel externo de la narración que luego da paso al nivel interno y, durante la posdata, se enuncia una explicación a manera de escolio de lo narrado.

Para De Toro, la “autorreferencialidad”, la “autorreflexión” y la “metatextualidad” son tres aspectos a partir de los cuales Borges lleva a cabo su actividad literaria y cultural. Entonces propone que el palimpsesto opera en él conforme al siguiente funcionamiento:

Borges practica un palimpsesto transtextual, en el sentido de un juego lúdico transliterario y transmetafísico de estructuras motivantes extratextuales, empleando, *aparentemente*, ciertos pretextos, es decir, haciendo uso de diversos tipos de inserción textual, tanto de textos propios como de diversos autores, de diversos tipos de obras y siglos. La actitud es palimpsesta/deconstruccionista, pero el empleo de pretextos es solamente una ilusión, su práctica es altamente hipotextual, es decir, una alusión rápida, de paso y en la mayoría de los casos sin carga semántica. El palimpsesto no nos lleva a una versión, transformación o reversión de temas dados, sino crea un texto que no se puede reducir a una estructura superiormente codificada, si se parte del procedimiento tradicional del palimpsesto (que siempre presupone una transformación de estructuras codificadas). Tampoco se usa el texto originario como relectura actualizada y nuevamente concretizada. Así sucede también con el postexto. Éste no produce un nuevo significado (un intertexto) en el lugar sintagmático insertado, ni tampoco conecta el significado del pretexto con el nuevo contexto, sino que se emplea su estructura significante (ibid. 206. Énfasis del autor).

A mi entender, De Toro propone que Borges aspira a crear una realidad determinada a lo largo de sus textos, una realidad donde las fuentes e intertextos, como se ha indicado, pueden importar más como una estructura y no tanto en contenido, en significación. De esta manera, el palimpsesto no produce un nuevo significado para el escrito en cuestión, tampoco se vincula con los referentes, sino que se vuelve la estructura organizadora del discurso. Desde ese sentido, la metaliteratura y esta operación señalada por De Toro compaginan de manera asombrosa. A pesar de esta serie de diferencias y semejanzas entre Genette y De Toro, cabe recalcar cómo el segundo retoma, siquiera en parte, el entramado del primero para luego cuestionarlo y postular el suyo propio, si bien es menester acotar que, a diferencia del teórico

francés, De Toro no conceptualiza un marco teórico aplicable a la literatura como tal sino se limita a exponer una polémica alrededor de la obra de Borges y alrededor de cierta crítica sobre la misma.

Ahora bien, con respecto a las categorías transtextuales, la intertextualidad constituye uno de los aspectos más estudiados de la obra de Borges. Así por ejemplo, “[e]fectivamente, Borges ha desarrollado en sus cuentos desde el principio un nuevo procedimiento textual semiótico que consiste en un juego ambiguo y paradójico con intertextos conocidos, a lo que ya [...] la misma crítica sobre Borges [...] ha llamado repetidamente la atención” (Blüher 1992: 129). Karl Blüher califica la intertextualidad del escritor argentino como erudita debido a que se manifiesta en un citar recurrente tanto de plumas conocidas como no conocidas de varias literaturas y otros campos del saber, cuya intención consiste en otorgar la apariencia de credibilidad del discurso científico (ibid. 132-133). Aunque, desde mi enfoque, la intertextualidad permea en general la obra de Borges, no sólo sus escritos de carácter narrativo, género que, por supuesto, ha sido analizado muy por encima de sus ensayos, poemas y textos de corte crítico.

Otros interpretan la intertextualidad de Borges a partir de la re-escritura, un tanto desde la línea de Genette: “parler de *réécriture* [...] c’est [...] renvoyer aux avancées d’une théorisation dont les maîtres mots seraient la *citation* (Campagnon), l’*intertextualité* (Riffaterre), ou encore l’*hypertextualité* (Genette). [Le livre] *Palimpsestes* [confirma] qu’il n’est pas de théorisation de la *réécriture* sans Borges ni de Borges sans la *réécriture*. Borges est [...] à l’origine de la théorie de l’intertextualité/hypertextualité” (Michel Lafon apud. Gabriel Riera, “Repetición, libro y anti-libro. Reflexiones sobre la intertextualidad en Borges”, *Variaciones Borges*, núm. 20 (2005), p. 218. Énfasis de Riera).

¿No son los textos “El fin” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” dos re-escrituras llevadas a cabo tras la lectura de *Martín Fierro* y su continuación? En “El fin” se relata cómo Martín Fierro, tras aconsejar a sus hijos para la vida, tal cual se señala en la composición de José Hernández, se bate contra el Moreno (innominado en el escrito de Borges) y muere. En “Biografía” se relata, según lo indica el título, la biografía del personaje Cruz (incidental o apenas mencionado en el poema), desde su nacimiento a su muerte y los hechos entre tales sucesos, quien decide combatir al lado del desertor Martín Fierro una vez que ha comprendido su destino y ha comprendido quién es realmente. Estos escritos son, en esencia, dos hipertextos derivados del hipotexto de Hernández, pues, más que citar, aludir o plagiar el poema, Borges imagina circunstancias y situaciones o bien ausentes en él o bien no detalladas del todo. De manera que emplear múltiples intertextos no recarga innecesariamente un escrito dado sino que estimula si es el caso la tematización de la lectura y la escritura, ya que

[e]l entrecruzamiento de textos que define toda práctica textual como intertextual y donde la noción de plagio (como de influencia) aparece como una categoría más del sistema anterior (autor-libro-obra) [implica la] escritura [que] se define como generación intertextual de sentidos, una infinitud de redes que ligan los textos entre sí, que hacen perder su ilusoria unidad (el libro) y que ponen en primer plano la contraparte de la escritura: la lectura. Todo texto no puede construirse sino en relación [con] otros que confirma o destruye, que prolonga o cuestiona y en tal sentido la escritura no es sino la textualización de la lectura (Mignolo y Mora 1971: 193-194).

Por lo tanto, tanto “El fin” como “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” evidencian uno de los procedimientos literarios del autor argentino: la elaboración de un texto a partir de los hiatos, intersticios o aquello no relatado en los textos de otras voces. En línea con Genette, estos ejemplos constituyen ejemplos de hipertextos. Como anoté, más que citar,

aludir o plagiar el hipotexto, el texto producido por Borges funge como hipertexto en virtud de cómo transforma dicho hipotexto. Por ello, “[e]n Borges, *repetir*, *re-escribir* no son actos re-productivos guiados por la lógica o temporalidad del modelo y de la copia [...] *Re-escribir* no consiste en duplicar, en agregar algo más tras una sofisticada y auto-consciente manipulación de códigos, géneros o modos narrativos; *re-escribir* es escribir “tras” haber ya firmado la post-data de toda obra posible” (Riera 2005: 223. Énfasis del autor).

Así como indiqué que me interesan los dos planteamientos de intertextualidad, también es pertinente distinguir cómo opera la hipertextualidad. En los textos de mi corpus cabe subrayar cómo la hipertextualidad se manifiesta tanto interna como externamente (si me valgo de la clasificación de Martínez Fernández concerniente a los tipos de intertextualidad a la que me referí páginas atrás). Así pues, tanto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” como “Pierre Menard, autor del Quijote” puede decirse que se tratan de hipertextos derivados de “El acercamiento a Almotásim” ya que en los tres la narración gravita alrededor de un texto primario (ora una enciclopedia, ora unos capítulos de novela, ora una novela como tal). A la par, si cotejamos “El Aleph” y “El Zahir” puede afirmarse que el segundo se trata de un hipertexto derivado del primero dados sus paralelismos en múltiples niveles. En mi trabajo cuando me refiero al antecedente de alguno de los tres relatos del corpus lo llamo intertexto, según la concepción amplia de intertextualidad, en el cual se aprecia una hipertextualidad externa, o sea, se evidencia a través de la transformación de un escrito a partir de otro. Simultáneamente se trata de un intratexto. Si la hipertextualidad se manifiesta dentro del texto mismo, ya a lo largo de sus partes o durante su desarrollo, la llamo hipertextualidad como tal, pues la transformación atañe a las coordenadas del escrito en cuestión y no a los antecedentes o consecuentes históricos. Por lo tanto, también me interesa estudiar ambos

tipos de hipertextualidad, si bien hay que distinguir cuándo Borges transforma un antecedente y cuándo imita una forma discursiva (como la reseña), lo que veremos a la luz de la architextualidad.

Relaciones como la paratextualidad, metatextualidad y architextualidad han sido estudiadas con menor énfasis que la intertextualidad (la hipertextualidad también ha sido estudiada si bien no necesariamente con ese nombre), lo cual no supone su importancia inferior en términos comparativos. Sólo es una insinuación, a juicio mío, del interés que han tenido para diversos miramientos críticos escudriñar los documentos (reales o no) mencionados a lo largo de los escritos de Borges. En efecto, la incidencia mediante la cual él emplea un repertorio sumamente vasto de textos en sus escritos ha motivado a indagar cómo se conectan y cuáles funciones cumplen con los suyos propios. Verbigracia, el estudio de las fuentes. Es por ello que considero pertinente aplicar las cinco categorías transtextuales en los textos de mi corpus para determinar cómo y en qué medida se ven afectados en ese sentido.

Adam Elbanowski ha examinado la significación de paratextos como el epígrafe y la nota a pie de página en la obra de Borges. Si por epígrafe se entiende la “cita o sentencia (intertexto) que, a guisa de lema o divisa, antecede a una obra o a cada uno de sus capítulos, encabezándolos. Resume los presupuestos del texto que preside, y anticipa su orientación general” (Beristáin 2004: 191), Elbanowski observa que Borges al hacer uso de este recurso va más allá de su uso estándar. Entonces clasifica el empleo del epígrafe en tres rubros: “1) los epígrafes borgianos indican el motivo principal de la obra (un accesorio o símbolo, una persona, un hilo narrativo); 2) introducen la idea clave del texto, asumiendo el papel del portador del mensaje; 3) proporcionan al texto un significado nuevo o amplían su

interpretación” (1995: 159). Ciertamente, Borges suele utilizar el epígrafe⁶ para anticipar el meollo de un texto determinado; sin embargo, no se restringe a este uso. Al contrario, en concordancia con Elbanowski, sus epígrafes bien pueden introducir una idea fundamental para la interpretación del texto u orientan la atención del lector en tanto adelantan la anécdota o el argumento. Sus epígrafes suelen ser muy breves, por lo usual constan de un solo enunciado y destacan como fuentes de procedencia diversos autores anglosajones, si bien cita figuras de muchas otras regiones.

Una circunstancia particularmente llamativa sobre la utilización de este paratexto radica en cómo puede entablar un contrato metatextual con el texto mismo, como si el epígrafe representara un comentario crítico de Borges como autor real respecto del escrito con el cual se enlaza: “El epígrafe en Borges también es una glosa, una introducción o un complemento, una indicación de la idea clave de la obra” (ibid. 163). Como ejemplo aquí pertinente cabe señalar los dos epígrafes de “El Aleph”: más allá de su procedencia (Shakespeare y Hobbes fueron autores ingleses) parecen no compartir ninguna otra conexión entre sí. En términos someros, *Hamlet* es una obra dramática y *Leviathan*, un libro de carácter

⁶ Además de las características que detallo, Elbanowski (ibid. 153-157) expone algunas otras: en los textos de carácter narrativo, el epígrafe constituye una introducción al texto, en cambio, el epígrafe abre los volúmenes de ensayo; Borges recurre a pasajes de tratados filosóficos, teológicos, biografías, cartas, novelas, dramas, poemas, epopeyas, poemas satíricos, sagas, crítica literaria, la Biblia, el Corán, etc., para sus epígrafes; predomina la elección de autores anglosajones, si bien también se encuentran franceses e hispanoamericanos y, en una medida mucho menor, de otras nacionalidades, como el alemán Daniel von Czepko, empleado en “Nueva refutación del tiempo”; cita tanto en original como en traducción; por lo general indica la ubicación específica del paratexto con datos como el nombre de autor, el libro, el capítulo, aunque puede omitir alguno en ciertas ocasiones o puede no citar el texto sino sólo hacer referencia a su ubicación (ej. “La intrusa” y “La rosa de Paracelso”). Dado que sus epígrafes recogen pasajes breves, no llega a alterar el original salvo en contadas excepciones (el epígrafe de *El idioma de los argentinos*, donde cita a Francis Bradley); e inclusive el epígrafe de “El milagro secreto”, recopilado en *Ficciones*, es diferente respecto de la versión del relato publicada en *Sur*.

filosófico sobre la estructura social. No obstante, a la luz de “El Aleph” adquieren una nueva significación, pues los pasajes recogidos por el escritor argentino hacen referencia respectivamente al tiempo y al espacio que, como sabemos, están contenidos dentro de la esfera extraordinaria. Por medio de estas glosas se adelanta la trama del relato.

En cuanto a las notas al pie, Elbanowski afirma que, como uno de los elementos más importantes del paratexto en Borges, son “muestra de la profundización del texto y, al mismo tiempo, de su extensión hacia otros textos. Las notas forman un microcosmos de la creación de Borges, un registro y una síntesis, desde la perspectiva del marco textual, de su estilo, poética genérica, referencias e inspiraciones literarias, intertextualidad, juegos narrativos” (1996: 487-488). Asimismo clasifica su uso en cinco tipos: “1) indicación de las fuentes del texto (nota bibliográfica al final o indicación del origen de citas o ideas en la obra); 2) explicación (nota explicativa, y su variante, nota traducción); 3) corrección (nota-retoque); 4) complemento (nota anexo en forma de comentario o ejemplo); 5) alternación frente a una trama o un razonamiento (nota alternativa)” (ibid. 488). Por ejemplo, la nota del primer tipo se observa en el índice de fuentes de *Historia universal de la infamia* donde Borges señala cuáles lecturas inspiraron o motivaron los textos que integran el libro, o bien en las notas de poemarios como *Historia de la noche* donde aclara nombres o términos de difícil comprensión. El resto de las notas se encuentra con mayor frecuencia a lo largo de su obra. El segundo tipo puede apreciarse en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, cuando el narrador se encarga de resumir el oncenno tomo de la Primera Enciclopedia de Tlön y compara sus hallazgos con lecturas previas. El tercer tipo puede advertirse en “La biblioteca de Babel” donde hay un personaje editor que ha corregido la epístola del narrador dado que éste ha prescindido durante su redacción de signos ortográficos como la mayúscula o el paréntesis.

Sobre el cuarto tipo, dividida a su vez en dos (nota-comentario y nota-ejemplo), la nota-comentario puede verse en “Pierre Menard, autor del Quijote” cuando el narrador detalla las características de Menard mediante este recurso; la nota-ejemplo comprende toda clase de reflexiones intercaladas por el autor sobre todo en sus textos narrativos y ensayos. El quinto tipo, debido a su condición, debería imperar en los ensayos, empero, alcanza a manifestarse en otros textos, como ocurre en la primera nota de “Pierre Menard”, donde el narrador duda si algunos de los escritos de Menard fueron en verdad elaborados por él o se le atribuyen.

Esta quinta modalidad de la nota al pie confiere a este relato de Borges cierto rasgo del discurso ensayístico, de ahí que no sea ni cuento ni ensayo sino más bien un híbrido, un texto con características de uno y otro discurso. Vemos de este modo cómo el autor aprovecha la paratextualidad con distintos propósitos, lo cual evidencia que los elementos considerados como complementarios y/o marginales para el cuerpo de un escrito pueden ser sumamente importantes, imprescindibles incluso, de ahí que Elbanowski concluya que la obra de Borges constituye una estructura polifónica, compuesta de múltiples niveles, tanto por el texto como por el paratexto (ibid. 165). Claro está, en razón de mi corpus, he mencionado aquí estudios sobre el epígrafe y la nota al pie, aunque la paratextualidad en él trasciende estos recursos y es bastante compleja. Los prólogos y epílogos son otros paratextos a considerar. En este trabajo no examino este tipo de paratextos y sólo me detengo en ellos si es el caso, como he hecho referencia sobre el prólogo a *Los nombres de la muerte*.

Por último, la architextualidad es otro aspecto tratado de la obra de Borges. Como lo referí en la introducción he procurado no apelar los textos del corpus (o en general sus textos de carácter narrativo) según la denominación promedio, es decir, denominarlos “cuentos” sin antes cuestionarse si se amoldan a los patrones de un cuento clásico tradicional. Dado que

Borges busca suscitar la convergencia entre dos géneros discursivos, me parece muy pertinente la siguiente puntualización de Rafael Olea Franco:

Como sabemos, la tradicional división por géneros (cuento, poesía y ensayo) no resulta de ningún modo funcional en la obra de Borges. Así, la mezcla de procedimientos pertenecientes a uno u otro género impide a sus lectores memorizar con exactitud dónde se encuentra tal o cual pasaje; por ejemplo, una reflexión sobre las limitaciones de la lengua como instrumento de representación no siempre aparece en un ensayo, sino también en un texto con elementos narrativos, como sucede en “Funes el memorioso”. Asimismo, quizá los receptores no nos hemos percatado de que algo semejante sucede con los temas de sus escritos, pues con frecuencia el título de un texto no remite directamente a su contenido (2001: 471).

En efecto, no conviene clasificar sus textos mediante las pautas retóricas tradicionales sin cuestionarse primero si éstos pertenecen o se aproximan a tal o cual género. No en vano el género suele estar problematizado en Borges. Por ejemplo, Sergio Pastormerlo propone a este literato como un autor crítico (materia para la metatextualidad) dada la importancia y prominencia con la que este género permea su repertorio creativo: “en el marco de la literatura de Borges (que, como tantas veces se ha repetido, parece hablar casi ininterrumpidamente *sobre* la literatura), la crítica funciona como el género dominante, el género que invade el espacio de los otros géneros” (1997: 7).

A mi ver, los tres relatos del corpus no se amoldan a los patrones de un cuento clásico tradicional porque poseen características tanto narrativas como ensayísticas, a veces con un predominio de las primeras, a veces no. Lauro Zavala concibe así el cuento clásico tradicional, un tanto similar a la tesis de las dos historias de Piglia: “Siguiendo la poética borgesiana, que establece que en todo cuento se cuentan dos historias [...], diremos que en el cuento clásico la segunda historia se mantiene recesiva a lo largo del cuento y se hace

explícita al final, como una epifanía sorpresiva y concluyente” (2009: 23-24). De acuerdo con este enfoque, en el cuento clásico tradicional el tiempo está organizado según un orden secuencial; se busca recrear un “efecto de realidad” afín a la literatura de corte realista; los personajes son convencionales, contruidos a la usanza de un arquetipo; el narrador es confiable y omnisciente puesto que no duda acerca de su narración, más bien la controla a tal grado como para penetrar el pensamiento de los personajes y/o dictar sus actos; los personajes están en función de la acción con tal de articular la revelación del desenlace; por ende, el final es epifánico ya que el texto ha sido estructurado con el objetivo de revelar, hacia el remate, alguna verdad. A juicio de Zavala, aquí se ofrece una representación convencional de la realidad (ibid. 24). Para destacar un aspecto de la prosa de Borges que contrasta con este esquema, Thomas Lyon aclara: “Borges ha creado un narrador personal [...] que nos sugiere un mensaje incierto y múltiples posibilidades de la realidad. La habilidad de este narrador para hacer comentarios digresivos, parentéticos [...], para mezclar informaciones reales con las irreales [...] lo habilita para ser el narrador perfecto para la prosa de Borges” (1972: 67-68).

Al conjuntar elementos de lo narrativo y lo ensayístico este literato produce textos que se amoldan a otros patrones, es decir, en el caso de ciertos escritos suyos la architextualidad cobra otras dimensiones acerca del género. Alberto Vital (2012: 16) formula dos planteamientos sobre el género: cualquier individuo tiene la posibilidad de elaborar textos literarios si se dan las circunstancias propicias y los géneros no sólo son generados sino a la vez pueden ser generativos. Dicho con más amplitud, “[d]el mismo modo que la literatura engendra géneros y subgéneros que luego pasan íntegros a otras disciplinas artísticas y a otras industrias culturales, así también la literatura acoge géneros que nacieron

en otras áreas, que incluso nacieron contra formas, marcas y funciones que son comunes en géneros literarios” (ibid. 56). Por consiguiente, “el propio Borges dio nacimiento a aquella revolución (que era una reflexión y era un quiebre de la percepción automatizada) cuando hizo de la reseña un cuento y del cuento una reseña; cuando, en suma, estableció la superposición del [...] cuento [...] y [...] la reseña” (ibid. 85). Como veremos, Genette denomina este procedimiento el “efecto resumen”. Precisamente por la convergencia de lo narrativo y lo ensayístico en textos suyos se hallan reflexiones o cavilaciones propias del ensayo, de la prosa de ideas, y a la par en sus ensayos puede haber pasajes narrativos. Tal como Bakhtin concibe el enunciado para luego proponer que “donde existe un estilo, existe un género” (1999: 254), sostengo que ciertos relatos de Jorge Luis Borges se articulan a partir de elementos narrativos y ensayísticos.

Ya que hemos repasado unas cuantas características de lo narrativo, especifiquemos algunas de lo ensayístico. En *Situación del ensayo* (Weinberg 2006: 23-30) hallamos el recuento de varios rasgos sobre este género: es un estilo del pensar y del decir (o sea, el primero implica tanto la intelección del ensayista como el modo de pensar de su tiempo en tanto el segundo, la voz del ensayista); es una determinada configuración de la prosa; ensayar corresponde a una forma enunciativa particular; hay un vínculo entre el ensayo y la experiencia, donde se da un despliegue activo del texto con la experiencia de mundo del autor; hay un vínculo entre el ensayo y el entender, o sea, el ensayista despliega su juicio, interpretación y crítica; el ensayo posee carácter activo y dialógico respecto de la interpretación que se lleva a cabo con la materia a ensayar, etc. Cabe resaltar el hecho de que el ensayo suele estar escrito en tiempo presente y mediante esta enunciación hace ostensible tanto la actividad de pensar como la de enunciar (ibid. 51). Si en ciertos relatos de Borges se

expresa una reflexión de corte ensayística (verbigracia, el pasaje mencionado por Olea Franco líneas atrás sobre las limitaciones de la lengua en “Funes el memorioso”), ésta se enuncia por lo habitual en dicho tiempo verbal. Esto sugiere, en coincidencia con lo expuesto, que el personaje que la enuncia asienta la reflexión para las coordenadas del relato y también más allá de las mismas, por lo cual se observa la narración y, durante ciertos pasajes, la exposición. Al imbricarse dos modalidades discursivas, la narrativa (comúnmente en pretérito) y la ensayística (comúnmente en presente), confluyen la actividad de narrar con la de pensar; convergen el recuento de acontecimientos con las elucubraciones, conjeturas y pensamientos de personajes como el narrador. Los lectores no solemos advertir las reflexiones de personajes que no sean protagónicos. Cuando éstas llegan a manifestarse, pueden consolidar el discurrir de la voz narrativa, que las despliega como ejemplos para su razonamiento. A juicio mío, dicha incidencia puede responder por qué, hacia la década de los setenta, los textos de entonces son de una extensión menor comparados con los de décadas pasadas, tal cual puede cotejarse entre los textos de *Ficciones* o *El Aleph* con los textos de *El informe de Brodie* o *El libro de arena*. En estos dos últimos volúmenes, los escritos o bien carecen de cavilaciones de corte ensayístico o si las incluyen, no tienen para el relato la envergadura que las anteriores.

Este trabajo no es el primero ni tampoco será el último en tender puentes entre Borges y Genette, en aplicar la transtextualidad y la metaliteratura a lo largo de su obra. Por ejemplo, Lucas Scavino ha leído a Borges de esta manera cuando menos en dos ocasiones. Primero, él (en colaboración con un colega) examina “La casa de Asterión” mediante la transtextualidad para proponer que se trata de una traducción de referentes previos y un texto polifónico al considerar a Borges como un mediador cultural de varias tradiciones. Después,

en el Cuarto Coloquio Internacional de Literatura Comparada Borges-Francia, celebrado en la Universidad Católica Argentina en 2009, Scavino presentó una ponencia (que es una reformulación del trabajo anterior) donde analizó el mismo relato para aplicar el quinteto de categorías de *Palimpsestos*. Encuentra como hipotexto —“una particular visión del mito” (2009: 5) del minotauro— el *Teseo* de André Gide. Al referirse a los “genotextos” (que podrían relacionarse con la hipertextualidad en tanto que derivados textuales) ejemplifica la tela de George Watts que el literato latinoamericano menciona en el epílogo de *El Aleph* como fuente de inspiración para su escrito y *Los reyes*, de Julio Cortázar. Aprecia como intertextos el epígrafe (paratexto) tomado de Apolodoro y modificado por Borges respecto del original, y, en el sentido restringido de Genette, la alusión al diálogo *Fedro* y el plagio de una frase de El Libro de Job enunciada hacia el desenlace del relato en cuestión. Además del epígrafe habla del resto de los paratextos (título, nota al pie y dedicatoria). Finalmente, para abordar la architextualidad, retorna al epílogo de *El Aleph* donde el autor califica dicho escrito como pieza fantástica, si bien Scavino interpreta el relato como metatexto al sopesarlo como una versión del mito. Desde su punto de vista, Genette es aplicable en Borges por las siguientes razones, con lo cual coincido a plenitud:

El ejemplo [“La casa de Asterión”] que hemos elegido encuadra de manera asombrosa en la teoría de Genette y a la inversa. No se trata sólo de un caso de aplicación, sino de una filiación dialógica que va más allá de la mera armonía o correspondencia. Cuando una teoría abarca mayor cantidad de aspectos, explica de manera no contradictoria instancias problemáticas, lo hace de manera más económica, y permite abrirse a nuevos horizontes e integrarlos sin producir incompatibilidad, estamos frente a un hecho epistemológicamente relevante. La teoría de la transtextualidad no sólo se muestra apta para eso, sino para promover una nueva forma de hacer Literatura Comparada, para integrar aspectos útiles de la Teoría de la Recepción, para revisar las Teorías de la Lectura y de la Traducción, es decir, para analizar críticamente los pilares mismos del quehacer crítico. Paralelamente, se convierte en un modelo

teórico que no sólo explica y predice, sino que puede constituirse en la poética de un escritor. Es productiva desde cualquier ángulo. [...] Está en nosotros descubrir concordancias, relaciones y simpatías, no en los autores declararlas. [...] no nos viene mal recordar que un argentino dijo en clave poética lo que un francés tradujo en clave crítica (ibid. 9-10).

Mi propósito es leer tres relatos de Jorge Luis Borges a partir del marco teórico que creo haber expuesto a lo largo de este capítulo, así como de una rica selección de diversos estudios, para arrojar luz acerca de aspectos familiares y conocidos en él, pero que permiten leer a este autor como no ha sido leído en años anteriores, gracias al cada vez más creciente número de críticas en torno de su obra. Creo que leer a Borges desde múltiples enfoques y a raíz de lecturas e interpretaciones tanto clásicas como emergentes es señal de cuán vigente planteamientos como el de Genette pueden ajustarse a su obra.

III. CAPÍTULO II: EL COSMOS FACSIMILAR (ANÁLISIS DE “TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS”)

En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”⁷ resulta deslumbrante la maestría de Borges para convencer al lector de la verosimilitud de la ficción. En este sentido me propongo estudiar la referencia como elemento cohesionador de este relato. Para llevar a cabo el análisis, suscribo el esquema de los niveles del discurso narrativo propuesto por Nicolás Emilio Álvarez (1998: 209-212) con tal de estudiar las tres secciones narrativas de este texto una por una. De acuerdo con él, este texto comprende una diégesis⁸ integrada a su vez por dos subdiégesis (las secciones numeradas por dígitos romanos I y II) y una posdiégesis (la posdata).

En la primer subdiégesis el narrador y Bioy Casares emprenden una serie de pesquisas sobre Uqbar. En la segunda el narrador reseña su lectura del tomo undécimo de la Primer Enciclopedia de Tlön, hallada gracias a Herbert Ashe. En la posdata, fechada en 1947, se

⁷ Publicado por primera vez en el número 68, año 10, de *Sur* en mayo de 1940 y en el mismo año en la *Antología de la literatura fantástica* para luego ser integrado al volumen *El jardín de senderos que se bifurcan* un año después (Helft 1997: 61-62). A menos que se especifique cito “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y otros textos del autor de *Obras completas (1923-1972)*, ed. Carlos V. Frías, Emecé, Argentina, 1974 y recurro al aparato de notas de *Obras completas I (1923-1949)*, ed. Rolando Costa Picazo, Emecé, Argentina, 2009.

⁸ En este trabajo entiendo por diégesis (y por extensión los derivados si le se añaden prefijos) la narración del texto literario, es decir, la sucesión de acontecimientos relatados por un narrador. Platón (lo que luego expandiría Aristóteles) opuso la diégesis, en tanto narración, a la mimesis, en tanto imitación y/o representación (Hartley 2004: 66-67). En otras palabras, narrar sería lo contrario de mostrar e imitar. Lo diegético, por lo tanto, se opone a lo dramático, al acto de representar o poner en escena (Berger 1994: 408). Correlativamente, apelaré y estudiaré los tipos de narrador del corpus a partir de la posición narrativa que asumen, sea extradiegético/heterodiegético (si no participa en los hechos relatados), intradiegético (no expresa su juicio sino que se limita a narrar), homodiegético (si, a la par de narrar, funge como personaje), autodiegético (si el protagonista y narra su propia historia) y metadiegético (si narra ora una diégesis o narración en primer grado, ora una metadiégesis o narración en segundo grado).

explica el propósito de la sociedad secreta Orbis Tertius, pues la gravedad de Tlön se ha impuesto en el mundo mismo, por ello, a la par, la voz narrativa subdivide esta última sección en dos al finalizar “la parte personal de mi narración” (Borges 1974: 442).

Los paratextos (Genette 1989: 11-12) son el título, los dos dígitos romanos correspondientes a las secciones indicadas, seis notas a pie de página y la data con la que se cierra II. Como sólo se observa una única voz diegética y autorial, puede afirmarse que es ésta quien estructura todo el escrito, lo titula, agrega las notas al pie y ensere la posdata. La ordenación de los tres elementos del título es llamativa: el texto comienza con el hallazgo de Uqbar, más tarde se hace referencia sobre Tlön y finaliza hacia la develación de las intenciones de Orbis Tertius y una vez que Tlön será el mundo. De seguir esta disposición dos de los tres elementos deberían invertirse entre sí de modo que el título fuera “Uqbar, Tlön, Orbis Tertius”. No obstante, a raíz de las repercusiones de Tlön comparadas con las de Uqbar, por no añadir las correspondientes dimensiones geográficas (país versus planeta), quizás por eso el narrador optó por valerse del planeta en el rótulo: “La relación del país llamado Uqbar con Tlön parece afirmada desde las primeras páginas: Tlön es uno de los dos lugares imaginarios a los que se refiere la literatura del país Uqbar. Es decir que [...] Uqbar mantendría con respecto a Tlön la posición de lo real con respecto a lo apócrifo. [...] Como en el título [...], Tlön, de hecho, precede a Uqbar” (Almeida 2003: 190-191).

A través del título se anticipa la segmentación tripartita de la narración, donde cada una de las secciones genera diversas consecuencias para las coordenadas del escrito. Las notas al pie se enuncian de acuerdo con la siguiente distribución: una en I, tres en II y dos en la posdata. La intención al emplear estos paratextos es la de conferir y profundizar el “efecto de realidad” para la narración. Al lector se le hace un llamado de atención precisamente para

corroborar y reforzar el decurso principal de la narración con sucesos intercalados por la voz narrativa, mediante los cuales refuerza su discurso para hacer más verosímil la atmósfera de la narración y que lector la perciba a partir de esa codificación. Álvarez (1998: 17-18), Adam Elbanowski (1996: 491 y ss.), Berenice Romano Hurtado (2006: 100) y Alfonso de Toro coinciden en esto. En este caso este paratexto comprende un recurso que apunta hacia la estructura profunda o historia dos en cuanto a la convergencia de los referentes reales con los ficticios. Al respecto, esta precisión me parece muy apropiada:

Borges propone en sus cuentos una historia y una estructura aparentemente tradicional, constituida, en muchos casos, por un 'nivel ficcional *externo*' y otro '*interno*', similar a Las 1001 Noches, donde un 'Yo-narrador', el cual a menudo se llama Borges, y/o un 'El-narrador' hacen las veces de mediadores, asegurando que lo narrado ha realmente ocurrido (esto es, por lo demás, una cita de la tradición del cuento, especialmente del fantástico y de la novela en primera persona). Con esta estrategia, y a través del empleo de notas a pie de páginas, del descubrimiento de manuscritos, de la citación de revistas científico-literarias con una fecha exacta de aparición y de páginas, a través de la mención de situaciones determinantes dadas como reales, de las cuales hace el narrador de la 'ficción externa' su real objeto narrativo que quiere presentarlo al lector, con todo esto, crea el narrador la impresión de ser un cronista que quiere dar un reportaje sobre algo realmente sucedido. Esta impresión se aumenta con las observaciones de tipo meta-discursivas. El masivo diluvio de citas de un convincente narrador, provocan, especialmente cuando el lector no las controla, la desaparición de los límites entre realidad y ficción. De este modo, aparecen los nombres de personas, países, ciudades y regiones, sean éstos reales o no, como reales o como puro texto ficcional, al fin como meros testigos (De Toro 1992: 150).

Así, las seis notas de pie de página tienen como intención desdibujar las fronteras entre la realidad y la ficción. A ello responde el entrecruzamiento de las fuentes tanto ficticias como no ficticias. Pormenorizaré algunos datos sobre estos paratextos. Si bien la historiografía de los laberintos es apócrifa, la otra historiografía sobre Uqbar y el autor Silas Haslam son

verídicos según De Toro⁹. Respecto a la ambigüedad entre realidad y ficción, me parece ilustrativo lo siguiente: Iván Almeida y Nicolás Helft rastrean un artículo del escritor argentino publicado en la revista *Obra* donde simula reseñar un libro inexistente de un tal Thomas Ingram, cuyo título es idéntico al de la historiografía sobre el laberinto de Haslam. En realidad, en opinión de Almeida y Helft, Borges copia un fragmento de la entrada “Labyrinth” de la onceava edición de la *Encyclopaedia Britannica* que elaboró un autor real llamado Thomas Ingram. Borges firma dicho escrito bajo el pseudónimo Daniel Haslam (Almeida 2003: 192; Helft 2003: 165-166). Empero, ninguno de los textos del personaje Haslam son ficticios para las coordenadas del relato. Cabe recordar que la historiografía de Uqbar del personaje figura en los “catálogos de librería Bernard Quatrich” (Borges 1974: 432), libreros anticuarios de Londres, fundados por Bernard Quatritch (Costa Picazo 2009: 927). Es decir, mediante estos datos se busca conferir verosimilitud a una serie de textos en una medida apócrifos o ficticios.

En cambio, el meollo de la segunda nota no compete a la ficción. Por ello el narrador emplea *The Analysis of Mind* de Bertrand Russell para aclarar algo sobre su lectura, tanto porque reconoce en él una autoridad como porque el lector real tal vez también haya leído al filósofo. Mediante la tercer nota el narrador hace una acotación sobre la numeración de los siglos en Tlön a partir del sistema duodecimal. Se trasluce cierta conexión entre la cuarta y la segunda, ya que la cuarta es una glosa, la nota “presenta [...] una reflexión [...] donde el

⁹ “Borges toma el nombre de la línea paterna de su familia, precisamente el apellido de su abuela inglesa, pero tanto el Haslam de la narración como su obra son verídicos. En *National Union Catalog/Library of Congress* encontramos la referencia siguiente: Divine Aspirations: a compilation of spiritual hymns upon the glorious doctrines, experience, and practice of true religion. Selected from various authors. Second edition, improved; and enlarged from 651 to 937 hymns, by S.B. Haslam, London, printed and published for the author, by B. Clark, 1833” (2008: 220).

narrador agrega a la teoría de la escuela de Tlön la [...] acotación [...] “Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare” (Elbanowski 1996: 495), o sea, se lleva a cabo una comparación entre cierta particularidad del cosmos tlöniano con nuestro mundo. Al ejemplificar su lectura con un referente familiar como Shakespeare, el narrador se propone consolidar la recensión que emprende del tomo undécimo. La quinta nota consiste en una aclaración sobre el mecenas del proyecto *Orbis Tertius* y la sexta registra una conjetura sobre la materialidad de los objetos tlönianos.

En primer lugar, no es casual el predominio de estos paratextos durante la segunda sección narrativa debido al resumen del narrador del tomo undécimo. Tanto en la sección inicial como en la última, las notas al pie funcionan ya como aclaraciones, ya como proposiciones, a diferencia de aquellas utilizadas a lo largo de II cuya intención radica en comparar dos realidades. En segundo lugar, tampoco es gratuita la prevalencia de las notas de índole ficticia en contraste con aquellas que gravitan alrededor de referentes reales, pues se pretende que la atmósfera narrativa sea lo más verosímilmente posible.

Elbanowski aporta un dato ecdótico muy relevante: “Reimprimiendo [“Tlön”] de *Sur* [...] el escritor retiró una nota, de carácter complementario, que se refería a las consideraciones sobre el lenguaje y la literatura de Tlön [...]: “El germanista recordará ciertas formaciones de Goethe: ‘Morgenschön’, ‘Nebelglaz’. Éstas, aunque binarias, pueden ilustrar lo que afirmo”” (ibid. 513). El proceso de cambios a lo largo de las versiones y las particularidades que estas seis notas le proporcionan al relato constatan el valor que Borges le atribuye a los elementos paratextuales. Lo literario, por ende, se percibe tanto en el cuerpo del texto como en sus componentes marginales.

Finalmente, por medio de la data con la que concluye II, el narrador cierra el “artículo” para exponer la posdata, a lo que regresaremos porque la transición de la segunda a la tercera sección narrativa constituye uno de los elementos más complejos del relato.

Numero las siguientes marcas textuales en orden de importancia: los paréntesis, los títulos/subtítulos/encabezados de las fuentes (sin importar si son reales o no) y las palabras, frases o pasajes en cursiva o entrecomillados. Al respecto de los paréntesis Ana María Barrenechea precisa: “su sintaxis de elementos intercalados parece aludir a las imprecisiones y a las manifiestas traiciones del lenguaje, como si presentase un modo de escribir que se deja llevar por lo aproximativo y luego corrige o precisa con espíritu más vigilante, pero que en lugar de borrar lo primero y sustituirlo por lo segundo prefiere dejar a la vista los pasos del hallazgo para que la confrontación atraiga el interés sobre el pasaje” (1957: 141-142). Por medio de este recurso, Borges, como autor real, pone de manifiesto dos procesos de escritura, pues estos paréntesis no necesariamente aportan información extra o sirven como aclaraciones sino también, en sintonía con Barrenechea, permiten apreciar el decurso de una doble redacción, como si, por su parte, la primera escritura no satisficiera al autor implícito y sólo alcanzara a concretarse mediante una segunda. En general los paréntesis de este texto son de índole explicativa, aclaratoria, apositiva. El resto de las marcas textuales que he detectado conciernen a distinciones o énfasis del narrador. De esta manera destaca en su discurso las palabras *hrönir* y *ur*, la exuberancia de los documentos mencionados, las locuciones latinas, las voces en inglés o en otras lenguas, citas, alusiones librescas (verbigracia, “brave new world”, eco de la novela de Huxley o del verso proveniente de *Hamlet*), entre un vasto etcétera.

En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” se aprecia una sola voz narrativa cuya enunciación es en primera persona del singular. Enrique Anderson Imbert (1976: 215-216) denomina a este narrador como narrador testigo, aquel que relata los acontecimientos sin penetrar el pensamiento de los personajes. Infiere el transcurso de la narración a partir de observar manifestaciones externas. En ocasiones ello puede deberse a la consulta de documentos o información. Para Anderson Imbert, el narrador testigo desempeña un rol marginal pues se entera de los acontecimientos porque da la casualidad que estaba allí cuando ocurrieron. No concuerdo aquí con él. Si bien es cierto que este narrador es testigo de los sucesos relatados, no tiene noticia de los mismos por casualidad. La voz narrativa es quien refiere múltiples precisiones sobre Uqbar, Tlön y Orbis Tertius. El papel que desempeña es central, no marginal. Gracias a dicho personaje conocemos las zonas ficticias y las publicaciones acerca de tales zonas. Coincido con la proposición de Álvarez para quien la voz narrativa es autodiegética y autorial: “Discursivamente, la narración revela un narrador [...] autodiegético y autorial. [...] Únicamente ahora se le informa al lector que lo que lleva leído, es decir, la diégesis, consiste según el narrador de un “artículo” ya publicado y subsiguientemente editado por éste, un artículo que había sido previamente recopilado en una antología de literatura fantástica [en apariencia] por pertenecer a este género” (1998: 16). Si un narrador es autodiegético porque “es el héroe y narra su propia historia” (Beristáin 2004: 357), a diferencia del homodiegético quien, “si a la vez que narra, participa en los hechos como personaje” (ibídem), no es difícil precisar las características de la voz narrativa. Es claro tanto su protagonismo como el papel central que desempeña para desarrollar el texto en cuestión. Aunque a lo largo del relato el narrador no es nominalizado en ninguna ocasión, guarda suficientes conexiones con el Borges de carne y hueso para denominarlo narrador autorial, si

bien cabe matizarlo respecto de otro narrador autorial como «Borges» en “El Aleph”, quien sí comparte el nombre del autor histórico.

En el *incipit*¹⁰ de este relato se enuncian dos *leitmotiv* de la obra de Borges, el espejo y la enciclopedia, pero no ahondaré en el primero. Basta indicar que el símbolo del espejo adelanta la condición especular aludida en la posdata entre Tlön y nuestro mundo. En cambio, el segundo símbolo es decisivo. Para estudiar la relación de intertextualidad (Genette 1989: 10) propongo como los intertextos principales del relato el volumen undécimo de la Primera Enciclopedia de Tlön y la literatura en torno de Tlön, si bien analizaré los intertextos más importantes sección por sección. En la primera se tratan de la enciclopedia y el artículo monográfico sobre Uqbar.

En tanto que *The Anglo-American Cyclopaedia* es de condición apócrifa, la *Encyclopaedia Britannica*¹¹ es una fuente de cabecera para Borges. El meollo de la primera sección narrativa estriba en encontrar el artículo faltante de la primera enciclopedia señalada,

¹⁰ Una opinión conocida en torno de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y los vínculos con otros textos del propio Borges es la siguiente de Emir Rodríguez Monegal: En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges finge citar la opinión de un heresiarca de un planeta imaginario cuando afirma que “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”. Ningún lector atento se asombrará de saber que el escritor ya había atribuido esa teoría, o una similar, a otro personaje de uno de sus cuentos, “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” (de *Historia universal de la infamia*): “Los espejos y la paternidad son abominables, porque (...) multiplican y afirman” la tierra que habitamos (1980: 113). Como Xul Solar es personaje en “Tlön”, esto permite apreciar otra ligadura con la narración sobre Hákim de Merv e *Historia universal de la infamia*, el libro donde está recogido, pues en el Índice de las fuentes se cita a Alexander Schulz (nombre afin al nombre real de Xul) como autor de *Die Vernichtung der Rose*, fuente apócrifa que “inspira” dicha narración. Tenemos, entonces, un intratexto importante a tomar en cuenta en el *incipit*.

¹¹ “Si bien, a partir de 1768, aparecieron varias enciclopedias con ese título, la tradicional *Encyclopaedia Britannica* se originó cuando la empresa pasó a la Universidad de Cambridge, que en 1910-1911 publicó la edición undécima en veintiocho volúmenes. Ésta es la que compró Borges con el dinero proveniente del segundo Premio Municipal que ganó con *Cuaderno San Martín* en 1929 (*Autobiografía*: 233)” (Costa Picazo 2009: 813).

de ahí su repercusión. Aunque varios referentes del relato son de condición apócrifa, para sus propias coordenadas son reales. Esta condición de los referentes subvierte uno de los rasgos definitorios del género de la enciclopedia, cuya articulación se basa en compendiar información que los lectores probablemente ignoran pero que de manera previa a su lectura cuentan con las experiencias necesarias a partir de las cuales es posible comprender, interpretar y decodificar las entradas de semejante bagaje. Es decir, para entender un discurso epistemológico (como es el discurso de la enciclopedia), se precisan experiencias compartidas. Sin ellas, la comprensión e inteligibilidad no puede concretarse bien a bien. Al respecto Jaime Alazraki apunta lo siguiente:

El tomo XI de la *Primera Enciclopedia de Tlön*, que el relato reseña, es un texto imaginario solamente en su superficie, en el modo jugueteón con que el narrador presenta sus lenguas, sus ciencias, sus sistemas filosóficos, su literatura. Pero una lectura atenta nos permite comprobar que el mundo “imaginario” de Tlön proyecta una imagen oblicua de nuestro propio mundo. [...] En lugar de presentar nuestras propias fantasmagorías (el mundo de la cultura) como una imagen del mundo real, Borges construye un planeta que de antemano es presentado como imaginario, para persuadirnos luego, con toda la fina destreza e invisible paciencia de un mago, que ese planeta ficticio es el nuestro. Para que la inversión se produzca, Borges procede como el disfrazado que escoge la máscara que más íntimamente lo define. El disfraz sólo es tal en relación a una realidad convencionalmente aceptada (1977: 79-80).

Por ende, la referencia en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” es crucial, ya que sólo es ficticia en relación con una serie de convenciones. Así, la literatura de Tlön se plantea tan verosímil como para no cuestionarla, situación inversamente proporcional para el lector real, cuyas dudas surgen, por ejemplo, desde el *incipit*: si el narrador matiza *The Anglo-American Cyclopaedia* con el adverbio “falazmente” (Borges 1974: 431) como si la desacreditara ante la *Encyclopaedia Britannica*, ¿cómo una reimpresión literal puede ser al unísono morosa?

La colección de la quinta presenta un curioso arcaísmo, la palabra “cyclopaedia” en el título, denominación frecuente de enciclopedias inglesas entre los siglos XVIII y XIX, lo que a la vez puede tratarse de un juego de palabras si nos percatamos del “ciclo” en el sintagma “cyclopaedia” habida cuenta de la suma cultural que una enciclopedia representa.

No deja de ser sumamente llamativo que en versiones posteriores a las publicadas en *Sur*, la *Antología de la literatura fantástica* y *El jardín de senderos que se bifurcan*, el volumen encontrado por el personaje Bioy Casares en uno de tantos remates sea el XXVI (debería ser el XLVI), errata que no es corregida, inclusive, para la edición de las *Obras completas* de 1974, revisada por el propio autor y por Frías. A consecuencia de una errata tipográfica cuya responsabilidad quizás no recae en sí en Borges sino en los impresores, la delimitación entre realidad y ficción parece haberse dilatado todavía más. Esto explica por qué los artículos de los volúmenes de la quinta están ordenados alfabéticamente, según la norma de las enciclopedias, y el volumen adquirido por Bioy rompe con semejante orden, pues si los personajes buscan el artículo sobre Uqbar no tendrían por qué encontrarlo en el volumen XXVI dado que en el volumen XLVI de la quinta hay un artículo sobre Upsala y en el inicio del siguiente, uno sobre *Ural-Altai Languages*.

Bien, hacia el remate del volumen XLVI se registra un artículo sobre Upsala y en el principio del XLVII, uno sobre las lenguas urálicas y altaicas, mas nada sobre el artículo de Uqbar. Incómodo, el protagonista conjetura que el país y el heresiarca eran invención de Bioy, duda alimentada por la consulta inservible del atlas de Perthes y poco después de Ritter. Luego, vía telefónica, Bioy le comunica haber hallado el artículo de Uqbar en el volumen XXVI de su propio ejemplar. Se suscita una paradoja. Si Bioy rememora la frase del heresiarca y su enciclopedia no inscribe su nombre, ¿por qué el ejemplar de la quinta no

posee el artículo? Si ambas son reimpressiones de una enciclopedia previa, ¿la *Britannica* cuenta con éste? Ciertamente no. Si incluyera el artículo la pesquisa carecería de propósito. El narrador estima la sentencia original como inferior, en términos literarios, con la imprecisión de su camarada, lo cual devela la importancia que las sucesivas fuentes adquieren en tanto se enuncian una a una. Así, estos personajes generan relaciones de metatextualidad (Genette 1989: 13) hacia diversos documentos, tanto los que consultan como los que aluden o recuerdan, pues leen de manera de activa y penetrante, resueltos a esclarecer el enigma en cuestión. El artículo de Uqbar se encuentra en el volumen de Bioy, abarca cuatro páginas interfoliadas, no indicadas en el índice. Al detallarlo, el narrador destaca su vaguedad. Reconocen catorce nombres geográficos y sólo uno histórico, Esmerdis el mago, invocado como metáfora¹².

La nota parece delimitar las fronteras de Uqbar, aunque no se señalan sus confines políticos, más bien hay una especie de recuento de su hidrografía y orografía, de algún modo legitimada por los nombres de Axa y Tsai Jaldún. Dos páginas abordan el nomenclátor geográfico y dos más el histórico. A partir de entonces las descripciones de índole religioso cobran mayor peso. El narrador (acaso también Bioy) ha denominado “heresiarca” (Borges 1974: 431) al difusor de la sentencia, lo que sugiere una valoración pues en la enciclopedia

¹² Al respecto aclara Almeida: “¿Metáfora de qué? Esmerdis, de hecho, no fue un mago. Fue, según Herodoto y Darío, el segundo hijo de Ciro el Grande, rey de Persia, asesinado hacia el 523 [AEC] por su hermano Cambises II, quien mantuvo en secreto el crimen. Sucedió, entonces, que durante una ausencia guerrera de Cambises, un usurpador llamado Gaumata, sacerdote mago de Media, se hizo pasar por Esmerdis (cuya muerte se ignoraba) y suplantó al ausente Cambises. A pesar de que más tarde, al morir, Cambises [admitió] el asesinato y reveló el fraude del falso Esmerdis, nadie se atrevió a oponerse al rey establecido. Darío, sucesor y asesino del falso Cambises, cuenta que fue cruel, y que destruyó templos y expropió ganados y mujeres. El día en que fue asesinado, en octubre de 521, pasó a celebrarse anualmente como la fiesta de “la muerte del mago”, a la que ningún mago podía asistir” (2003: 191).

se le designa como gnóstico. No se aclara cuántas páginas comprenden la bibliografía ni los apartados “idioma”, “literatura”. El protagonista resalta el carácter fantástico de la literatura que no expone la realidad sino las regiones imaginarias de Mlejnas y Tlön. Así se introducen tales zonas, si bien la primera no vuelve a ser mencionada en oposición a la segunda que pasa a suplantar en importancia y significación inclusive a Uqbar.

Del inventario bibliográfico el narrador sólo determina los datos de dos documentos “reales”, a saber, la historiografía de Haslam, sobre la cual ya hablé un poco, y la obra de Johannes Valentinus Andrea¹³. Acerca de Andrea y su relación con “Tlön” De Toro (2008: 212-213) esclarece que la conexión radica en la invención de una comunidad que crea un mundo ficticio, la cual se materializa en textos, en un mundo producido mediante signos. Durante esta sección se observan dos circunstancias fundamentales para el desarrollo de la narración: la necesidad de documentarse en referencias y la reincidencia en buscar más fuentes si éstas no arrojan los resultados deseados: “En la primera parte del cuento, tenemos los dos temas que [...] impulsan el cuento y crean su tensión: por un lado, los libros, los textos, son la autoridad última; por otro lado, todo texto es sospechoso” (Weed 2004: 32).

¹³ De acuerdo con Juan-Navarro (1997: 77) Borges conoce a este autor a través del ensayo de De Quincey “Historic-Critical Inquiry into the Origins of the Rosicrucians and the Free-Masons”. A Christian Rosenkreutz se le asocia como el fundador de la orden secreta de la Rosa-Cruz, germinada en Europa hacia el siglo XVIII, cuando surgen las logias que claman descender de la hermandad urdida por él. Sin embargo, no hay pruebas fehacientes sobre la veracidad de este individuo. Más bien, a Andrea se le atribuye un texto, mezcla de manifiesto alquímico y biografía, cuyo protagonista es Rosenkreutz quien detalla la génesis de la orden dos siglos antes del referido, o sea, en el siglo XVI. Este referente bien pudo motivar el rol de Orbis Tertius para el relato. Cabe preguntarse si Borges leyó directamente la obra de Andrea o si se limitó a saber de ella por medio de De Quincey.

En la segunda sección narrativa llega a manos del protagonista el volumen undécimo de *A First Encyclopaedia of Tlön*. Este documento es el intertexto más importante de dicha sección. Aunado a ello, tras conseguir este libro, se distingue cierto cambio en el narrador. En la sección anterior la sentencia desencadena el afán de búsqueda. Bioy y el protagonista consultan textos para alimentar la heurística, desde autoridades (Perthes; sobre todo Ritter) hasta fuentes menos especializadas. Vimos de este modo cómo ambos entablan respectivas relaciones de metatextualidad hacia documentos varios. Ya empoderado de este nuevo tomo, el narrador no requiere abreviar en otros soportes. Este criterio de autoridad puede estribar cuando menos en seis factores: 1) encontrar una fuente de mayor rigor supone confiar temporalmente en ella; 2) el tránsito de Uqbar a Tlön, o sea, la gradación de importancia; 3) la diferencia con el precedente: cuatro páginas acaso bastaron para sintetizar el país imaginario, mas no así el planeta; 4) la disposición para leer el texto, esta vez de manera directa, lo que le permite explayarse al momento de interpretarlo; 5) el recuerdo pasajero de la enciclopedia pirática que hace referencia a un falso país (Borges 1974: 434); y 6) el referente islámico, que veremos en breve.

Se reincide en la intermediación de otro personaje como custodio del texto, si bien Ashe ha muerto para entonces. Rodríguez Monegal considera a Jorge Borges, padre del escritor argentino, el modelo para este personaje (Costa Picazo 2009: 927), mientras que Rafael Olea Franco ve en él cierto eco del personaje Enoch Soames¹⁴. Cabe recordar cómo se le evoca en el prólogo a *Artificios*, donde se somete a duda si el ingeniero Ashe leyó el

¹⁴ Según el crítico mexicano (2001: 459-460), tanto aquí como en “Enoch Soames”, del escritor inglés Max Beerbohm, se percibe la intención de desdibujar a tales personajes. Recuérdese, además, la inclusión del cuento de Beerbohm en la *Antología de la literatura fantástica*, lo que no sólo implica la publicación paralela de este texto con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” sino que en ambos el elemento dominante es lo metaliterario.

tomo XI o prefirió ignorarlo: “Triste-le-Roy, el hotel donde Herbert Ashe recibió, y tal vez no leyó, el tomo undécimo de una enciclopedia ilusoria” (Borges 1974: 483). Los sujetos mencionados a continuación debaten entre sí diversas cuestiones sobre Tlön. Se basan en individuos contemporáneos de Borges, amigos o colegas suyos: Néstor Ibarra, Drieu La Rochelle, Ezequiel Martínez Estada, Alfonso Reyes y Xul Solar (entre quienes se incluyen, desde luego, Carlos Mastronardi y Bioy Casares).

Por otro lado, Ashe no sólo funge como mediador sino a la vez como anticipación de las circunstancias. Al desplegarse esta sección, el narrador reseña la idiosincrasia de Herbert Ashe y la relación que tuvo consigo y su padre. Indicar la nacionalidad de quien le encarga la traslación de tablas duodecimales a sexagesimales, el noruego Gunnar Erfjord, evidencia su papel dentro la sociedad como matemático y pone de manifiesto el entramado plurinacional de *Orbis Tertius*. Una vez más, el propósito al utilizar estos personajes basados en individuos reales consiste en fortalecer la verosimilitud de la atmósfera narrativa, puesto que los receptores que llegaron a leer el relato en alguna de sus versiones originales bien pudieron estar al tanto de los colegas de Borges. En paralelo, que estos individuos funjan como personajes implica que el autor argentino buscó hacerlos partícipes de su invención para así desdibujar las fronteras entre lo real y lo ficticio, tal como, por ejemplo, Bioy Casares provoca el desarrollo de la narración en “El hombre en el umbral”.

El hincapié en el *Onceno Tomo* —en mayúsculas, no más en comillas, pues entonces la voz narrativa lo considera una totalidad (Romano Hurtado 2006: 103)— de la Primera Enciclopedia de Tlön atañe al prolongado resumen-comentario que el narrador emprende. Se precisan sus atributos editoriales o tipográficos: 1001 páginas, en octavo mayor, lomo amarillo de cuero, falsa carátula, escrito en inglés, en cuya primera página se lee la

inscripción “*Orbis Tertius*”. Otras características se infieren (la ausencia de página legal). El paginado no es gratuito. Por medio de él, Borges retoma la idea consustancial del infinito que él interpreta acerca del título de *Las mil y una noches*, como ha explayado en varias ocasiones a lo largo de su obra. La paginación manifiesta las dimensiones de la enciclopedia, cuya esencia es el infinito, lo inmensurable, para dar cuenta del universo Tlön. No se trata de un apéndice como el artículo de Uqbar, integrado al volumen sin sistematicidad (sólo un ejemplar de tres aludidos lo tiene). Vale recordar el simbolismo sobre el número once: el undécimo siglo cuando un heresiarca ideó un sofisma, la pureza de la gradación onceava de un hrön, el tomo oncenso de la *First Encyclopaedia* (elementos del relato) y la edición onceava de la *Britannica* fáctica (elemento externo).

Al narrador no le extrañan demasiado los portentos como los tigres transparentes y las torres de sangre de Tlön, para él no merecen la atención sostenida de la especie, más bien pide unos minutos para explayar la concepción tlöniana del universo, lo que comprende una estrategia de amplificación o suspensión, emparentada con la que emplea el autor en “Nueva refutación del tiempo” (texto que abordaré al analizar “El Aleph”). El enunciado “Yo me atrevo a pedir unos minutos para su concepto del universo” (Borges 1974: 435) representa de este modo una transición, ya que en los primeros dos párrafos se refiere cómo el narrador adquiere el tomo undécimo; en cambio, la vasta mayoría de esta sección abarca la recensión de su lectura. En *Palimpsestos* Gérard Genette expone una técnica muy practicada por Borges, el Pseudo-resumen:

[E] resumen ficticio, es decir, el resumen simulado de un texto imaginario, tal como lo ha ilustrado, por ejemplo, Borges, pertenece en su espíritu al orden de la «forgerie», puesto que una de sus funciones es acreditar la existencia de un texto inexistente, como en *Ficciones*, el artículo de la Enciclopedia

Británica sobre Uqbar o el cuento «El acercamiento a Almotásim», del supuesto Mir Bahadur Ali. Pero no es exactamente un apócrifo, puesto que el texto supuesto no ha sido literalmente *producido*, sino solamente *descrito*; ningún esfuerzo, pues, de imitación estilística. Textual y formalmente, el pseudo-resumen funciona como un resumen descriptivo, eventualmente mezclado de comentario o destinado a introducir y a sustentar un comentario: «El acercamiento a Almotásim», muy típico a este respecto, se presenta como una reseña canónica, con presentación filológica, resumen propiamente dicho y comentario final. [...] Va de suyo que Borges, aquí, funda y consolida un género, hipertextual en diversos sentidos: el *pseudo-metatexto*, o crítica imaginaria, en la que se aúnan (entre otros) la reducción simulada, el pastiche de un género (la crítica literaria) y el apócrifo mediatizado (1989: 324-325, 328-329).

Con la salvedad de que el artículo de Uqbar no está en la *Encyclopaedia Britannica* sino en la de Bioy (*The Anglo-American Cyclopaedia*, ¿vol. XXVI o XLVI?), Genette somete a escrutinio cómo Borges articula sus textos, ya mediante el resumen ficticio, ya mediante la crítica imaginaria, práctica que da inicio en *Discusión*, colección —a su juicio— de ensayos críticos entremezclados con análisis y observaciones y que se torna más complejo en *Historia universal de la infamia*, cuando el argentino no se inhibe en su empleo de referencias apócrifas y falsas atribuciones. (Veremos “El acercamiento a Almotásim” mencionado por Genette en el siguiente capítulo). Como bien distingue el teórico, debe tenerse en cuenta el prólogo a la primera edición de este volumen de narraciones, de 1935, debido al acento puesto en la lectura y la escritura: “A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores. [...] Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual” (Borges 1974: 289). La lectura, pues, constituye una actividad posterior a la escritura y ahí estriba su riqueza (Genette *ibid.* 326). Para el teórico francés es exacta la idea según la cual este escritor se desplazó de la crítica a la ficción al fusionar la ficción y la crítica y, en particular, a elaborar ficciones

disfrazadas de crítica. Por ende, el quid del prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan* se adhiere a lo anterior: “Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario” (Borges *ibid.* 429).

Para Genette el procedimiento del “pseudo-resumen” es una técnica tan recurrente en él que la denomina “el efecto de resumen” (1989: 327-328), por medio del cual se describe un relato preexistente con la perspectiva irónica de un crítico. Por supuesto, no puede reducirse la obra del argentino a un inventario de resúmenes ficticios pero sí cabe analizarla de acuerdo con dos premisas que sustentan este método. Estas premisas, según Genette (*ibid.* 328), consisten en la concepción del Mundo como Biblioteca y como Laberinto y el acceso a la realidad sobre todo a través de los libros — “[l]a implicación es que si algo no está en un libro no existe” (Weed 2004: 32).

En “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” advertimos el empleo de esta técnica de principio a fin. Verbigracia, tanto en la sección inicial como en la última el narrador sintetiza una serie de sucesos una vez asimilados ciertos documentos. Pero es particularmente importante la recensión de la sección intermedia. A mi ver, en dicha recensión reside el busilis del relato en tanto que, además de tratarse de una síntesis, el narrador a la vez emprende una traducción y una paráfrasis. Traducción porque reseña en español aun cuando la enciclopedia está redactada en inglés. Paráfrasis porque amplía su lectura por medio de escolios y apostillas (esto es, el resumen llevado a cabo) para hacerla inteligible a más lectores. Este conjunto de factores denota la simultaneidad de dos relaciones transtextuales, a saber, la metatextualidad y la hipertextualidad. Se genera una relación metatextual dado el enfoque del narrador hacia el tomo. Lo más interesante, desde luego, se observa en la relación hipertextual, esto es, la “relación que une un texto B ([...] *hipertexto*) a un texto interior A ([...] *hipotexto*) en el que

se injerta de una manera que no es la del comentario [y] que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación [...] que calificaré como *transformación*” (Genette 1989: 14). En mi opinión se trata de una transformación simple y directa, puesto que en esencia se da una recensión de un texto dentro del texto que constituye por sí mismo el relato como tal. El tomo undécimo funge como hipotexto y la recensión como hipertexto, pues los trece párrafos que a mi ver abarca —desde “Hume notó para siempre” (Borges 1974: 435) a “Las cosas se duplican en Tlön” (ibid. 440)— transforman visiblemente esta sección, de ahí, por principio de cuentas, su extensión. Por medio de este resumen se particularizan aspectos varios de Tlön en materia de etnografía, filosofía, gramática, disciplinas como la psicología y la geometría, teología, religión, escolástica, noción de tiempo, espacio, autoría y asuntos en torno de la literatura.

Además, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” Borges permea el texto con algunos postulados del idealismo, particularmente durante la recensión de la segunda sección. Antes de indicar algunas cuestiones sobre el filósofo Alexius Meinong y uno de los trabajos del también filósofo Hans Vaihinger que son mencionados entonces, así como sobre Fritz Mauthner (que ni siquiera es aludido pero cabe tomarlo en cuenta), Barrenechea dilucida el relieve de dicho sistema filosófico:

Dos cuentos de *Ficciones* están basados en [la] [...] operación sobrenatural de introducir en el mundo productos de la mente. “Las ruinas circulares” [y] “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” donde Borges presenta un mundo imaginario por un colegio de sabios y que acaba por tomar existencia sustancial sustituyendo a nuestro planeta. [...] Borges ofrece, después de un descubrimiento gradual de su existencia, un universo organizado en forma minuciosa y coherente, y si no expone su estructura completa como lo había propuesto en teoría [...] elige unos detalles y sugiere otros para que al fin nos quede la evidencia de un orbe lúcidamente planeado en posición al caos terrestre. Primero hace que sean válidas en él las

ideas filosóficas que le han dado origen; el materialismo es una herejía, el idealismo de Berkeley informa las mentes y también triunfa el panteísmo idealista de Schopenhauer. El lenguaje (que elimina los sustantivos) es capaz de crear objetos poéticos ideales; la literatura y la filosofía son de tipo fantástico, y se les asocian las teogonías gnósticas que acentúan la inanidad del cosmos (1957: 122).

Acudí a las indagaciones de Almeida, Alejandro Riberi y Silva Dapía para dilucidar la relación de la *Ursprache* (protolenguaje) y la filosofía de Tlön con los tres filósofos referidos, Meinong, Vaihinger y Mauthner. Ya arrancada la recensión, el narrador menciona a Meinong y luego la obra de Vaihinger en materia de lenguaje y filosofía. No aclara si tales fuentes son empleadas, citadas o glosadas en el tomo. A lo sumo se traslucen como alusiones y, por ende, se tratan de intertextos y metatextos. Que la voz narrativa adose así su síntesis constata la utilización de la paráfrasis en torno del tomo undécimo, habida cuenta de la ampliación llevada a cabo para aspirar a la inteligibilidad hacia un texto determinado.

Según Almeida (2003: 197), la teoría de Alexius Meinong representa la polarización del idealismo puesto que se basa en afirmar la existencia de todo lo pensable, lo cual conlleva a sostener que el significado de los objetos es asimismo otro objeto. Si los objetos son “paquetes de propiedades”, no puede distinguirse un paquete de propiedades con fundamento real de uno sin tal fundamento. Meinong ilustra esa premisa mediante la metáfora de la “montaña de oro” (ibid. 198), sobre la que se puede asentir su condición como montaña y su propiedad dorada. Nada impide a la mente aventurar semejante orogenia pero ello tampoco provoca que exista como tal, pues no hay diferenciación entre la montaña cualquiera y la dorada. Por tanto, los objetos se dividen en “existentes”, si denotan su ser como material y temporal; “subsistentes”, si lo denotan conforme lo atemporal; y “abstinentes”, si lo denotan como objeto en ausencia de dicho ser; de ahí la analogía entre la marca parentética del relato

“(como en el mundo subsistente de Meinong)” (Borges 1974: 435) con el lenguaje boreal de Tlön y las “cordilleras auríferas” (ibid. 441) del país prototipo de Tlön.

En cuanto a la obra de Vaihinger, *Philosophie des Als Ob*, traducida como “La filosofía del como si” (Costa Picazo 2009: 928), para Riberi la influencia de este filósofo alemán en Borges todavía está por estudiarse pero, a su ver, Vaihinger debió influirlo porque juzgó lo ficticio como factor decisivo para el pensamiento discursivo: él valora las sensaciones como reales; el resto del pensamiento oscila alrededor de lo ficticio, cuya articulación facilita o impulsa la inteligibilidad de lo real. Vaihinger llamó a este procedimiento el “Método del error antitético” (Riberi 2003: 212-213) donde se prescribe que el error manado del pensamiento ha de equilibrarse con otro error. Según Riberi, en el relato se puede aplicar este método en relación con una utopía ficticia como lo es Tlön. Una coyuntura semejante entre la ficción y el pensamiento puede explicar por qué la ciencia en dicho planeta queda invalidada de acuerdo como la articula la especie humana, que se funda en la lógica empírica racional, porque en Tlön la ciencia vale como juego dialéctico y multiplicador de razonamientos (de ahí la proliferación de escuelas). Se busca el asombro, no la verdad ni mucho menos la verosimilitud. Por ende, la metafísica se juzga como parte de la literatura fantástica, a diferencia de cómo suele juzgarse en occidente como una rama de la filosofía. No es fortuita la prevalencia de la psicología como disciplina que estudia los procesos mentales.

Dapía (1997: 96-104, 122) va un tanto más lejos, pues al registrar ciertas coincidencias entre el lenguaje de los hemisferios de Tlön y las reflexiones lingüísticas del filósofo Mauthner, concreta una referencia que no es explícita ni implícita en el texto de Borges pero cuyo potencial permite establecer la conexión: ambos conciben el lenguaje como

un sistema arbitrario de símbolos; enfatizan su aspecto social y, en especial, el lenguaje como instrumento cognoscitivo. Mauthner rechaza plantear un mundo de cosas porque sólo accedemos al mundo a través de representaciones que permiten comparar las cosas mismas con “el mundo como es”. Desde la óptica de Mauthner, Berkeley (figura importante en “Tlön” dada su pertenencia a Orbis Tertius y dada la envergadura del idealismo en la idiosincrasia de los tlönianos) sostuvo que el mundo acontece sólo una vez; si bien se engañó al postular a Dios como la esencia primordial de dicho mundo. Lo significativo, para Mauthner, gravita en que Berkeley subrayó la existencia de las percepciones a partir de una mente capaz de percibir las. Bajo ese talante, cabe citar la creación de los *hrönir* y el *ur*:

Dos personas buscan un lápiz; la primera lo encuentra y no dice nada; la segunda encuentra un segundo lápiz no menos real, pero más ajustado a su expectativa. Esos objetos secundarios se llaman *hrönir* y son, aunque de forma desairada, un poco más largos. Hasta hace poco los *hrönir* fueron hijos casuales de la distracción y el olvido. [...] La metódica elaboración de *hrönir* [...] ha prestado servicios prodigiosos a los arqueólogos. [...] Hecho curioso: los *hrönir* de segundo y de tercer grado —los *hrönir* derivados de otro *hrön*, los *hrönir* derivados del *hrön* de un *hrön*— exageran las aberraciones del inicial; los de quinto son casi uniformes; los de noveno se confunden con los de segundo; en los de undécimo hay una pureza de líneas que los originales no tienen. El proceso es periódico: el *hrön* de duodécimo grado ya empieza a decaer. Más extraño y más puro que todo *hrön* es a veces el *ur*: la cosa producida por sugestión, el objeto educido por la esperanza (Borges 1974: 439-440).

Los *hrönir*¹⁵ se producen desde el pasado (distracción, olvido, modificación) y el *ur* desde el futuro (sugestión, esperanza), lo que se concatena con el pasaje donde las cosas se

¹⁵ De acuerdo con Margrét Jónsdóttir (1995: 135-137), aquí Borges se solaza en voces islandesas: en el tomo oncenno la entrada “Hlaer” denota la tercera persona singular del presente del verbo reír que en el medioevo también significaba “alegrarse”, mientras que “Jangr”, término que aunque no existe como tal, puede vincularse

reproducen, desaparecen o se desfiguran en dependencia de la percepción, para lo cual se ofrece el ejemplo del umbral que perdura mientras es visitado y que se desploma al morir el mendigo, o del anfiteatro salvado por unos pájaros y un caballo. Hecho llamativo: los tlönianos no niegan que los animales tengan percepción ni tampoco rechazan su habilidad para producir hrönir o ur. Por su parte, Mauthner valora los verbos y los adjetivos por encima de los sustantivos, ya que los primeros remiten a cualidades, que él juzga reales, mientras que los segundos estimulan al hablante a creer en la realidad de las cosas. Para Mauthner, nombrar implica falsear. Estas ideas, según Dapía, pueden compaginarse tanto con el lenguaje austral (que da primacía al verbo) y boreal (que da primacía al adjetivo) de Tlön como con la aporía de las monedas. Las monedas (sustantivos) no pueden existir a menos que se les perciba. En Tlön el sustantivo posee valor metafórico (tal como es invocado Esmerdis en el artículo de Uqbar).

Al valerse de estas referencias sobre las obras de ciertos filósofos, Borges fortalece, de nueva cuenta, la atmósfera de la narración. Desde luego que llama a la vista lo logrado del propósito: en tanto que codifica el escrito, cuando menos la sección inicial, a partir de un corte realista, en esta sección recurre a figuras como los filósofos mencionados, por cuya especificidad es muy probable que el lector no haya consultado de antemano las obras de su autoría. Todo ello estimula al lector a confiar en los sucesos narrados, especialmente cuando no se controlan las referencias en cuestión. En sintonía, los elementos ficticios son

con la lengua islandesa por la terminación de sustantivo masculino. Alrededor del año 1500 se añadió la vocal “u” entre las consonantes finales y quedó “Jangur”; de la frase “hlör u fang axaxaxas mlö” el término “fang” significa “regazo”. Por último, la palabra “hrönir” sería femenina, lo que refuerza su origen islandés dado el uso de la “ö” con diéresis tal como en «Tlön», aunado a que la terminación usual de vocablos masculinos en nominativo es —ur, la contracara de los hrönir.

presentados de manera creíble para que el lector no dude de ello cuando menos en una primera lectura, de ahí los números 1001 (las páginas del tomo) y 40 (los volúmenes de la enciclopedia), los cuales en inglés son algunos casos de números considerados como ficticios.

Ya en la posdata el narrador ha puesto fin al resumen del tomo. Borges utiliza el recurso de la posdata en otros textos como “La creación y P.H. Gosse”, “El Aleph” y “El inmortal”. Aunque en contraste con aquéllas, que representan el colofón, aquí se observa una posdata mucho más compleja. Al respecto esclarece Olea Franco:

“Tlön” se publicó dos veces durante 1940: en mayo, en la revista *Sur*; en diciembre, en la *Antología de la literatura fantástica*. En el primer caso, la supuesta “Posdata de 1947” inicia con una falacia: “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en el número 68 de *Sur* [—tapas verde jade, mayo de 1940—]” (Borges 1940: 42); este falso dato desconcertaba mucho al lector, quien justamente tenía en sus manos el número 68 de *Sur*, por lo cual el texto leído no era la “reproducción” de un texto previo sino el “original” mismo; la referencia bibliográfica es entonces una autorreferencia, porque no existen dos revistas sino una sola. En cuanto a la segunda versión de “Tlön”, la posdata inicia: “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*” (Borges 1940b: 84); o sea que en la *Antología* de 1940 se dice que se reproduce el texto de la *Antología* de 1940. En suma, Borges se tomó la molestia de actualizar un juego literario que resulta paralelo a una de sus recurrentes preocupaciones posteriores: el texto contenido dentro del texto [...]. Idealmente, las ediciones futuras de “Tlön” tendrían que haber proyectado la posdata hacia el futuro para elaborar una autorreferencia que simula dos textos y dos tiempos diferenciados: el original y el modificado; por ejemplo, al incluirlo en *Ficciones* en 1951, fechar la posdata en 1958 y decir que se reproducía el texto tal como apareció en *Ficciones* en 1951. Efectuar una “actualización” permanente del texto implica una labor ingente e imposible, ya que se requeriría de un riguroso y desgastador proceso de revisión; sin embargo esto es secundario, porque lo sustancial es restituir la intencionalidad primigenia del texto para percibir los profundos alcances de la literatura borgeana: en síntesis, con la lúdica posdata de “Tlön”, Borges busca

derruir las categorías de espacio y tiempo mediante una intencionalidad fantástica, aunque su formulación específica diverge de las postulaciones clásicas del género (2007: 128).¹⁶

Por consiguiente, subyace una intención fantástica en la posdata. En términos estrictos debería renombrarse como una “futuro-data” si tomamos en cuenta la fecha 1947. Borges subvierte de manera lúdica la esencia de la posdata según se emplea “después de lo escrito” y por lo general una vez que se optó poner el punto final.

El verbo “reproduzco” (Borges 1974: 440), acción a todas luces llevada a cabo por la voz narrativa, indica una acción de temporalidad que, tras haber citado en extenso I y II, pone de manifiesta la ilación estructural del texto. Pormenorizados los sucesos de la carta de Gunnar Erfjord, el narrador cierra la parte personal de su narración y los episodios sucesivos permanecen en sus lectores. Añade a su escrito el “artículo” (las secciones previas) para ilustrar las secuelas irreversibles que para entonces Tlön ejerce en el mundo. La imbricación del “artículo” y la posdata describen la segunda relación de hipertextualidad más importante. Tal como la relación hipertextual anterior es simple y directa, a su vez esta segunda transformación es asimismo simple y directa, debido a que el narrador básicamente cita los pasajes previos para así proseguir su enunciación. Las secciones I y II han sido reproducidas por el narrador como fuente documental para reforzar su discurso (se cita a sí mismo) e integrar por consiguiente la posdata. El “artículo”, en tanto hipotexto o texto anterior, transforma de manera notable la posdata, en tanto hipertexto o texto posterior. Ante la gravedad de Tlön, el narrador se ha dispuesto a elaborar esta posdata, como testimonio de lo

¹⁶ Remito al lector al siguiente artículo sobre la configuración de lo fantástico en los textos de carácter narrativo de Borges, pues no pretendo tratar este aspecto a lo largo de mi trabajo. Vid. “Borges en la construcción del canon fantástico”, en *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*, ed. Alfonso de Toro, George Olms Verlag, Alemania, 2007, pp. 119-145.

sucedido, e imbricarla con un texto publicado con antelación, por lo cual esta dinámica hipertextual condiciona el engarce del “artículo” con la sección última. Dicha imbricación comprende también una perspectiva metatextual de la voz narrativa hacia sus textos. Vemos a un narrador que ha elaborado dos escritos aunque como lectores los leemos como uno solo.

Desde mi lectura, el intertexto¹⁷ más importante enunciado durante la posdata corresponde a la literatura de Tlön, donde un intertexto de importancia secundaria se trata de la carta de Erfjord, a través de la cual se ofrece una especie de cronología sobre la sociedad Orbis Tertius. Es llamativo que el único personaje femenino en una nómina prácticamente homogénea sea la princesa de Faucigny Lucinge, una de las primeras personas en recibir

¹⁷ Otro intertexto a considerar durante esta sección es *Urn Burial* de Sir Thomas Browne, texto que el narrador busca traducir recluido en el hotel de Adrogué ante la opresión del planeta, pues él no quiere hacer caso (Borges 1974: 443) (figura de paralipsis). Con acierto Mercedes Blanco se pregunta: “¿Qué tienen que ver Quevedo y el *Urn Burial* de Browne con el planeta Tlön que es la idea central del cuento?” (2003: 24). Según Blanco, en el texto del autor inglés se desarrolla el descubrimiento de una urna funeraria desenterrada en Norfolk, Inglaterra, que lo motiva hacer un inventario de diversos monumentos remotos y costumbres fúnebres para proponer que en el hombre la pugna contra el tiempo y la incertidumbre en su devenir provoca la necesidad de comprender el pasado. Semejante decodificación es estéril, si es que algo se logra, como les ocurrirá en el futuro a quienes reincidan en ello, pues no puede conocerse el pasado mediante las reliquias de los muertos. Para Marina Kaplan (1984: 339-342) “Tlön” sería una traducción de *Urn Burial*. Blanco (ibid. 26, 30-31) refuta tal planteamiento. Más bien la traducción del narrador sería quevediana a raíz de incurrir en anacronismos, habida cuenta de la dificultad de escribir desde el XX como se estiló en el XVII o en intentar que un autor del XVII escriba como uno del XX, lo que comprende un punto de contacto con “Pierre Menard, autor del Quijote”. Browne y Quevedo tienen algunos rasgos en común que pueden revelar por qué el narrador busca traducir así aquel texto: fueron contemporáneos estrictos, se criaron en culturas europeas, abrevan en autores y fuentes similares, en especial de la antigüedad occidental (clásica o hebrea). Éstas son algunas premisas que vinculan el autor español con el inglés y que permiten valorar este intertexto de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Semejante traducción a manos del narrador supone una nueva exégesis, otro modo de interpretar su contexto, no más derivado de leer el tomo undécimo, aun cuando el texto de Browne y la enciclopedia guarden conexiones. Ligado a ello, esta traducción comprende una relación de metatextualidad, en tanto el narrador habla de *Urn Burial* sin citarlo, y, de manera más evidente, una relación de hipertextualidad pues toda traducción, en la medida en que se modifica un texto previo, implica una transformación.

objetos de Tlön. Para Arturo Echavarría (1983: 178-180) la brújula y el cono de Tlön se tratan de “metáforas solidificadas”. La metáfora como fenómeno lingüístico sólo es posible mediante el lenguaje; por ende, no puede solidificarse ni adquirir tridimensionalidad más que por medio del lenguaje. Que estas cosas incursionen en el devenir y no sólo existan como entidades lexicales da cuenta de semejante proceso. Como aspecto colateral, cabe percatarse de la atmósfera de la metrópoli argentina donde se desarrolla la vasta mayoría de los acontecimientos, si bien el joven del cono proviene de un ámbito fronterizo.

Finalmente, en cuanto a la relación de architextualidad (Genette 1989: 13), conviene detectar las marcas de género (Vital 2012: 93-94) mencionadas a lo largo del relato y los tiempos verbales de la enunciación. Aunque se enlista un raudal de marcas de género, la mayoría mencionada sólo una vez, no perdamos de vista que el narrador denomina “artículo” tanto el texto monográfico sobre Uqbar, que no elaboró, como las secciones I y II, que sí elaboró. Dado que este narrador es autodiegético se debe tomar en cuenta cuándo hace explícitas las marcas de género de su propio escrito pues esto contribuye a perfilar a cuál género el relato se aproxima o con cuál colinda. Desde mi lectura hace explícitas dos marcas, el “artículo” señalado y la “especie de resumen” (Borges 1974: 440) referida en el párrafo inicial de la posdata. En primer lugar, si designa una parte de su escrito como “artículo” ello implica el cuidado y el rigor con el cual ha sido redactado dada su difusión a lo largo de dos publicaciones en 1940. Por supuesto, su perspectiva es crítica en relación con el material escrito, sin exceptuar su propio trabajo. Sobre esto informa Alberto Julián Pérez: “El artículo general es un escrito que trata sobre un asunto de cierta relevancia y procura explicarlo en su totalidad. [...] en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” [...] se cuenta cómo un grupo de hombres cambiaron el mundo, pero parte de esa explicación es general y sistemática y toma la forma

de un artículo científico” (1986: 231). En segundo lugar, si escinde el resumen que entonces resulta frívolo esto supone haber recurrido a ese mecanismo en algún momento entre la transición de la segunda a la tercera sección narrativa, esto es, entre 1940 y 1947, o sea, observamos otra recensión del narrador.

Para consolidar mi exégesis, es apropiado atender las conjugaciones verbales. Se advierte cómo el presente de indicativo aglomera la mayoría de la enunciación del texto. Según se afirma en *Situación del ensayo*, el presente constituye el tiempo representativo del discurso ensayístico: “El presente del ensayo nos invita a remitirnos siempre al aquí y al ahora, a la situación enunciativa y a las demandas imperiosas de toma de posición que dieron origen al texto [...]. Pero al mismo tiempo corresponde a la expresión general y universal de la explicación, la predicación sobre el mundo y la interpretación, que se instalan en el “eterno” presente de la proposición y la argumentación” (Weinberg 2006: 64-65). El narrador no sólo resume varias veces sus lecturas sino también cita argumentos, refutaciones, aporta los suyos, plantea conjeturas, proposiciones, dudas, recursos típicos del discurso ensayístico y la prosa de ideas. A la par, la verbalización en presente de indicativo convoca al lector a preguntarse los motivos que dieron origen al texto, aunado a lo cual el protagonista no sólo busca traer al presente acontecimientos del pretérito sino proyectar allende su enunciación los sucesos del aquí y el ahora, tal como se observa en la posdata.

Tanto Barrenechea (1957: 34) como Echavarría (1983: 163) interpretan la estructura del relato como de “cajas chinas” o “muñecas rusas”, donde las secciones narrativas y sus subdivisiones se contienen entre sí. Al respecto me interesa citar esta conjetura de Ethan Weed:

Es posible que quepa [...] llamar al texto entero “artículo”: un artículo que tiene como núcleo un cuento; al terminar este cuento hecho de “artículos” (¿falsos artículos?), el lector no está seguro de qué acaba de leer. ¿Será este “cuento” en realidad un tipo de artículo? Pero entonces, ¿un artículo sobre qué? La duda que siente el lector no se debe solamente al uso de la palabra “artículo”. [El autor implícito] ha incorporado también los estilos de ambos géneros en su discurso literario. Si nos sentimos un poco incómodos al llamar a este “cuento” o “artículo” es porque algunos pasajes se leen como un cuento, y otros, como un artículo. [...] Es casi un cuento de ciencia-ficción, es casi un cuento policial, es casi un artículo sobre las implicaciones de algunos sistemas de pensamiento filosófico, pero no es exactamente ninguno de estos textos posibles. Queda abierto a muchas interpretaciones e invita al lector a seguir la pista que más le interese (2004: 35, 41).

Con la salvedad de que no denomino “cuento” al texto o sus partes, en efecto, aquí se aprecia la convergencia discursiva de lo narrativo y lo ensayístico. Si recordamos cómo en el prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan* Borges denomina los siete textos del conjunto como “piezas” (1974: 429) y en específico indica que este relato se trata de una “nota” de un libro imaginario, esto quiere decir que no pretendió o no quiso clasificar tales escritos de acuerdo con pautas retóricas tradicionales. Por lo tanto, no es pertinente apelar sus textos predominantemente narrativos “cuentos” sin antes cuestionarse si en verdad se amoldan a dicho género debido a una serie de factores. En este caso, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” no se ajusta a los patrones de un cuento clásico tradicional. Más bien constituye un híbrido, donde prevalece la narración y donde hay despuntes de exposición ensayística.

En conclusión, he aplicado las cinco categorías de la transtextualidad a partir de los lineamientos de Genette en *Palimpsestos* para advertir la estructura profunda o historia dos de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: la referencia. Tanto el planteamiento como el conflicto y la anécdota se desarrollan a partir de la referencia que constituye la literatura de Tlön, una literatura en cierta medida apócrifa por su condición ficticia, pero de hecho real para los

parámetros del relato. No puede ser en sí apócrifa porque no ha sido producida en términos literales. Sólo se le ha descrito. Al poner a girar el escrito en torno de una pluralidad de referencias, tanto ficticias como reales, los personajes, particularmente el narrador, se dan a su búsqueda y no llegan a dudar de su existencia. La objetividad de las referencias es tal que, además de no cuestionarse su realidad, influye en nuestro mundo con semejante magnitud como para sustituirlo eventualmente. De ahí uno de los ejes que estructuran el texto, el engarce de lo real y lo ficticio, según afirma Bioy Casares en su reseña de *El jardín de senderos que se bifurcan*: “La combinación de personajes reales e irreales, de Martínez Estrada por un lado, y de Herbert Ashe o Bioy Casares, por otro, de lugares como Uqbar y Adrogué, de libros como *The Anglo American Encyclopedia* y *La Primer Enciclopedia* de Tlön, favorecen la formación de ese país en donde los argumentos de Berkeley hubieran admitido réplica, pero no duda” (apud. *Jorge Luis Borges*, ed. Jaime Alazraki, Taurus, España, 1987, p. 58).

Esto es, el efecto por Borges es tan logrado como para que el lector no dude acerca de lo que lee cuando menos en una primera lectura. Más aún, si no controla los referentes y las fuentes enunciadas, es menos probable que dude a lo largo de su lectura. Asociado a esto, el vehículo mismo de expresión literaria, el lenguaje, no nos permite distinguir en primer lugar entre la realidad y la ficción como constata Echavarría: “Sacamos ideas de los libros, nutrimos nuestra imaginación y nuestra memoria de esos extraños signos que son letra de imprenta y que constituyen un aspecto del lenguaje. Pero el lenguaje, sin más referente que él mismo, no nos puede permitir distinguir entre lo apócrifo y lo auténtico, entre lo falso y lo verdadero” (1983: 187). He aquí una proposición clave para el relato. A pesar de la condición ficticia de las referencias principales, tanto éstas como las referencias genuinamente reales

se construyen por medio del lenguaje. Mediante este escrito Borges no sólo busca derruir los límites entre la realidad y la ficción sino también problematiza cómo operan las referencias, cuya dinámica se vuelve más compleja cuando las referencias simulan ser reales sin serlo de verdad. Cuestiona, por lo tanto, la referencia en tanto adquisición de saber y conocimiento y cuestiona en sí el discurso epistemológico. Por ello nos persuade al principio que Tlön es ficticio y más tarde ese ámbito en apariencia ficticio ha suplantado, de golpe, la realidad misma para volverse la realidad en sí. De esta manera lo ficticio no sólo se instala en lo real: deviene en realidad.

Para el narrador la humanidad olvida y vuelve a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles, dado que la realidad está ordenada de acuerdo con un plano divino o inhumano, inaccesible para nuestra especie. Tlön será un laberinto cuyo desciframiento depende de los hombres, no de seres sobrenaturales o entelequias. Se trata de un laberinto urdido por hombres para ser decodificado por hombres. Un laberinto cuyo entramado trasciende lo arquitectónico (la forma primaria del laberinto) para configurarse como una faceta del mundo y cuya majestuosidad impide localizar sus propios rastros, tal como ocurre en el desierto (una forma natural del laberinto). El entrecruzamiento de fuentes, de superposiciones textuales, la convergencia de apócrifos con documentos fácticos, las falsas atribuciones, la intención fantástica de la posdata, entre otras peculiaridades, permite apreciar por qué la referencia constituye la estructura profunda de este escrito: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” —el cuento de Borges que define su obra— comienza con un texto perdido [...]. No es real lo que irrumpe, sino la ausencia, un texto que no se tiene, cuya busca lleva, como en un sueño, al encuentro de otra realidad. [...] En el caso de Borges, lo imaginario se instala *entre los libros*” (Piglia 2005: 27-28).

La reprografía de este cosmos ordenado trasciende las simetrías mencionadas en la posdata (el materialismo, el antisemitismo, el nazismo), dos de las cuales se emparentan con las Guerras Mundiales, porque no sólo reproduce documentos sino al mundo mismo, tal como el mapa de Royce incluye a la propia Inglaterra dentro de sí y su perfección impide siquiera percatarse de su condición cartográfica. Si Tlön será el mundo, será el cosmos facsimilar del nuestro, cuyo orden tan similar impediría discernir entre ellos y el mundo será entonces el cosmos facsimilar de Tlön. Una generación de tlönistas puede bastar, una generación es capaz de inventar un país y luego un planeta, con sus respectivos almanaques, para diluir las fronteras entre ficción y realidad, para hacer reales las referencias. Como ilustra Barrenechea, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” es un “texto que no deja de aludir a su condición de texto. Eso implica la existencia de un extra-texto con el cual el texto mantiene relaciones ambiguas, paradójicamente polares e intercambiables. Tales relaciones se entienden mejor si pensamos que Borges construye narraciones simbólicas que quieren mantener cierta ilusión de “realidad” sin dejar de apuntar a su esencia arquetípica” (1975: 526). El puente que conecta la referencia y su contexto de producción radica en el lenguaje como principio constructor de orden y sentido, como principio para formular diversas realidades.

IV. CAPÍTULO III: ESTÉTICA DE LA LECTURA (ANÁLISIS DE “PIERRE MENARD, AUTOR DEL QUIJOTE”)

En este capítulo me interesa apreciar y enfatizar cómo la lectura constituye la esencia de “Pierre Menard, autor del Quijote”¹⁸ a raíz de las implicaciones y consecuencias manifestadas al respecto a lo largo del texto. De acuerdo con el esquema de los niveles discursivos de los relatos de Borges propuesto por Nicolás Emilio Álvarez (1998: 209-212), este escrito comprende una diégesis compuesta por dos subdiégesis. En la primera subdiégesis el narrador, cuya escrito arranca como nota de carácter necrológico, cataloga la obra visible del personaje protagónico y se refiere con parquedad a diversos individuos vinculados con Pierre Menard. En la segunda subdiégesis reside el quid, pues el narrador cataloga la obra invisible y se percibe una variación drástica en contraste con la subdiégesis anterior.

Los paratextos (Genette 1989: 11-12) son el título, la dedicatoria, tres notas a pie de página y la data con la que se cierra el escrito. Como el narrador articula el relato de principio a fin puede afirmarse que es él quien titula el texto, añade las notas al pie y remata por medio de la data. Como indiqué en la introducción, no interpretaré la dedicatoria. Bien, ya que la voz narrativa añade prácticamente todos los paratextos es posible inferir su propio juicio de valor al proponer a Pierre Menard como autor del *Quijote*. La primer nota se ciñe a la obra

¹⁸ Publicado por primera vez en el número 56, año 9, de *Sur* en mayo de 1939 para ser incorporado en *El jardín de senderos que se bifurcan* y después en *Ficciones* (Helft 1997: 61). A menos que se especifique cito “Pierre Menard, autor del Quijote” y otros textos del autor de *Obras completas (1923-1972)*, ed. Carlos V. Frías, Emecé, Argentina, 1974, y recurro al aparato de notas de *Obras completas I (1923-1949)*, ed. Rolando Costa Picazo, Emecé, Argentina, 2009.

visible del novelista, específicamente la letra s) relativa a una “lista manuscrita de versos que deben su eficacia a la puntuación” (Borges 1974: 446), pues Bachelier enumera la versión literal de la versión literal realizada por Quevedo de la *Introduction à la vie dévote* de San Francisco de Sales, la cual no se encuentra, indica el narrador, en la biblioteca de Menard como si se tratase de una falsa atribución: “El narrador del cuento se sitúa en el polo opuesto de esta coyuntura: percibe lo que no ve [...] Bachelier, pero ignora lo que ésta sí sabe. Es capaz de distinguir entre los dos [textos], señalando sus “evidentes” divergencias, pero se le antoja un sinsentido la existencia de una copia de la obra de Francisco de Sales” (Gómez López-Quñones 2001: 159). A través de la segunda nota, el narrador amplía el propósito para redactar su escrito. Por ello es enunciada tras declarar el objetivo a conseguir. Así, se distancia de esbozar una biografía sobre Pierre Menard con tal de desarrollar lo que realmente le interesa desarrollar. El narrador se abstiene de competir con la semblanza de la baronesa de Bacourt o el retrato de Carolous Hourcade. De ahí puede inferirse la extensión menor de la primera subdiégesis respecto de la segunda para de ese modo diferenciar la obra visible de la invisible, cuya importancia le resulta capital a la voz narrativa. Mediante la tercer nota se lleva a cabo una caracterización del protagonista fallecido, donde se puntualizan sus “cuadernos cuadriculados, sus negras tachaduras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto” (Borges 1974: 450), rasgos en común con el proceso de escritura del escritor argentino (es decir, se aprovechan elementos de carácter autobiográfico).

Por medio de la data el narrador da fe en torno de su labor. Cierra el texto “*Nîmes, 1939*” (ibídem) quizás porque Menard falleció en dicho lugar y en tal año. Nîmes representa la urbe de mayor resonancia para el relato. El novelista ha divulgado allí cierta cantidad de su obra visible mediante sus diarios, semanarios o publicaciones y también allí, al caminar

alrededor de sus arrabales durante el atardecer, ha quemado los fragmentos de su *Quijote*. El año de la data coincide con el año real de publicación de este relato a causa de cierto elemento autobiográfico que tocaré de paso. Al emplear las notas al pie y la data, el narrador busca apelar a la credibilidad de su discurso al transmitir la empresa del colega. A través de su utilización se pretende conferir la imagen de un partícipe cercano a los acontecimientos relatados.

Numero las siguientes marcas textuales en orden de importancia: los paréntesis, los incisos de la letra a) a la s) en torno de la obra visible, las cuatro citaciones enunciadas entre apartes y con cursiva, las citas entrecomilladas, particularmente las cartas de Menard dirigidas al narrador, las palabras u oraciones en cursiva, entre las cuales destacan las fuentes, palabras y locuciones francesas. Como en “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” los paréntesis representan un recurso muy empleado. Estas marcas son sustanciales pues a la luz de ellas pueden apreciarse dos escrituras, una primaria, relativa al grueso de la narración, y una complementaria, la parentética, mediante las cuales el narrador hace acotaciones, apostillas, precisiones, especifica información, aporta datos extra, matiza su opinión, etc.

Este tipo de narrador evoca el editor como personaje de otros textos de Borges, quien establece un contrato crítico con el texto que como lectores reales tenemos ante los ojos. En ese sentido genera una relación de metatextualidad (Genette 1989: 13). Dada la enunciación, los paréntesis evidencian una segunda escritura. Según constata Ana María Barrenechea, los paréntesis en Borges pueden percibirse “[e]n las narraciones en primera persona [donde] los dos planos sintácticos corresponden a dos planos de introspección y el segundo expresa un motivo que descubre allá, en una capa más profunda de su intimidad, quien desentraña las propias emociones en el recuerdo” (1957: 140). En el relato se advierten un cúmulo de marcas

textuales cuya función consiste en destacar diversos pasajes o situaciones. Así, el narrador enumera la obra visible por medio de incisos, resalta en cursivas las fuentes documentales, recalca locuciones y extranjerismos, cita en abundancia, con tal de esclarecer el proyecto del camarada.

En “Pierre Menard, autor del Quijote” sólo se observa un narrador cuya enunciación es en mayoría en primera persona del singular, si bien hay vislumbres de plural de modestia. Rita de Grandis (1988: 25) considera además la tercera persona. Enrique Anderson Imbert (1976: 215-216) lo denomina narrador testigo, aquel que se desenvuelve como intermediario para relatar lo acontecido a otros personajes más importantes. Infiere los sucesos a partir de la observación de diversas manifestaciones. Verbigracia, esta voz ha leído las cartas del novelista. Como en el capítulo anterior, tampoco concuerdo aquí con Anderson Imbert. Este narrador no se entera de los sucesos porque da la casualidad de encontrarse allí cuando ocurrieron. De hecho, es crucial porque evita caracterizar a Menard como han hecho otros personajes y en función de ese rechazo centra su escrito en la obra invisible. Utiliza la visible sólo como intercesión para abordar la hazaña de escribir una versión diferente del *Quijote* que de manera paradójica es idéntica tanto literal como tipográficamente.

Álvarez interpreta la voz narrativa como homodiegética pues “reviste la apariencia de un ensayo de análisis literario. El comentario crítico sobre la obra invisible de Menard aduce la transcripción de una carta que éste le había dirigido al narrador concerniente a su *Quijote* [...]. El narrador aporta además extensos fragmentos epistolares; en tanto que el acto de redacción igualmente respalda la verosimilitud narrativa” (1998: 21). Yo, en cambio, interpreto el narrador como metadiegético “si narra, en su calidad de personaje de la diégesis o narración en primer grado, una metadiégesis o narración en segundo grado; es decir, si

ubicado dentro de una primera cadena de acontecimientos toma a su cargo la narración de otra historia, ocurrida en otro plano espacio/temporal, en otra situación, con otros personajes o con los mismos” (Beristáin 2004: 357). Lo interpreto como metadigético porque su papel es imprescindible aunque no es el protagonista del texto. Además, me parece metadieético ya que la transformación suscitada a lo largo del relato es determinante: si la narración da inicio como nota de carácter necrológico y se desarrolla la obra visible a la usanza de una semblanza, la nota se ve re-articulada como texto de carácter ensayístico durante el desarrollo de la obra invisible. Si bien interpreto la voz narrativa de manera distinta respecto de Álvarez, éste indica que se observa la metaficción en el narrador, con lo cual coincido, pues “el procedimiento de utilizar anacronismos deliberados y falsas atribuciones achacado por el narrador al protagonista es replicado por la técnica empleada por aquél al relatar la historia de “Menard”. Cifra el segundo plano metaficcional” (ibib. 214-215).

Para presentar a Menard y exponer su trabajo, el narrador debe llenar los espacios faltantes y recurrir a diversos recursos para reconstruir una obra a la cual no ha tenido acceso directo, según anota Mario Rodríguez Fernández: “El narrador se propone el proyecto de escribir una historia de la cual ignora muchos detalles, por lo cual su proyecto de escritura será un resumen, o un vislumbre de los acontecimientos. Sin embargo, en este proyecto de contar se realiza el relato” (1979: 83). Aunado a su labor, el narrador declara diversos juicios de valor de índole peyorativa o descalificativa. Señala Carlos García: “Al considerar los grupos mencionados [“si bien éstos son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos” (Borges 1974: 444)], se comprueba, por descarte, que la perspectiva desde la cual escribe el relator —a diferenciar escrupulosamente de la persona Borges— es la de un católico ultramontano” (2008: 102). En efecto, no es pertinente identificar al narrador con el

autor real Borges. Si él hubiera querido nominalizar al personaje con su nombre, así habría procedido, tal como lo hizo con «Borges» en “Hombre de la esquina rosada”, “El Aleph” o “El Zahir”. Independientemente de sus juicios despectivos, la labor llevada a cabo por el personaje es sustancial para interpretar el proyecto de Pierre Menard. Óscar Tacca así caracteriza al narrador: “El comentarista [...] es un hombre de letras, tal vez crítico o profesor universitario [...], mezclado tanto en la *vida literaria* como en la *vida social* de la buena sociedad de Nîmes. [...] Su lenguaje oscila entre la pompa simbolista [...] y la frialdad e impersonalidad de la crítica erudita [...]. El rasgo más notorio es su total identificación con las ideas y la obra “subterránea” de Menard” (1994: 432-433). Como hombre de letras e individuo que se codea en diversos círculos sociales, el narrador no sólo se identifica con el simbolista, sino que Menard mismo le ha de reconocer cierto valor o prestigio para cartearse con él.

Como último punto a destacar sobre la voz narrativa es posible hablar de una especie de intertexto o influencia del personaje Cide Hamete Benengeli, el autor genuino, mas ficticio, del *Quijote*: “Borges procede aquí como un nuevo Cervantes en relación a Cide Hamete Benengeli. La diferencia esencial es la que media, finalmente, entre una obra completa y concreta, y otra muy fragmentaria y conocida indirectamente” (Carilla 1989: 34). Recordemos cómo en el capítulo VIII de la primera parte del *Quijote* se ha detenido súbitamente el recuento narrativo justo antes del choque armado entre el hidalgo y el vizcaíno para que en el siguiente capítulo el narrador se sorprenda por la intervención de la figura de Benengeli quien, según se dice en el *Quijote*, es el autor del texto. No es casual la elección de este capítulo para que Menard lo reescriba. Sobre Benengeli y su intervención en la novela de Cervantes determina Francisco Rico:

A partir de ahora, el *Quijote* se ofrece regularmente como la traducción, por un morisco bilingüe, de la *Historia* escrita en árabe por *Cide* ('señor') *Hamete* ('Hamid') *Benengeli* (derivado de 'berenjena'), de acuerdo con el tradicional expediente de presentar un relato más o menos ficticio como copia o versión de un manuscrito hasta entonces inédito y a menudo (sobre todo en los libros de caballerías) compuesto en una lengua exótica. Cervantes, el narrador que empezaba el relato con un «no quiero acordarme» y continuaba investigando los «anales de la Mancha» y ponderando las discrepancias entre «los autores que de este caso escriben», se descubre ahora como una especie de editor y comentarista. Ni esas ni otras referencias a las diversas fuentes y opiniones en torno a la historia de don Quijote se dejan conciliar en un sistema coherente; pero se trata de bromas y parodias diáfanas, que en ningún momento pretenden ni pueden confundir al lector (2005: 87).

No es exagerado conjeturar que Borges se basó o inspiró en el capítulo noveno del *Quijote* (Rabell 1993: 207) para desarrollar su relato, pues en "Pierre Menard" el narrador, en vez de examinar a detalle el escrito de su colega, presenta los procedimientos que lo llevaron a escribirlo. Así, la concepción del texto de Menard va aunada a la historia de su construcción.

Doy paso a estudiar la relación de intertextualidad (Genette 1989: 10). Propongo como los intertextos principales la obra visible, la invisible y la correspondencia entre Menard y el narrador, si bien la invisible se trata del intertexto más importante. El narrador cataloga diecinueve incisos concernientes al conjunto visible de los textos producidos por el protagonista, todos ellos de condición apócrifa, frutos de la invención de Borges. Han sido ordenados cronológicamente de 1899 a 1934. Subyace cierta coincidencia entre el natalicio de Borges y el de Menard: "Michel Lafon hizo un registro detallado de los rasgos comunes: la trayectoria literaria (con una oscilación entre diversos géneros, antes de pasar a la prosa de ficción), el nacimiento en 1899 (literario en el caso de Menard, biográfico en el de Borges)" (Lefere 2005: 81), lo que puede ratificarse en el texto a diferencia de la siguiente interpretación de Daniel Balderston: "Debido a que sus primeras publicaciones se asientan

desde la década de 1890 y gravitaron en los círculos simbolistas, no es irrazonable imaginar que haya nacido a lo largo de los sesentas o setentas decimonónicos” (1993: 18)¹⁹. La obra invisible, a pesar de tratarse de otro texto apócrifo, se basa en uno real, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. A la par el repertorio textual de Menard también puede distinguirse en términos de cantidad: en tanto la obra visible consta de casi una veintena de textos, la invisible se ciñe a uno solo, integrado por dos capítulos y un fragmento. Lo plural ante lo singular. La obra visible se compone de sonetos, monografías, borradores de las mismas, artículos, traducciones, prólogos, notas, estudios, réplicas, prefacios, un libro íntegro, análisis, invectivas, la “definición” de la condesa y una lista de versos.

A excepción del *Quijote* escrito por Menard, el narrador ha tenido oportunidad de revisar con cuidado su archivo personal. En tanto la obra visible funge como una serie de intertextos, a la vez el narrador genera diversas relaciones de metatextualidad habida cuenta que éste se dispuso a mirar con perspectiva crítica tal repertorio. Lógicamente, dada la

¹⁹ Balderston desentraña el contexto biográfico del personaje al grado de examinar a sus contemporáneos fácticos y comentar algunos de los textos referidos a lo largo del relato. A mi ver, el efecto logrado por Borges es tal que una parte de la crítica se ha preguntado quién es Pierre Menard y si existió realmente. Por ejemplo, Tacca supone que nació antes de 1880 (1994: 432). “La figura de Pierre Menard [...] parece tan real que ha habido, por lo menos, un “experto” en Borges que ha creído en su existencia histórica” (Gutiérrez Girardot 1996: 8). Alfonso de Toro (2001: 10-21) critica severa pero puntualmente a Balderston: “La crítica a la que vamos a someter [su] método [...] (1993/1996) radica en que éste procede en forma abusiva e incluso crea una cantidad de referencias históricas que no están en lo más mínimo evocadas en los textos tratados por él. Su propósito es probar en forma concreta y directa hechos históricos que motivan a Borges a escribir esas narraciones y que pasan a ser el objeto principal de éstas. Según Balderston, el principal objeto de Borges [en este relato] es la tematización de los campos ‘militarismo’, ‘función de los intelectuales’ y ‘pacifismo’ a comienzos del siglo XX. El problema es que en el texto de Borges de hecho nada de eso se encuentra ni siquiera implícitamente articulado [...]. Si Borges hubiese tenido esa intención la habría codificado de alguna manera en su cuento, de tal forma que pudiésemos rastrear sus referencias y conectarlas con su texto. Balderston lee “Pierre Menard” *para probar* las “referencias históricas”” (ibid. 10-11. Énfasis del autor).

densidad de textos referidos y citados del relato, las categorías de la literatura en segundo grado pueden convergir unas con otras y enunciarse de modo contiguo o simultáneo, pues como afirma Genette “[n]o se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos” (1989: 17).

La obra visible permite bosquejar los intereses de Pierre Menard, quien se ha desenvuelto como poeta, crítico literario, reseñador, traductor, ajedrecista avezado, especie de filósofo, polemista. Si bien a través de ella advertimos la interacción entre los personajes del relato (por ejemplo, las protestas de la condesa hacia el periódico), algunos elementos de la obra visible comprenden intertextos o, mejor dicho, intratextos. Ezequiel de Olaso (1995: *ibid.* 127-159)²⁰ evalúa la reseña “«Introduction à la Poétique», de Paul Valéry” —publicada por vez primera en *El Hogar*, año 34, núm. 1495, el 10 de junio de 1938 (Helft 1997: 55)— como un antecedente importante para la obra del personaje, ya que “la línea que separa la obra visible de Menard de su obra invisible está trazada claramente por las dos concepciones de la literatura que Borges vio en la propuesta de Valéry” (De Olaso *ibid.* 143). Al reseñar a Valéry Borges expone dos ideas sobre la literatura: que la Literatura puede y debería prescindir de autores y biografías tal como si el Espíritu fuera el único productor y consumidor de literatura; y que toda literatura se construye por medio del Lenguaje. Así Borges objeta esta segunda idea: “Una parece reducir la literatura a las combinaciones que permite un vocabulario determinado; la otra declara que el efecto de esas combinaciones varía según cada nuevo lector. La primera establece un número elevado pero finito de obras

²⁰ Remito al lector a las páginas 145-155 de este artículo donde cada inciso de la obra visible es comentado. Vid. Ezequiel de Olaso, “Sobre la obra visible de Pierre Menard”, en *Borges y la filosofía*, comp. Gregorio Kaminsky, Instituto de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, 1995.

posibles; la segunda, un número de obras indeterminado, creciente. La segunda admite que el tiempo y sus incomprendiones y distracciones colaboran con el poeta muerto” (2005: 248). En concordancia con De Olaso, este planteamiento de Borges puede aplicarse a las obras visible e invisible de Menard y arrojar luz en torno de su configuración. De acuerdo con esta línea hermenéutica la semblanza de un autor es auxiliar o secundaria respecto de su producción, lo cual puede aclarar por qué no se explicita el nacimiento ni la muerte de Menard a pesar de los abundantes deícticos de tiempo.

En el relato Valéry se desempeña como personaje, conocido y hasta amigo de Menard, de ahí que parte de la obra visible incumba a su persona o implique la interacción escrita entre ambos. Tal cual se consigna en o) el simbolista ha modificado el *Cimetière marin* en alejandrinos o en p) rebate a Valéry. Conjeturo que, como Borges finalizó la reseña recién referida al analizar la sentencia de Cervantes “¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza!” (ibídem), tal vez ya se habría propuesto elaborar una ficción relacionada con el Príncipe de los Ingenios o su texto por antonomasia. El inciso p), la invectiva contra Valéry, contiene una marca parentética que expresa justamente cierto escarnio hacia el protagonista. Si una invectiva es por definición un escrito acre hacia un receptor determinado, ¿por qué entonces la “verdadera opinión de Valéry” (Borges 1974: 445) constituye lo opuesto de la invectiva? ¿Por qué Menard emite una especie de diatriba si en realidad no cree en ella? El narrador vuelve a mencionar la invectiva (ibid. 449) a sabiendas de la modestia del protagonista en torno de propagar planteamientos por entero opuestos a los preferidos por él. Alberto Julián Pérez añade: “En “Pierre Menard, autor del Quijote” Borges satiriza la figura de Menard; este cuento puede ser entendido además como una parodia del autor contemporáneo. Menard es un simbolista ejemplar tan modesto que trata de hacer de su producción algo invisible; la

exageración consiste en mostrar un autor interesado solamente en el acto desinteresado de la escritura per se” (1986: 283).

Por otro lado, como notifica Emilio Carilla (1989: 26), nada en la bibliografía visible revela vínculo alguno con Cervantes o el *Quijote*. Se da a entender que, a pesar de su proyecto ambicioso, Menard no es cervantista ni cervantófilo ni hispanista, de ahí la declaración “[e]l Quijote [...] fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patrióticos, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incompreensión y quizá la peor” (Borges 1974: 450). Para cerrar el análisis de la obra visible suscribo este juicio de Arturo Echavarría:

El diagrama mental, la bibliografía de Menard que figura aparentemente desarticulada en la primera parte [...] cumple [...] una función importante. Prepara al lector, primero al reseñador-narrador que es lector y luego a nosotros los otros lectores, para recibir el *Quijote* reescrito por Pierre Menard como un texto intelectualmente manipulado con el fin de hacerlo extremadamente ambiguo, un texto que refleje las circunstancias personales y, sobre todo, intelectuales del nuevo «escritor», preñado de significados posibles que cada lector, además, descifrará, a su vez, desde perspectivas privadas y que lo dotará de riquezas sin fin para convertirlo en una versión del texto infinito. El *Quijote* de Menard ya no es [...] como lo afirma el mismo simbolista de Nîmes, un libro contingente y escrito *à la diable* como lo fue el de Cervantes. Es ahora un tejido de palabras intelectualmente manipulado y ponderado, y así habrá de leerse como «deliberado y fatal» (2006: 115-116).

En efecto, la obra visible sirve como transición hacia el meollo del relato. Curiosamente, a pesar de ser calificada como visible, dicha obra es coyuntural tanto para Menard como para el narrador, no así la invisible, cuya fuerza pone en desarrollo la acción de los sucesos.

Dada la extensión superior de la segunda subdiégesis se infiere la copiosidad mayor de las categorías de la literatura en segundo grado. Dos intertextos han motivado la empresa

de Menard: el fragmento filológico de Novalis y el libro parasitario donde se habla de Cristo, Hamlet y Don Quijote, textos de un valor desigual según la evaluación del narrador. En esta subdiégesis se manifiestan diversos estímulos para la empresa de Menard y da comienzo el aprovechamiento del *Quijote* cervantino como el intertexto básico.

Luego el personaje se distancia del fragmento filológico: “Similarly, Novalis’ “total identification with a chosen author” is rejected by Menard for the simple reason that such a literary/philosophical fiction would be merely objectify the trivial case of a man imagining himself to be another without in fact being that person” (Giskin 2005: 108). Su propósito no era escribir una derivación del *Quijote* sino *el Quijote*. Debido a ello su versión no es ni transcripción ni copia.

En los párrafos siguientes se intercalan fragmentos epistolares del protagonista correspondientes al 30 de septiembre de 1934 como también de otra carta no fechada. Así uno se entera de la falta de borradores para probar la existencia del proyecto, una operación de años, lo que sugiere que de manera paralela a la elaboración de la obra visible trabajaba en la invisible (Rodríguez-Luis 1992: 1029). A la vez, Menard se abstiene del método inicial por considerarlo fácil, o sea conocer bien el español, objetivo que cumple al manejar con fidelidad el español del siglo XVII, recuperar la fe católica, guerrear contra moros o turcos, olvidar la historia europea por más de tres centurias, ser Miguel de Cervantes. De dichos medios el menos interesante le pareció ser Cervantes, de ahí su rechazo del prólogo autobiográfico de la segunda parte del *Quijote*. Aceptarlo implicaría crear otro autor ficticio y relatar en función suya. Aún a pesar de su condición inconclusa, Menard ha logrado un *Quijote* que ha hecho que el narrador lea la frase sobre las ninfas y Eco como si éste lo hubiera escrito, aun cuando nunca ensayó el capítulo XXVI de dónde procede.

Después se esclarece por qué trabaja a partir de un libro preexistente: “¿Por qué precisamente el Quijote? dirá nuestro lector. Esa preferencia, en un español, no hubiera sido inexplicable; pero sin duda lo es en un simbolista de Nîmes, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarme, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste” (Borges 1974: 447). Vemos la transición de un autor a otro y la generación de un texto por parte de su autor. Parece como si la camaradería de Valéry llegó a inspirar a Menard. Sobre Edmond Teste, personaje de Valéry, explica Rafael Gutiérrez Girardot:

¿Por qué un poeta simbolista, a quien Borges presenta como novelista escogió la novela cervantina para “escribirla”? Edmond Teste da la respuesta [...]. En el prólogo a la versión inglesa de *La soirée avec M. Teste* formuló Valéry la idea central de lo que representa Edmond Teste [...]: “Los resultados en general [...] y [...] las obras [...] me importan mucho menos que la energía del obrero —substancia de las cosas que él espera” (*Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 11). La potencialidad de la creación es más decisiva que la creación. La tarea “casi imposible” pone a prueba la potencialidad y a la vez la demuestra. [...] Pierre Menard es la máscara de Paul Valéry” (1996: 11).

De modo que Gutiérrez Girardot converge con De Olaso en torno del influjo de Valéry para el relato. El personaje nuclear no puede imaginarse el universo sin ciertos textos, pero puede hacerlo sin el *Quijote*, para él libro contingente e innecesario, quien se cree capaz de escribirlo con tal exactitud como para reproducirlo sin incurrir en una tautología.

Su problema, manifiesta, es bastante más difícil en comparación con el de Cervantes ya que sopesa que el autor real redactó sin negarse al azar; en cambio el *Quijote* de Menard ha eludido las gitanerías, los conquistadores, los místicos, a Felipe II, los autos de fe, el espejeo entre las ficciones caballerescas y la realidad provinciana de La Mancha. Ha proscrito el color local. El apartarse del color local me permite evocar el párrafo segundo de “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké” —publicado por primera vez en la *Revista*

Multicolor, año 1, núm. 18, el 9 de diciembre de 1933 (Helft 1997: 39)—, donde se lee: “Sigo la relación de A. B. Mitford, que omite las continuas distracciones que obra el color local y prefiere atender al movimiento del glorioso episodio. Esa buena falta de “orientalismo” deja sospechar que se trata de una versión directa del japonés” (Borges 1974: 320), puesto que tal narrador expresa semejante afirmación para relatar sin digresiones a raíz de basarse en una versión de los hechos, una versión que se ha distanciado del “orientalismo” como si se proviniese directamente del japonés.

De vuelta al relato en cuestión, la mención del Dr. Rodríguez Larreta recuerda el tercer método de la postulación clásica de la realidad desarrollado en “La postulación de la realidad” —publicado en versión primeriza en *Síntesis*, año 2, núm. 15, agosto de 1928 y después con título modificado en *Azul*, año 2, núm. 10, junio de 1931 (Helft *ibid.* 35, 37)— que Borges ejemplifica mediante la novela *La gloria de Don Ramiro* de Rodríguez Larreta. A mi ver el argentino hace mención de Barrès y de Rodríguez Larreta por las españoladas que habrían aconsejado al simbolista, dado que “[c]oncebir la posibilidad de una obra literaria sin nación es el más desafiante experimento de “Pierre Menard, autor del Quijote”, texto escrito en medio de la euforia de los nacionalismos aliados al fascismo en Europa y al peronismo en Argentina, y que en mayo de 1939, cuando aparece en *Sur*, tienen a Europa al borde de la guerra, la cual estallaría en septiembre” (González Echevarría 2008: 92). Aquí reside otro factor para rechazar el método inicial de la empresa: pese a su destreza del español del siglo XVII, Menard no incurre en la españolada. Su dominio de una técnica no lo condiciona a utilizarla.

Posteriormente el narrador coteja los capítulos ensayados por su colega, el IX y el XXXVIII de la primera parte. No así el fragmento del capítulo XXII ni tampoco se especifica

si Menard ensayó el de la primera o segunda partes. Se hace una comparación de la reescritura del capítulo XXXVIII donde se desarrolla el discurso de las armas y las letras; en seguida se cita el fragmento del IX tocante a la verdad como madre de la historia, única cita a lo largo del relato que proviene de la pluma del protagonista, para contrastarlo con el original. Cabe preguntarse por qué Borges seleccionó tales capítulos para ser reelaborados por su personaje. Al haber referido a Cide Hamete Benengeli con anterioridad, he respondido parcialmente esta cuestión, ya que en el capítulo IX del *Quijote* se pone en duda la autoría del texto (Rodríguez Fernández 2005: 205). Correlativamente, en relación con dicho capítulo “la crítica ha dado con el hecho de que [éste] es una especie de espejo del cuento borgiano. [...] El capítulo comienza una obra, no la continua; es decir, que es literatura cuyo tema es la literatura. Finalmente, trata [...] de la traducción” (Holzapfel y Rodríguez 1977: 673-674).

Tal como interpreto el narrador del relato de Borges como metadieético, en correspondencia puede leerse el capítulo IX de Cervantes como una metadiégesis debido a la puesta en duda en torno de la autoría donde el narrador suspende momentáneamente el progreso principal de los acontecimientos. También es un acierto apreciar la tematización de la traducción en dicho capítulo, pues la lengua materna de Benengeli no es el español (o castellano en términos más concisos), de ahí que “Borges va aquí más lejos que Cervantes [porque] toma de Cervantes que Benengeli le resta [...] autoridad al castellano del Quijote, pero le añade la socarronería de que la versión de Menard va a superar a la española precisamente porque el francés escribe en una lengua aprendida” (González Echevarría 2008: 83).

En cuanto al capítulo XXXVIII al narrador le sorprende la elección del colega por razones contextuales. Al desempeñarse como militar no es de extrañar el fallo de Cervantes

en favor de las armas. Pero ¿por qué Menard, criado bajo la idiosincrasia finisecular y de principios del siglo XX y que no tiene nexo alguno con lo militar, fallaría de la misma manera? Se ejemplifican algunas lecturas (metatextos): Bachelier ha visto una suerte de identificación del autor para con su personaje; otros lectores (sin el menor juicio crítico), una transcripción del *Quijote*; la baronesa, la influencia de Nietzsche en torno del Eterno Retorno. Ante esta última lectura, con la cual el narrador parece compaginar por considerarla irrefutable, se añade otra: la modestia de Menard a la que me he referido páginas antes. De ahí la elección de este capítulo. En relación con el fallo del protagonista y esta serie de lecturas ficticias Silvia Dapía clarifica: “no sólo se satiriza el criterio interpretativo que pretende leer la obra de acuerdo con las presuntas intenciones de su autor, sino también el que se subordina únicamente a las intenciones del lector” (1993: 377), postura con la que convengo. En efecto, aquí parece mostrarse la relativización de las intenciones autorales y de sus lectores, ya que uno de los objetivos de Menard es reescribir un texto desplazado de su contexto original de producción, como si la re-contextualización a la que se aspira fuera posible de realizarse para quien no se ha criado conforme a los parámetros culturales bajo los cuales dicha obra se produjo en primer lugar²¹.

²¹ Aunque no pretendo desarrollar lo fantástico a lo largo de este trabajo, conviene recordar que en el prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan* el autor indica que seis de las siete piezas que componen el libro son fantásticas, entre las cuales se encuentra “Pierre Menard, autor del Quijote”. Al respecto indica Tacca, “[c]omo relato en que no interviene para nada lo sobrenatural [...] se narra un hecho absolutamente excepcional (en altísimo grado improbable, pero no lógicamente imposible) “Pierre Menard” es un cabal ejemplo de fantasía, pero de fantasía intelectual” (1994: 435-436). Ciertamente, la reescritura literal de otro *Quijote* cuya significación es distinta y, al cabo, más rica y ambigua constituye un suceso extraordinario de acuerdo con la lógica empírica racional.

Desde mi interpretación, si Borges selecciona el capítulo IX por su carácter metadieético, el XXXVIII se elige para confrontar el contexto original de producción con el contexto ficticio de producción. No está de más recordar que en el capítulo XXII de la primera parte el hidalgo y su escudero dan con los galeotes, cuya jerga Don Quijote no llega a comprender y entre quienes está Ginés de Pasamonte, autor de su propia autobiografía; y el capítulo XXII de la segunda parte trata del descenso del héroe a la cueva de Montesinos donde el mismo Montesinos le hace saber del encantamiento que sufre Dulcinea. Si Borges no especifica qué fragmento de dichos capítulos reescribe el protagonista quizás se deba a que no percibió en ninguno el potencial de sentido que le permitió a Menard no producir un facsímil y proferir su fallo en favor de las letras, lo que, empero, no descarta un aprovechamiento potencial, pues el episodio de los galeotes tiene una atmósfera metaficcional y el episodio del descenso es calificado en la novela como aventura apócrifa. Veamos la siguiente cita del relato, directamente relacionada con la estructura profunda, ya que aquí reside el quid:

Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió (Borges 1974: 449).

En una primera lectura se podría decir que el personaje protagonista no reescribe el *Quijote* sino que lo copia, a raíz de cotejar las citas en cursiva cuya disposición y elementos son a tal grado idénticos como para no diferenciarse entre sí. No obstante, la transcripción del texto es precisamente lo opuesto de lo que pretende. Aunque las citas son literalmente iguales, entre ambas hay diferencias notables. En sí, el narrador lleva a cabo una comparación entre dos fragmentos particulares de ambos *Quijotes*. Según referí con anterioridad, ésta es la única ocasión cuando el *Quijote* “francés”, digamos, es citado a lo largo del relato. Se infiere así que en algún punto de la carta Menard empleó la cita, acaso para mostrarle al narrador su trabajo en torno del capítulo IX, y éste la cotejó para corroborar la versión contemporánea con la precedente, lo cual, a su parecer, constituye una “revelación” debido a la coincidencia plena entre los textos. No en vano se valió de ello a modo de ilustración. A mi ver, al registrar el par de citas el narrador ha generado la relación de hipertextualidad más importante del texto (Genette 1989: 14). De acuerdo con esta línea interpretativa, el *Quijote* de Cervantes representa el hipotexto o texto A y el *Quijote* de Menard, el hipertexto o texto B. El *Quijote* segundo o posterior no podría existir ni desarrollarse sin el precedente. Así, el *Quijote* “francés” dimana del “castellano”.

Ahora bien, el *Quijote* cervantino por sí solo no genera una relación de hipertextualidad para las coordenadas de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, pues se trata de un texto preexistente cuyo autor conocemos. La genera el segundo o posterior, por lo cual la transformación no es simple sino indirecta en tanto que el *Quijote* reescrito no comprende

una copia sino una re-significación del original. Si bien éste funge como intertexto y tanto Menard como el narrador entablan relaciones respectivas de metatextualidad hacia el mismo, el *Quijote* de Cervantes no transforma la nota redactada por el narrador, lo transforma el *Quijote* posterior. Desde luego, para Menard, el *Quijote* real proyecta un vínculo hipertextual mediante el cual se dispone a trabajar, aunque no podemos atestiguar dicha circunstancia más que a través del narrador. Para que el *Quijote* real fungiera como hipertexto en este escrito de Borges debería apreciarse alguna transformación en el mismo y dado que el narrador lo utiliza para confrontarlo con el de su camarada, no puede aducirse que altere de algún modo su propia nota. De ahí el papel crucial del narrador: reconstruye el *Quijote* sin la referencia básica, el *Quijote*.

Por ello la correspondencia representa una fuente documental imprescindible, acaso la sustancial; por ello catalogó la obra visible; por ello redactó la nota, más que para dar cuenta de su labor, para divulgar el proyecto del simbolista. Si la cita proveniente del capítulo IX es un “mero elogio retórico de la historia”, la cita proveniente del capítulo IX de Menard le permite a su autor no definir la historia como una averiguación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica no se articula según lo que sucedió sino según se juzga lo que sucedió. Durante el siglo XVII la historia se leyó de una manera; transcurridos tres siglos, de otra. Exégesis a su vez aplicable, toda proporción guardada, a la literatura: la cita del texto español se lee como un elogio y la cita del texto posterior como una interpretación. Construir la historia y la literatura mediante indagaciones, interpretaciones, averiguaciones. Por ende, Menard es arcaizante en su estilo, no sólo por desenvolverse en una lengua extranjera y con peculiaridades de tiempos remotos, sino también por las ideas que difunde a partir de ese proceso.

Si William James es mencionado en el quid del relato, prestemos atención a esta cita suya: “truth happens to be an idea. It becomes true, is made true by events.” (James 201). For James, the truth of a proposition was determined from the process of its verification” (Woof 1999: 196). José Manuel Torres Torres parece coincidir con este planteamiento al aplicarlo en el escrito en cuestión: “En consecuencia los contextos de recepción son diferentes, si consideramos que es el contexto el que determina la lectura, lo cual implica la posibilidad de modificación del texto. Por lo tanto, el lector va a generar diversas producciones de sentido, según la época en que desarrolle su lectura” (2006). Así, Beatriz Sarlo puntualiza: “Borges destruye, por un lado, la idea de la identidad fija de un texto; por el otro, la idea del autor; finalmente la de estructura original. Con el método de Menard no existen las escrituras originales [...]. El sentido se construye en un espacio de frontera entre el tiempo de la escritura y el del relato, entre el tiempo de la escritura y el de la lectura” [apud. “Pierre Menard, autor del Quijote. Biografía de un lector”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 67, pp. 78-79] (Rodríguez Fernández 2005: 106).

Desde mi punto de vista, el quid de “Pierre Menard, autor del Quijote” puede conectarse plenamente con la tesis de “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” —publicado por primera vez en *Sur*, núm. 200, junio de 1951 (Helft 1997: 74): “La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída” (Borges 1974: 747). De modo que el lector interpreta el sentido del texto, sin cuya interpretación el texto no se articula por entero. Si el mismo Menard determina que “[n]o en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el

mismo Quijote” (ibid. 448), el tiempo que media entre el *Quijote* primero y el *Quijote* posterior puede interpretarse como un símbolo en torno de la dinámica de la lectura cuya significación está en función del lector, del contexto a partir del cual éste la realiza y donde ambos factores cambian a lo largo del devenir. La propuesta del protagonista es evidencia de que un texto del siglo XVII puede reproducirse en el XX sin incurrir en la copia ni la transcripción, o sea puede leerse el *Quijote* como no pudo haber sido leído desde su contexto de producción y durante los dos siglos siguientes. En ese sentido, pese a que no constituya copia, transcripción, ni por consiguiente plagio, el *Quijote* secundario pone de manifiesto la paradoja sobre la reproducción de un texto que ya ha sido producido, como si éste no hubiera sido producido con anterioridad (Vecchio 2009: 6).

Aun cuando el narrador especifique que el ejercicio intelectual es al fin y al cabo inútil, Menard se ve impelido no sólo a re-contextualizar un texto preexistente sino a re-significarlo, a continuar descifrando su potencial de sentido. Indica Gómez López-Quiñones: “El *Quijote* deja de ser un texto que dice lo que dice para transformarse en una narración en clave, que requiere de un lector especializado capaz de descifrar su sentido velado” (2001: 156). Menard es ese lector especializado, ese lector cuyo escudriñamiento ha sido a tal grado meticuloso como para reescribir un texto ya escrito sin identificarse con el autor respectivo ni copiarlo. No es fortuita la reflexión del narrador al ver en el *Quijote* “final” una especie de palimpsesto, ni tampoco la cavilación enunciada hacia el desenlace: “Menard [...] ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida” (Borges 1974: 450).

A partir de esta técnica de lectura podría conjeturarse que la literatura no opera siempre según la lógica de causa-efecto sino puede llegar a operar a la inversa, donde una escritura anula o afirma a otra y posibilita en consecuencia tal procedimiento: “se trata de la certeza de la literatura como lectura y palimpsesto: múltiples capas que se niegan y afirman entre sí, y que contienen las huellas “tenues pero descifrables” de escrituras previas. El trabajo de Menard, por lo tanto, es hermenéutico: la recontextualización, la relectura y el escrutinio de otras voces” (Ruiz-Pérez 2012: 637). Para Prieto (2010: 67-68) Borges sugiere la lectura del *Quijote* como palimpsesto puesto que se solaparían sus distintas versiones o traducciones, una de las cuales sería la originaria. De Toro añade: “Lo que queda es la introducción de un nuevo método literario, el del palimpsesto, de la ambigüedad, del error, del anacronismo [...] como principio generador [...]. Aquí se refiere el ‘Yo-narrador’ tanto al acto de lectura, como a aquél de la producción textual, ya que los términos ‘anacronismo’ y ‘atribuciones’ son procedimientos introducidos [...] por el autor” (1992: 169).

En mi lectura, interpretar el *Quijote* final como un palimpsesto sugiere, según han subrayado diversas voces críticas, que la autoría pesa menos que el texto y que éste puede re-significarse y re-contextualizarse a lo largo de las múltiples versiones producidas a partir de semejante método. En ese sentido me interesa traer a este espacio las siguientes menciones del personaje Menard en *Palimpsestos*:

La performance de Ménard [sic] [...] es, en su resultado imaginario (y por otra parte inacabado) una parodia minimal, o puramente semántica: Ménard reescribe literalmente *El Quijote*, y la distancia histórica entre las dos redacciones idénticas da a la segunda un sentido muy diferente al de la primera (este ejemplo ficticio muestra que el carácter «minimal» de esta parodia no depende de la dimensión del texto, sino de la transformación en sí misma). [...] Escribiendo de su propia invención un *Quijote* rigurosamente literal, Ménard alegoriza la lectura considerada como, o disfrazada de, escritura.

Atribuyendo a otros la invención de sus cuentos, Borges presenta, por el contrario, su escritura como una lectura, disfraza de lectura su escritura. Estas dos conductas, hay que decirlo, son complementarias; se unen en una metáfora de las relaciones, complejas y ambiguas, de la escritura y de la lectura, relaciones que son [...] el alma misma de la actividad hipertextual (1989: 28, 327).

Para Genette, Menard lleva a cabo dos procedimientos: por un lado, su texto reescrito es una parodia cuyo carácter no depende del texto mismo sino de la transformación, o sea, opera de acuerdo con la hipertextualidad; por otro, alegoriza la lectura al disfrazarla de lectura (el propio Borges se solaza en este punto, al disfrazar y articular la lectura de escritura y la escritura de lectura). No perdamos de vista que para Genette la parodia no se define como una “imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad” (Beristáin 2004: 391) sino como la desviación o trasposición de un objeto, a costa de algunas modificaciones mínimas (“minimales”), según corresponde a una de las acepciones contemporáneas del término en la lengua francesa (Genette *ibid.* 21). A partir de esta esquematización y a partir de lo dicho previamente, nos acercamos a perfilar la estructura profunda o historia dos del escrito.

Antes de ahondar en la estructura profunda, cabe estar al tanto de dos intratextos similares respecto de este relato, “El acercamiento a Almotásim” —publicado originalmente en *Historia de la eternidad* en la editorial Vial y Zona, Buenos Aires, 1936 (Helft 1997: 262)— y “Examen de la obra de Herbert Quain” —publicado por primera vez en *Sur*, año 10, núm. 79, en abril de 1941 (*ibid.* 63). La anécdota de estos escritos estriba en el comentario o la reseña de un autor ficticio y de los textos producidos por éste. Hay paralelismos manifiestos en estos tres casos. Enumero algunos: 1) un narrador en primera persona del singular desarrolla una narración cuyo meollo radica en la vida y obra de un literato imaginario; 2) al recurrir a la reseña como método para presentar al escritor y su obra el

narrador participa en los hechos como personaje; 3) estructura su discurso principalmente en presente de indicativo, por lo que estos textos se tratan de híbridos entre lo narrativo y lo ensayístico; 4) no sólo se encarga de reseñar la obra literaria del personaje escritor sino que aporta su perspectiva crítica en torno de la misma; 5) el personaje escritor no narra en primera persona porque pese a ser la figura protagónica no asume el papel de reseñador ni comentador, como si dependiera del narrador para que difundiera su obra a más lectores. Se percibe siquiera de manera somera cómo estos tres escritos estimulan una materia fértil para Borges: la dinámica entre autor, obra y lector. Durante el lustro que va de 1936 a 1941 puede conjeturarse que el literato argentino tuvo una disposición para hacer literatura acerca de esa dinámica, si bien no deja de aprovechar las posibilidades de esta dinámica a lo largo de toda su trayectoria.

En cuanto al elemento autobiográfico al que me referí en las páginas iniciales de este capítulo, basta especificar lo siguiente. Como es sabido, tal cual puede indagarse en varios estudios, Borges escribió “Pierre Menard, autor del Quijote” (una de sus incursiones en la prosa narrativa, si bien son anteriores “Leyenda policial”, “Hombres pelearon”, “Hombres en las orillas”, “Hombre de la esquina rosada” y, recién se señaló, “El acercamiento a Almotásim”) tras sufrir una septicemia en 1938, año cuando se suicidan tanto su padre Jorge Guillermo Borges como Leopoldo Lugones. Recuérdese que en “El Sur” el autor detalla las consecuencias de la septicemia en el personaje Juan Dahlmann. Al respecto de lo autobiográfico en “Pierre Menard” esta opinión de Lefere me parece pertinente:

Conviene subrayar que es en la omnipresencia del autor, que se sobrepone al narrador y al protagonista, y cuya imagen se plasma indirectamente, donde reside el componente autobiográfico (*lato sensu*) de este cuento y no, como se alega a menudo, en esas circunstancias de la vida del hombre que

supuestamente hubieran determinado la génesis del cuento: la muerte del padre en 1938 y, sobre todo, el accidente de la escalera, que Borges evocó con frecuencia presentándolo como causa remota [...]. Si estas circunstancias resultan interesantes para una especulación psicológica y genética que empero ha conducido a sobrevalorar la ruptura o el comienzo que representaría “Pierre Menard”... —no se manifiestan ni se han inscrito en el texto (salvo estrategias de lectura muy específicas) (2005: 83).

En efecto, si se pretende estudiar elementos autobiográficos en el texto, esto puede percibirse en la proximidad entre el autor real y el autor ficticio Menard, a lo cual cabe añadir el autor implícito (el narrador), y no por necesidad en otras circunstancias. Por ello este elemento no tiene por qué vincularse forzosamente con el accidente sufrido por Borges. No me parece consecuente identificar los personajes con el autor real cuando no es el caso, aun cuando las conexiones y afinidades al respecto sean explícitas.

Por último, para abordar la relación de architextualidad (Genette 1989: 13) hay que tomar en cuenta si se explicitan las marcas de género (Vital 2012: 93-94) y los tiempos verbales con que se construye la narración. Al declarar la justificación sobre el dislate del proyecto de Menard, el narrador hace explícita una marca de género: “Yo sé que tal afirmación parece un dislate; justificar ese “dislate” es el objeto primordial de esta nota” (Borges 1974: 446). Gracias a que la nota de carácter necrológico describe un desplazamiento hacia el discurso ensayístico, se puede interpretar a cuál género se aproxima más el relato. Para Gene Bell-Villada este texto es un ejemplo idóneo del “ensayo-ficción” cuya paternidad cabe atribuirle a Borges (1994: 848); para Carilla es un “cuento ensayo” (1989: 61); para Ema Lapidot también es una narración “cuento-ensayo” (1990: 15); para Fredy Orlando Santamaría Velasco el texto es una “pseudo-reseña” (2006: 524); para Tacca, el escrito es tanto un cuento intelectual sostenido por la crítica, la erudición y que se re-articula como un ensayo (1998: 728); para Gregory L. Ulmer la forma de esta narración es híbrida (1977: 846);

finalmente, para De Olaso, con cuya postura coincido en cierta medida, el texto “tiene algo de cuento y [...] también tiene algo de ensayo pero que no es ni cuento ni ensayo. Sabiamente Borges no ha querido definir su composición subordinándose a pautas retóricas habituales” (1995: 128-129). Nótese el consenso al interpretar la hibridación del relato en cuanto a género se refiere, estructurado por la narración y lo ensayístico. Como vimos en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, aquí lo ensayístico también es muy importante. Pero, en contraste con dicho texto, aquí lo ensayístico lo es todavía más. Aquí predomina lo ensayístico por encima de lo narrativo dada la intención del comentarista para explayar la obra invisible de Pierre Menard. Desde luego hay visos de narración en la voz del panegirista según se corrobora sobre todo en la primera subdiégesis. Sin embargo, la vida del personaje es de repercusión coyuntural ante su empresa, de ahí que lo ensayístico cobre poco a poco relieve hasta re-articular el escrito como tal.

Para reforzar esta interpretación, conviene fijarse en los tiempos verbales. A grandes rasgos puede observarse que el presente de indicativo estructura la vasta mayoría de la verbalización del texto. Semejante tiempo es el tiempo representativo del discurso ensayístico: “El tiempo presente es dominante en el ensayo, ya que, aun cuando alterne con otras formas temporales [...], es el que prevalece en el movimiento general del discurso y subordina a los demás” (Weinberg 2006: 70). Ciertamente, este tipo de discurso se vuelve determinante para el escrito. No sólo los fragmentos de carácter necrológico describen un desplazamiento hacia la prosa de ideas, propia del discurso ensayístico, sino que la nota como tal se articula en presente de indicativo porque también busca traer al presente los acontecimientos del pasado. En suma, estos dos factores escuetamente examinados permiten

leer “Pierre Menard, autor del Quijote” como un texto híbrido que no se ajusta al modelo de un cuento clásico tradicional.

Tras aplicar las cinco categorías de la literatura en segundo grado expuestas por Genette, me he percatado que la lectura constituye la estructura profunda o historia dos de “Pierre Menard, autor del Quijote”. Si bien el *Quijote* áureo permea de principio a fin y con una importancia definitiva este relato de Jorge Luis Borges, cuyo interés en torno de Cervantes y su obra por antonomasia es evidente²², ¿por qué entonces interpreto la lectura como la estructura profunda y no, por ejemplo, la escritura o la reescritura? A mi ver porque ni la escritura ni la reescritura tienen que ver con la historia dos del texto. Con seguridad Borges habría rechazado reescribir en términos literales y tipográficos los capítulos IX, XXXVIII y fragmentos del XXII de la obra cumbre de Cervantes para desarrollar un texto literario. ¿Qué se conseguiría al copiar dichos segmentos más allá de la mera transcripción? En cambio, se propuso desarrollar una narración a partir del proceso de lectura de un personaje para poner de manifiesto cómo ninguna lectura es idéntica, cambia a través del tiempo y el contexto desde el cual se realiza puede influir decisivamente. Por ello el *Quijote* de Menard es más rico y ambiguo. Por esta razón también es fragmentario, inconcluso y busca apartarse de lo biográfico. De este modo tenemos el texto real de Borges que habla del

²² Lefere (2004: 211-212) computó 23 intratextos que integran el corpus donde se tematiza a Cervantes y/o el *Quijote*: “La conducta novelística de Cervantes”, “La supersticiosa ética del lector”, “La postulación de la realidad”, “Una sentencia del Quijote”, “Pierre Menard, autor del Quijote”, “Nota preliminar” a las *Novelas ejemplares*, “Nota sobre el *Quijote*”, “Magias parciales del Quijote”, “Prólogo” a Alberto Guerchunoff, *Retorno a Don Quijote*, “Parábola de Cervantes y de Quijote”, “Análisis del último capítulo del Quijote”, “Un problema”, “Un soldado de Urbina”, “Lectores”, “Sueña Alonso Quijano”, “Miguel de Cervantes”, “Ni siquiera soy polvo”, “El libro”, “La fama”, “El acto del libro”, “La trama”, “Alguien soñará”. Claro está, Lefere no incluye escritos donde sólo se hace referencia a Cervantes y el *Quijote* como “Las versiones homéricas”.

texto irreal de Menard cuya articulación se por medio del texto real de Cervantes. La lectura conecta los tres textos entre sí.

En esencia se suscitan dos procesos de lectura llevados a cabo por el autor francés hacia la novela de Cervantes y por el narrador hacia su colega. Esto puede esclarecer por qué Pierre Menard resuelve destruir un trabajo al que dedicó años ya que, cumplido el objetivo, no habría necesidad de difundirlo, de ahí calificar su obra según su recepción, “visible” en tanto que publicada e “invisible” en tanto que nadie pudo consultarla. Acaso si Menard hubiera destruido su *Quijote* sin comunicarle a nadie su proyecto, el narrador habría escrito una semblanza. Menard no trascendería allende la voz local. Sin embargo, por el hecho de cartearse con éste exterioriza su cometido, siquiera a un solo receptor. En ese sentido, para mis objetivos, “Pierre Menard, lector del Quijote” sería un título más pertinente.

Rafael Olea Franco (1997: 97) anota que en “Las versiones homéricas”, el escritor argentino indica que la frase “releer a los clásicos” expresa una verdad. La lectura de un texto clásico siempre es la segunda, arribamos a la obra con un conocimiento previo y diversos juicios al respecto. En analogía con la máxima de Heráclito, nadie lee de la misma manera un libro clásico. El *Quijote* no es la excepción. De hecho, nadie lee el mismo libro dos veces. “Pierre Menard, autor del Quijote” se trata de un texto fundamental en la obra de Borges porque, más que implicar la parodia del escritor contemporáneo (Pérez 1986: 283), se pretende transmitir que la importancia de un autor radica en lo que pretende comunicar. La sustancia del fondo es mayor a la de la forma. Así, aclara Olea Franco:

[N]o deja de ser paradójico y contradictorio que a partir de su visión del *Quijote*, Borges, uno de los escritores hispanoamericanos más elogiados por las excelencias de su estilo, por la perfección verbal de su obra, defiende una tesis romántica de la escritura: la forma de escribir no importa demasiado si

en realidad el escritor tiene algo esencial que comunicar. [...] En suma, él no se propone [...] una teoría de la literatura; solamente muestra con nitidez un hecho de la tradición literaria universal: las obras clásicas no han sido siempre aquellas que poseen el mayor lujo verbal. No es raro pues que en su etapa de plena madurez literaria, cuando Borges había superado ya su inicial fervor por los destellos verbales, rechazara los experimentos lingüísticos individuales, pues consideraba que —como en el caso de *Finnegan's Wake* de Joyce o de las *Soledades* de Góngora— el futuro de éstos eran convertirse en juegos destinados a la discusión de los historiadores de la literatura o en meras piezas de museo (con lo cual aludía a su escasez de lectores) (ibid. 101).

Éste podría ser uno de los motivos que impulsan a Menard a reescribir el *Quijote*, cuyo autor real no se propuso mostrar el lujo verbal de su texto sino comunicar algo esencial, de ahí que represente mucho más que la parodia por excelencia de los libros de caballería.

No perdamos de vista la adhesión del personaje al simbolismo, escuela que, en opinión de Guido Castillo, fijaba “su atención por el lenguaje de los símbolos. Los simbolistas creían que todas las cosas del mundo se relacionan entre sí porque unas son símbolos de otras” (Castillo apud. Carlos Cañeque, *Conversaciones sobre Borges*, Ediciones Destino, España, 1999, p. 211). Debido a su vínculo con el simbolismo, Menard parece interpretar el *Quijote* como texto en clave. Quizás por esto es posible comprender cómo un francés decimonónico enfoca su esfuerzo en un texto extranjero y remoto. Acaso Menard asistió a varios cenáculos y tertulias de índole culta. Acaso las obras de su nación o de otras culturas no lo incitaron de esta manera. Si el protagonista fuera hispanohablante, tal vez no lo miraría como texto en clave dada la lengua compartida. Su perspectiva del *Quijote* tiene algún punto en común con la de Borges, quien valoró el texto a pesar de las deficiencias que él sopesa. Sobre la muerte de Don Quijote comenta: “Cualquier otro escritor hubiera cedido a la tentación de escribir un «pasaje florido». [...] Y, cuando le llega el momento de morir,

Cervantes debe haber sentido que se estaba despidiendo de un viejo y querido amigo. Y, si hubiera sido peor escritor, o tal vez si hubiera sentido menos pena por lo que estaba pasando, se hubiera lanzado a una «escritura florida» (1997: 132-133. Traducción de Julio Ortega y Richard A. Gordon Jr.).

De modo que “Pierre Menard, autor del Quijote” no sólo parte de un texto preexistente sino que “se construye así en un punto de partida excepcional para la comprensión del Quijote” (Cowes 1996: 89), pues parece aportar algo al texto de dónde procede. En cuanto al hincapié intertextual, el relato también pone de manifiesto cómo la copiosidad de la intertextualidad puede ser benéfica para el texto tal como si contribuyera a su desarrollo en vez de obstaculizar su seguimiento: “habría que recalcar que Borges en su «Pierre Menard autor del *Quijote*» ha establecido, apelando al simbolismo literario, uno de los legados más importantes de la literatura moderna: la necesidad siempre mayor de los intertextos” (Echevarría 2008: 116).

Al cabo, este texto muestra cómo es imposible desprenderse del contexto que a un autor le toca vivir. También pone en evidencia cómo, para Borges, la lectura puede ser más importante que la escritura. La escritura es una actividad realizada en el fuero del individuo y de ella no depende la decodificación o interpretación del texto sino de la lectura llevada a cabo por el lector: “As the reviewer of Menard intimates, it does not essentially matter whether Menard actually wrote his Quixote or not. [...] As a text, the Quixote remains the same; the only change is the way in which the individual mind apprehends it. [...] The “author” has been displaced by the [...] “reader”” (Castillo 2003: 424-425). Al colocar la lectura en el centro, al enfatizar su envergadura y trascendencia, el relato representa un componente imprescindible de la poética de su obra. Se trata, pues, de una genuina estética

de la lectura. No en vano este escrito es un ejemplo óptimo para la Teoría de la Recepción²³. Además, Borges no sólo evidencia su interés hacia Cervantes y su novela sino que aprovecha la característica esencial del Quijote para aplicarla en Pierre Menard: su afán por la lectura. ¿No es ésta la razón que motiva al hidalgo Alonso Quijano a dejar la vida sedentaria para hacerse caballero andante y recorrer las comarcas de España, inspirado por sus muchos libros?

Ni el escudero versado en refranes, ni el cura, ni el barbero, ni Dulcinea, ni el bachiller Carrasco, ni los condes de la segunda parte lo motivan, como quizás sí el lector Quijano, para escribir este relato. No es de extrañar que “Pierre Menard, autor del Quijote” tenga una importancia capital en su obra. Tal cual precisa González Echevarría:

Pero sobre todo Cervantes le sirve a Borges, particularmente en “Pierre Menard, autor del Quijote”, como cifra de su poética [...] Esa poética del Borges maduro podría sintetizarse de la siguiente manera. El acto de creación literaria tiene un vínculo ambiguo con las contingencias personales de su autor; el texto es plural, con múltiples significados, no atribuibles exclusivamente a ese acto sino a la confluencia tal vez fortuita de textos anteriores que se dan cita sin propósito claro y que nunca es reducible a un significado fijo, imputable a la persona del autor o de una ideología. El texto adquiere coherencia y forma sólo en la lectura, o en las lecturas, en que revela su virtual redondez, su acabado, su armonía provisional y efímera. En ese texto el autor virtual se entretiene barajando enigmas filosóficos que no pretende resolver, y que remiten siempre a un infinito que lo descalifica de entrada como proposición o programa coherente. En el texto se reactiva la secular enemistad entre filosofía y literatura, en la que esta última siempre sale vencedora por su propensión a hacer de la duda, la aporía y la anécdota sus recursos principales. El deseo de superar ese escepticismo sistemático, la ansiedad

²³ “According to Hans Robert Jauss, Borges, with “Pierre Menard, Author of the Quixote,” anticipated (in 1939) the shift from the classical aesthetic production to the modern aesthetic reception which took place in the 1960s” (Dapía 1996: 100).

de alcanzar el conocimiento, conduce a los protagonistas, y a veces al narrador, a situaciones en las que los personajes pierden la vida, como en el caso de “La muerte y la brújula”, lo cual dota a la literatura de un componente agónico, que es lo que motiva su origen (2008: 91).

Semejante componente agónico se percibe en varios de sus textos, dado que la dinámica lectura-escritura no sólo trae consecuencias benéficas para sus personajes, como lo veremos a continuación en “El Aleph”. En suma, el lector es aquel individuo irremplazable para la idiosincrasia de Borges, como determina Ricardo Piglia: “Borges inventa al lector como héroe a partir del espacio que se abre entre la letra y la vida. Y ese lector (que a menudo dice llamarse Borges, pero también puede llamarse Pierre Menard [...]) es uno de los personajes más memorables de la literatura contemporánea. El lector más creativo, más arbitrario, más imaginativo que haya existido desde Don Quijote” (2005: 26).

V. CAPÍTULO IV: LA ESCRITURA IMPOSIBLE (ANÁLISIS DE “EL ALEPH”)

Ante la fascinación que en el lector puede ocasionar la esfera tornasolada donde está contenida la totalidad del tiempo y el espacio, en este capítulo me interesa analizar la envergadura de la escritura como eje de “El Aleph”²⁴. Nicolás Emilio Álvarez (1998: 209-212) propone que este relato se compone de una diégesis, integrada por dos prediégesis y una posdiégesis. Las prediégesis se tratan de los epígrafes y la posdiégesis de la posdata. Si bien no invalido este esquema, prefiero examinar este relato a partir del orden de lectura, en cuyo caso lo divido en tres partes. La primera abarca la serie de circunstancias previas a la visión del Aleph, detonadas por la muerte de Beatriz Viterbo. La segunda comienza con el enunciado “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor” (Borges 1974: 624). Y la tercera atañe a la posdata. Interpreto que el orden de lectura es tripartito porque cada parte puede distinguirse sin marcas textuales como las que tienen “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o “El inmortal”.

Los paratextos (Genette 1989: 11-12) son el título, dos epígrafes, dos notas a pie de página y la dedicatoria. Como «Borges» articula todo el texto, puede afirmarse que es él quien titula su informe “El Aleph” y añade el resto de los paratextos salvo la dedicatoria. Mediante el título el narrador sintetiza en dos términos el busilis del relato, condensa el problema cuya solución es irresoluble dado que la enumeración parcial está imposibilitada para abarcar un conjunto infinito. Es decir, abarcar la totalidad a través de un medio que no

²⁴ Publicado por primera vez en el número 131, año 14, de *Sur* en septiembre de 1945 para cuatro años más tarde formar parte de la primera edición del libro homónimo bajo el sello Losada (Helft 1997: 67). A menos que se especifique cito “El Aleph” y otros textos del autor de *Obras completas (1923-1972)*, ed. Carlos V. Frías, Emecé, Argentina, 1974, y recorro al aparato de notas de *Obras completas I (1923-1949)*, ed. Rolando Costa Picazo, Emecé, Argentina, 2009.

es total como el lenguaje, es asimismo una empresa imposible. Aunque «Borges» y Carlos Argentino Daneri se refieren a la esfera con la misma voz, sus perspectivas en torno de ésta son diametralmente opuestas. Además, el paratexto “El Aleph” da título al libro homónimo donde se compilan trece relatos y el epílogo en la primera edición; para la segunda se agregan cuatro relatos y una posdata en el epílogo —en la sexta edición Borges incorpora “La intrusa” y en la doceava, la suprime— (Helft 1997: 256-257). Si bien veremos en su momento algunos significados de la voz “Aleph”, conviene estar al tanto de la acepción en hebreo, idioma de donde Borges toma el término. Gene Bell-Villada especifica: ““Aleph” is one of the three “mother” letters and contains all of the remaining twenty-one. [...] Aleph, number I, is the unthinkable life-death, abstract principle for all that is and all that is not. It lives and is timeless, yet all time is in it. It is beyond measure, beyond understanding, yet all measures and all understanding have their roots in it” (1999: 233).

Rolando Costa Picazo (2009: 1103) traduce así el primer epígrafe, tomado de *Hamlet*: “¡Ay Dios! Bien podría estar adentro de una nuez y considerarme el rey del espacio infinito” y así el segundo, tomado de *Leviathan*: “Pero nos enseñarán que la Eternidad es el punto Inmóvil del Tiempo Presente, un *Nunc-stans* (como las escuelas lo denominan) que ni ellos, ni nadie más entiende, como tampoco entenderían a un *Hic-stans* como una grandeza Infinita del Lugar.” Como puede apreciarse, el primer epígrafe hace referencia al espacio y el segundo al tiempo. A mi ver, Rodolfo Borello los lee con cierta vaguedad: “En boca del príncipe de Dinamarca, se alude con ironía al tema central del relato [...]. La cita de Hobbes alude a una interpretación de la Eternidad, como “detención del tiempo presente” y relación con el espacio” (1992: 534). Más acertada me parece la lectura de Silvia Kurlat Ares para quien “la cita de Shakespeare establece cuáles han de ser los parámetros en la relación entre

lo micro y lo macrocósmico; y, la cita del *Leviathan* la relación del instante con lo infinito” (2005: 19). Y también la lectura de Álvarez: “Los dos textos de la prediégesis [...] son citas auténticas de *Hamlet* y de *Leviatán* las cuales, por su contenido tocante a los conceptos del *espacio cósmico* y de la *eternidad*, se vinculan temáticamente a las dos categorías idénticas que conforman esencialmente el fenómeno del aleph y lo prefiguran desde el comienzo” (1998: 189-190). Ciertamente, mediante los epígrafes Borges orienta al lector a partir de las coordenadas del espacio, en relación con la cita de *Hamlet*, y del tiempo, en relación con la cita de *Leviathan*, como si el espacio infinito y la eternidad se imbricaran entre sí. Los epígrafes anticipan la visión de la esfera tornasolada donde están contenidos el espacio y el tiempo.

Las dos notas a pie de página hacen referencia a Daneri debido al peso decisivo que el personaje tiene en el relato. Justo antes de que el narrador compare la única vez que leyó el *Polyolbion* de Michael Drayton con el farragoso poema del antagonista, emplea la primer nota al pie a través de la cual se amplía la extravagancia sobre la dicción oral de Daneri. El narrador cita un cuarteto de una composición contra los malos poetas, una suerte de crítica —“sátira” (Borges 1974: 620) en palabras de «Borges»— que aquél no alcanza a publicar por temor a enemistades. “El primer subtexto insiste en la estafalariedad de Daneri al imputarle el narrador la autoría de versos que demuestran su pésimo estro poético; ello se redobla con la cita de un cuarto alejandrino procedente de su aléfico poema” (Álvarez *ibid.* 189). El cuarteto, creo yo, más que demostrar el estro poético del personaje, hace patente su perspectiva en torno de la mala poesía sin que éste sea capaz de autocriticarse: al censurar a los malos poetas por eruditos y ornamentales, su juicio de valor y estético sólo se dirige hacia los otros. El narrador, en cambio, parece proyectar esta crítica hacia el antagonista con un

dejo de ironía. En cuanto a la segunda nota al pie, al citar la respuesta que Argentino Daneri emite sobre la congratulación de «Borges», el narrador deja ver cómo el antagonista saborea la obtención del Segundo Premio Nacional de Literatura, lo cual es antecedido por la publicación parcial del poema “La Tierra”. Sobre este par de notas Adam Elbanowski señala:

El recurso semejante [la “nota-comentario”] aparecerá en la cuentística, donde a la glosa del autor corresponde el comentario del narrador auctorial. [...] la nota presenta una característica del protagonista ([por ejemplo] las notas I y II a “El Aleph”) [...]. Lo que nos interesa no son auténticas notas ajenas (editoriales) sino, justamente, notas apócrifas. Se trata, pues, de la nota del presunto editor que no es sino un disfraz del propio autor. Es de subrayar que no hay diferencia evidente entre las advertencias señaladas como “nota del editor” y las acotaciones, donde aunque aparece el remitente, pueden ser atribuidos al “editor”. Esta especie de notas domina en los cuentos de *El Aleph* y, esporádicamente, aparece en *Ficciones* y *El informe de Brodie* (1996: 495, 504).

En efecto, mediante este par de “notas-comentario” la voz narrativa habla acerca del primo hermano de Beatriz. Según Elbanowski, no difieren de las notas al pie agregadas por un editor, quien puede fungir a su vez como narrador particular. Al emplear este par de notas «Borges» no sólo aporta información sobre el antagonista sino que también se ha encargado de revisar con cuidado su propio informe, como lo veremos al explayar la relación de metatextualidad y architextualidad (Genette 1989: 13).

Numero en orden de importancia las siguientes marcas textuales: los paréntesis, las palabras u oraciones en cursiva, las palabras u oraciones entrecomilladas y los guiones de diálogo. Como ha sido una constante a lo largo de este trabajo, las marcas textuales de mayor significación constituyen los paréntesis no sólo por su frecuencia de uso, muy alta en Borges, sino porque ponen de manifiesto el proceso de dos escrituras, una primera donde no parece ser necesario su empleo y una segunda donde sí lo es o, visto desde otra perspectiva, si se

muestra una doble redacción se debe a que el autor tiene la intención de hacerla evidente, para que el lector advierta un uso más complejo de los paréntesis respecto de su uso estándar. Como dilucida Ana María Barrenechea “se siente como si Borges estuviera expresando una línea de pensamiento y al mismo tiempo quisiera manifestar paralelamente a ella una acotación, una corrección, un subrayado, un desarrollo de sus elementos; es decir como si se desdoblase en dos individuos, uno que narra y otro —siempre vigilante y lúcido— que comenta la obra del primero” (1957: 139-140). Esto implica que el autor implícito «Borges» parece no haber dicho todo cuanto había por decir a través de una sola escritura. A la par, el resto de las marcas textuales que he identificado conciernen a las intenciones de la voz narrativa que resalta, mediante las cursivas o las comillas, palabras, pasajes, citas, locuciones o distinciones similares y utiliza los guiones de diálogo cuando él y el antagonista conversan. Todo ello como evidencia de la meticulosidad con el cual ha sido escrito el informe por parte del narrador.

«Borges» es la única voz narrativa en “El Aleph”. Enrique Anderson Imbert (1976: 215) lo denomina narrador protagonista, aquel que relata desde la primera persona gramatical y desempeña un rol central a lo largo de la concatenación de los acontecimientos. Me parece más correcta la lectura de Álvarez para quien «Borges» se trata de un narrador “autodiegético autorial nombrado “Borges” [...] que para mayor coincidencia con el autor real se califica a sí mismo de escritor y que define su relato de *informe*” (1998: 187-188), pues un narrador autodiegético lo es “si es el héroe y narra su propia historia” (Beristáin 2004: 357). Como «Borges» articula la totalidad de este escrito, es a partir de su intercesión que el lector se entera de los acontecimientos. Se encarga de caracterizar a los personajes principales, tanto los primos hermanos como a sí mismo. De ahí mi orden de lectura del relato: las dos primeras

partes explayadas una en función de la otra, dado que la narración se desarrolla a partir de la muerte de Beatriz y la visita del narrador a la casa, lo que luego genera el trato entre él y Daneri. La tercera parte constituye un escolio de las otras, donde el narrador retoma lo anterior para reflexionar acerca de su vivencia y comentar al respecto del Aleph. En las páginas siguientes estudiaré las cuatro categorías restantes transtextuales, pues he examinado ya la paratextualidad, y analizaré el dueto protagonista-antagonista para advertir sus perspectivas en torno del Aleph.

Los intertextos (Genette 1989: 10) de “El Aleph” son muy abundantes, tanto o quizás más que los de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Pierre Menard, autor del Quijote”. Su profusión responde a una intensa relación de intertextualidad. Propongo que el intertexto más importante de la primera parte se trata del poema “La Tierra” de Carlos Argentino Daneri que, junto con el informe de la autoría de «Borges», representan los intertextos principales del relato en su conjunto. Literalmente no es el primero en ser enunciado, antes hemos leído los epígrafes, la alusión al refrán sobre la fe y las montañas y la referencia a Paul Fort. Desde mi consideración, el poema “La Tierra”, cuyo autor “se proponía versificar toda la redondez del planeta” (Borges 1974: 620), desempeña una función intertextual muy significativa porque a partir de ser mencionado, «Borges» se percatará que su autor es un hombre de letras, lo que lo llevará a presenciar la esfera tornasolada.

Una vez formulada la evocación sobre el hombre moderno, Daneri se refiere al “Canto Augural”, “Canto Prologal” o “Canto-Prólogo” (ibid. 619) que, como indican sus nombres, preludian el poema de largo aliento. En una de las entrevistas realizadas por Georges Charbonnier, Borges indica que Paul Válery, al caracterizar a su personaje Edmond Teste, sobre quien tuvimos oportunidad de curiosear durante el análisis de “Pierre Menard, autor

del Quijote”, no debería haber mostrado explícitamente su pericia literaria. Lo siguiente puede arrojar luz acerca de las tres estrofas de Daneri intercaladas a lo largo del informe de «Borges»:

Lo que me sorprendió de ese texto, *La soirée avec Monsieur Teste*, es que Valéry haya dado ejemplos de textos escritos por su héroe. [...] Tengo la impresión de que, desde el punto de vista literario, era necesario que no mostrara ningún ejemplo: los ejemplos debilitan la idea de una inteligencia abstracta total y demasiado pura. Es un poco como en ciertas películas, que me parecen burdas. Esas películas, cuando hablan de un gran pintor o de un gran músico, no deberían nunca hacer oír su música o mostrar sus cuadros. ¡Ante ello se nos cae el alma a los pies! No, antes que nada hay que mostrar que la admiración que sienten los demás. O hacer sentir la emoción de los demás. Cuando Valéry añadió a su libro el *log-book* de Monsieur Teste, vemos que Monsieur Teste no era realmente tan extraordinario. Es una pequeña torpeza literaria de Valéry, que era muy joven en la época en que escribió ese libro. Más tarde habría comprendido que no había que citar ni una línea de Monsieur Teste (1975: 49-50).

Esto puede develar por qué Borges, en tanto autor real, buscó incorporarlas al texto, para así evidenciar la escritura de uno de sus personajes y la perspectiva sobre la misma. En correspondencia, si Borges hubiera decidido no plasmar literalmente las estrofas del personaje, y, por dar el caso, el protagonista llegara a admirarlas o a vindicarlas, encararíamos a un Carlos Argentino Daneri muy diferente. Al citar el par de estrofas de “La Tierra”, el narrador asienta en consecuencia las diversas alusiones de índole culta precisadas por su autor. También apreciamos los comentarios del propio Daneri sobre su escrito, lo que a la vez genera relaciones de metatextualidad cuando éste los glosa. «Borges», en cambio, emite opiniones sobre dicho texto sólo en su fuero interno. Quizás, de tener la oportunidad, al narrador no se le hubiera dejado declarar su juicio a causa de la pomposidad de su interlocutor. Tenemos, por tanto, a un personaje escritor cuyas producciones textuales le despiertan satisfacción o la sensación de haber realizado un buen trabajo, o sea es apologético

hacia sus propios textos, lo contrario del típico personaje escritor de los textos de carácter narrativo de Jorge Luis Borges (a lo cual podrían sumarse los personajes así caracterizados de los ensayos y los poemas) que por lo general no reconoce valor en los textos de su autoría, puede reconocer algún valor en los ajenos y en última instancia no difunde sus propios textos o incluso los destruye.

Daneri menciona la *Odisea*, *Los trabajos y los días*, la obra *Voyage autor de ma chambre*, de “Xavier de Maistre (1763-1852). Militar y escritor saboyano, [cuya obra] *Viaje en torno a mi cuarto*, de 1794, es una parodia de la literatura de viajes. Relata, como si viajara por un país desconocido, los pensamientos y el entorno de un joven obligado a guardar reposo” (Costa Picazo 2009: 1104) y hace referencia al comediógrafo italiano Carlo Goldoni. De acuerdo con el comentario, en cuatro versos se condensan tres alusiones eruditas de tres milenios de literatura, que van de lo clásico grecolatino a lo europeo y deducimos por qué el narrador destaca en cursivas el título de la obra del samoyano, cuya inclusión en el cuarteto se debe a la rima B-B entre “hambre” y “chambre”, por lo que hay que pronunciar en español la palabra en francés, de ahí la mención de la “rima rara” (Borges 1974: 619). La inclusión se vincula directamente con la evocación del hombre moderno por parte del antagonista, quien lo sopesa como un viajero sedentario cuyas excursiones se realizan sólo a través de las lecturas.

Gracias a la reproducción del diálogo con Daneri se puede advertir, entre otras particularidades, su adjetivación. Calificar a los hemistiquios como “gemelos” hace manifiesta la redundancia del adjetivo pues los hemistiquios se construyen por necesidad en mitades. Otro ejemplo de dicha redundancia se aprecia poco antes de que el narrador presencie el Aleph cuando Daneri matiza la residencia de la calle Garay como “la vieja casa

inveterada” (ibid. 622), en cuyo caso ambos adjetivos confieren la imagen de lo viejo. La reiteración se antoja gratuita.

Después, Daneri habla de las *Geórgicas* y de *Don Segundo Sombra*, intertextos de la literatura clásica latina y de la argentina, respectivamente. Dos domingos más tarde, los personajes nucleares se reúnen a las cuatro para tomar la leche en el salón-bar de Zunino y Zungri, propietarios de la casa de la calle Garay. Durante la reunión, el antagonista le relea al narrador unas páginas del poema. En este momento de la narración pueden apreciarse un intertexto y dos relaciones de metatextualidad generadas a partir de los comentarios de ambos en torno de las páginas releídas. Daneri censura la “prologomanía” de que se burló Cervantes en el *Quijote*, crítica peculiar, pues “La Tierra” cuenta con prólogo propio del autor (que funge como metatexto del poema) y nos enteraremos oportunamente que busca que Álvaro Melián Lafinur, pariente real de Borges, le prologue el poema («Borges» supuso que Daneri se lo pediría), no sin antes alardear que Beatriz siempre se había distraído con Álvaro. Como se confirmará antes de que el narrador presencie el Aleph, el antagonista es del todo consciente del enamoramiento de «Borges» hacia su prima hermana, por ello se refiere a Melián Lafinur en ese preciso momento y por ello cuando alcanza a ver las cartas de Beatriz dirigidas a Daneri se siente profundamente dolido. Éste ha corregido las páginas releídas según un “principio de ostentación verbal” (ibid. 621). Para el narrador, en cambio, dicho principio merece ser calificado como “depravado” (ibídem) y la retahíla de términos parece ocasionarle rechazo sin que, como señalé, declare al interlocutor su opinión. Vemos de este modo el juicio de los personajes respecto del poema “La Tierra”, por un lado la aprobación incuestionable del autor y por otro el repudio y hasta la sorna del narrador.

Posteriormente, a fines de octubre, ya que Zunino y Zungri planean demoler el inmueble de la calle Garay con miras a extender la confitería, Argentino Daneri le habla a «Borges» del Aleph, lo que impulsa al narrador a presenciar la esfera extraordinaria. Aquí Barbara Joan Schaffer reconoce cierto eco de Edgar Allan Poe: ““Borges’ descent into the basement and his encounter with the Aleph (the third narrative strand) starts with a comic send up of Poe. First he is given a drink of “pseudo cognac”, then he is left alone in the dark cellar with the trap door closed behind him” (2001: 2). El acto de beber el cognac y el descenso al sótano pueden leerse como un guiño del cuento “The Cask of Amontillado”, de Poe, en el cual Montresor engaña y asesina a Fortunato al conducirlo a las catacumbas de su palacio, so pretexto de darle a beber vino de Amontillado, muypreciado por enólogos como ellos. Allí, tras suministrarle algunos sorbos de Medoc y De Grâve, el narrador empareda viva a la víctima. Hacia el desenlace del cuento se indica que durante cincuenta años nadie ha acusado al victimario por haberse deshecho de Fortunato. Por ende, «Borges», tan hombre de letras como el antagonista, teme por sí mismo al pronunciar “[s]úbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno. [...] Carlos, para defender su delirio, para no saber que estaba loco, *tenía que matarme*” (Borges 1974: 624). Que el protagonista de “El Aleph” perciba a raíz de estas circunstancias una trama urdida por Daneri tiene sentido al tomar en cuenta cómo llama veneno al cognac y cómo resalta en cursivas lo que espera que le ocurra en el sótano.

Los intertextos de la segunda parte (la medular) están subordinados a la experiencia del narrador al presenciar el Aleph. No en vano la extensión de esta parte es menor respecto de la anterior: a menor incidencia de intertextos, más reducida su necesidad. Si bien interpreto que esta parte da comienzo con el enunciado “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato”,

desde que Daneri hace alusión del Aleph la parte anterior se ha acomodado para dar paso a la segunda. Si «Borges» comienza su enunciación como una elegía de carácter amoroso sobre la amada que no correspondió su afecto, el lector llega a cuestionarse cuál es el motivo para haber titulado el texto “El Aleph” si no hay referencia al respecto hasta bien entrada la narración. Así, los intertextos de la primera parte en general giran en torno del poema “La Tierra”, el producto literario del antagonista, y los intertextos de la segunda gravitan en torno del producto literario del protagonista, su informe. Esto explica la transición de una parte a otra. A raíz de la experiencia inefable provocada por el Aleph, el narrador recurre a la utilización de referentes para transmitir lo que presencié. Las fuentes externas contribuyen a la articulación del discurso del narrador, especialmente cuando se reconoce incapaz de solucionar el problema de la enumeración de un conjunto infinito, pues como puntualiza Barrenechea “para crear un lenguaje o un sistema de numeración de infinitos símbolos, uno para cada percepción momentánea e individual del objeto [se plantea], como un problema literario insoluble, [...] la enumeración completa de las visiones cósmicas concentradas en el aleph” (1953: 568).

El narrador realiza entonces una comparación con el trance de los místicos y aporta tres ejemplos como imágenes de la totalidad, los dos primeros utilizados en diversas ocasiones a lo largo de la obra de Borges (intratextos): 1) el Simurg, retratado en el *Coloquio de los Pájaros*, 2) Alanus de Ínsulis (Allain de Lille) que imagina una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna y 3) el ángel que mira los cuatro puntos cardinales a la vez, concebido por Ezequiel. Para Jon Thiem “Borges mentions a Persian, Alanus de Insulis, and Ezekiel, all of whose metaphors, like the Aleph itself, incorporate spatial paradoxes” (1998: 106). Estas analogías guardan, según el narrador, una conexión con

el Aleph. Dado que la enumeración siguiente abarca un párrafo íntegro e implica una de las enumeraciones más aclamadas del escritor argentino, cuando no su enumeración por antonomasia, se llegó a denominarla “enumeración caótica” como si el inventario careciera de orden alguno y cuyos elementos se intercalaran aleatoriamente. De acuerdo con Daniel Balderston, “Leo Spitzer used the term “chaotic enumerations” (in an essay published in Buenos Aires in 1945, the year of the publication of the story) for lists that give a bewildering sense of a whole” (2012: 55). Incluso en la edición en inglés *The Aleph and Other Stories* Borges se vale del mismo término, acaso por la influencia de críticos como Spitzer: “Mi mayor problema [...] consistió en lo que Walt Whitman había logrado con tantísimo éxito: construir un catálogo limitado de un sinfín de cosas. La tarea [...] resulta imposible, porque esa enumeración caótica sólo puede ser simulada, y cada elemento aparentemente casual tiene que estar vinculado con su contiguo por una secreta asociación o por contraste” (2008: 83-84. Traducción de María Kodama).

Más coherente me parece la denominación “enumeración dispar” pues contempla la desigualdad de sus elementos, lo cual no supone la aleatoriedad de los mismos sino la configuración de un orden asimismo dispar, sin paridad. Recordemos cómo Borges esboza los rasgos de los textos narrativos de *Historia universal de la infamia* en el prólogo a la primera edición: “Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro [...] [a]busan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas” (1974: 289). En efecto, la enumeración articulada mediante una construcción anafórica y la conjugación en primera persona del singular de pretérito de indicativo “vi” se trata de una enumeración dispar. Balderston (2012: 55-57) numera 37 iteraciones de dicha conjugación a través de las cuales

él percibe las matemáticas, historia, medicina, geografía, enciclopedias, literatura (tanto en traducción como en original), sexo, muerte, el protagonista y el lector mismo.

A ver mío, que conté 39 repeticiones, los elementos de la construcción metafórica pueden englobarse conforme a los siguientes campos semánticos (omito repetir la conjugación señalada): 1) la primera descripción geográfica —desde el “populoso mar” hasta “Londres”; 2) el reflejo del espejo —desde “los interminables ojos inmediatos” hasta “ninguno me reflejó”; 3) la primera descripción de un recuerdo —desde “en un traspatio” hasta “Fray Bentos”; 4) la segunda descripción geográfica —desde “racimos” hasta “granos de arena”; 5) la visión de una mujer en Inverness —desde “en Inverness” hasta “cáncer en el pecho”; 6) la segunda descripción de un recuerdo —desde “un círculo de tierra” hasta “Adrogué”; 7) las referencias librescas —desde “un ejemplar” hasta “decurso de la noche”; 8) las descripciones temporales —desde “la noche” hasta “Bengala”; 9) las descripciones espaciales —desde “mi dormitorio” hasta “en el alba”; 10) las descripciones de índole varia —desde “la delicada osatura” hasta “un astrolabio persa”; 11) la revelación de las cartas de Beatriz —desde “en un cajón” hasta “Carlos Argentino”; 12) lo mortuario —desde “un adorado monumento” hasta “Beatriz Viterbo”; 13) la primera visión del cuerpo del narrador —“la circulación de mi oscura sangre”; 14) la ubicuidad del Aleph —desde “el Aleph” hasta “la tierra”; 15) la segunda visión del cuerpo del narrador y la interpelación hacia el lector real —desde “mi cara” hasta “tu cara”: “Vi tu cara, ¿cuál cara? La del lector, muy probablemente, leyendo el informe diferido y buscándose en la visión inclusiva” (Ortega 1999: 29). A falta de mejor clasificación quizás los elementos “el engranaje del amor” y “la modificación de la muerte” pudieran englobarse bajo el rubro de las descripciones de índole varia, si bien “la modificación de la muerte” acaso concordara más con lo mortuario. Según puede apreciarse,

este vasto repertorio tiene como propósito esencial evocar la totalidad, tanto del espacio como del tiempo, y para ello «Borges» recurre a diversas imágenes, descripciones y situaciones con tal de expresar lo más ampliamente posible la visión del Aleph. Como veremos más adelante, dicha enumeración dispar representa el punto culminante del relato en relación con la estructura profunda.

Para Barrenechea, “la elección de objetos es bien suya, bien característica de sus preferencias y de su arte. Con un esfuerzo por presentarnos liberados de las servidumbres espaciales y temporales concentra la inmensidad en un punto [Borges] muestra la coexistencia de la pluralidad en la unidad y la diversificación de la unidad en la pluralidad” (1957: 84-85). Balderston detecta elementos de carácter biográfico²⁵ a lo largo de la enumeración. Barrunta que los primos hermanos han tenido relaciones sexuales, situación que el narrador ha llegado a ver debido a la esfera, lo cual está implicado, según él, por “el engranaje del amor” (Borges 1974: 626), si bien, desde mi lectura, las cartas “obscenas, increíbles, precisas” (ibídem) constituyen el indicio principal para percatarse de su amancebamiento, lo que cobra mayor sentido si consideramos los hombres con quienes Beatriz Viterbo llegó a tener o pudo tener trato carnal: alguna vez su marido Alessandri, Melián Lafinur y Daneri.

²⁵ Por supuesto, hay elementos de carácter autobiográfico en “El Aleph” aunque su utilización no repercute, a mi juicio, para advertir la estructura profunda. Balderston advierte ecos de la relación de Borges con Estela Canto: “Borges at the time was in love with the writer Estela Canto [...], but she famously refused to marry him without having sex beforehand, which he was unwilling or unable to do. Canto was known for declaring that the best sexual experience she had ever had had been with her brother, the philosopher Patricio Canto” (2012: 59-60).

Gracias a la edición crítica y facsimilar de “El Aleph” preparada por Julio Ortega y Elena del Río Parra podemos estar al tanto de ciertos cambios del texto llevados a cabo por el autor antes de publicarlo en el número 131 de *Sur*. Destaco dos de ellos: 1) la esfera tornasolada “Aleph” en el ms. ostentaba el nombre “mihrab”, “que es un espacio sagrado en la religiosidad musulmana” (Ortega 2008: 23); 2) Carlos Argentino Daneri en el ms. aparece como Carlos Argentino Viterbo, es decir, es concebido originalmente como hermano de Beatriz, por lo que el trato carnal entre ellos deviene en incesto. Tanto el nombre de la esfera como el incesto entre los personajes describen modificaciones para la versión depurada acaso porque Borges no quiso que subyaciera una connotación religiosa en la esfera, como acaso tampoco quiso que el incesto derivara en lecturas patológicas o psicoanalíticas. Ortega registra otra modificación importante al respecto de la posdata del relato:

En un cuaderno escolar Minerva, de hojas cuadrículadas, con letra menuda y precisa, Borges parece haber terminado “El Aleph” hacia comienzos de 1945. Sorprendentemente, las primeras páginas están escritas con una caligrafía casi sin interrupciones y con muy pocas tachaduras; mientras que luego hay páginas muy revisadas, alguna de ellas incluso vuelta a copiar. Se puede advertir dos tintas y hasta tres hojas diferentes, intercaladas, una de ellas de papeles membretados. Incluso en sus correcciones Borges es sistemático: abre corchetes de distinto tamaño frente a la palabra tachada y lista los términos que podrían sustituirla. Construye así su breve “Tessaurus” de alternativas, demostrando su control del proceso de la composición pero también su consciencia lingüística. Ese proceso convierte al manuscrito en un verdadero taller de “El Aleph”, que empieza en la carátula, donde el autor consigna notas, citas y títulos, incluso el primer cuarteto del poema atribuido a Carlos Argentino; pero que no termina en el cuaderno, ya que la “Posdata del primero de marzo de 1943” es posterior al manuscrito, lo que demuestra, en efecto, que no forma necesariamente parte de la fábula sino que es la primera lectura de “El Aleph” (del cuento, no del Aleph mismo) y, por lo tanto, la primera puesta en duda del Aleph (del objeto, no del cuento) (1999: 21-22).

Dichos cambios son de particular importancia, más allá de la crítica genética y estudios afines, si nos interesa reflexionar sobre el lugar de la escritura en el texto. Como mencioné de paso en la introducción de este trabajo, aunque el examen de los manuscritos de Borges se trata de un ámbito muy poco explorado, creo que también es pertinente analizar la escritura como temática, donde “El Aleph” se trata de un caso representativo de su obra, según veremos.

A la vez, la enumeración dispar de “El Aleph” genera relaciones intratextuales. Rememoremos cómo el narrador de “Funes el memorioso” —publicado por primera vez en *La Nación* el 7 de junio de 1942 (Helft 1997: 63)—, antes de detallar el diálogo con el protagonista la noche previa de embarcarse hacia Buenos Aires, escribe: “Arribo, ahora, al más difícil punto de mi relato. Éste [...] no tiene otro argumento que ese diálogo de hace ya medio siglo. No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Irineo” (Borges 1974: 487-488). A primera vista este párrafo y el párrafo que interpreto como el inicio de la parte medular de “El Aleph” se conectan por medio de la forma: en ambos la voz narrativa indica cómo su enunciación ha llegado a un punto climático, por difícil, de los sucesos relatados. Incluso principian con palabras idénticas: el verbo “arribar” y el adverbio “ahora” dispuesto en aposición. En ambos enunciados los objetos directos compaginan entre sí de algún modo, pues hay un sustantivo antecedido o sucedido por un adjetivo, “al inefable centro” y “al punto más difícil”, cuyos sintagmas se completan mediante los posesivos “de mi relato”. En ambos se anota que a causa de lo que está por contarse el narrador se ve condicionado a no transmitir más que parcialmente sus vivencias. En ambos la voz narrativa, habiendo reconocido su falibilidad, de todos modos reseña o compendia los sucesos, cuyo derivado consiste en un texto, ora el

informe de «Borges», ora el testimonio sobre Irineo Funes redactado por el narrador, de ahí la declaración “Algo, sin embargo, recogeré” (ibid. 625) aplicable también para “Funes el memorioso”. No olvidemos, además, que Fray Bentos, lugar donde acontece la mayoría de este relato, es nombrado en la enumeración dispar de “El Aleph”.

Análogamente, otro intratexto concierne al fondo. La experiencia inefable suscitada por el Aleph evoca la experiencia desarrollada en el primer párrafo del apartado A II de “Nueva refutación del tiempo”, ensayo publicado por primera vez bajo el sello Oportet y Haereses en 1947 (Helft 1997: 267). Allí Borges cita de manera íntegra “Sentirse en muerte”²⁶, a su vez publicado por primera vez en *El idioma de los argentinos* (Helft ibid. 257). El comienzo de la enumeración dispar y de A II de “Nueva refutación del tiempo”, acaso el texto de carácter ensayístico más ambicioso del autor, gravitan en torno del lenguaje, de su índole sucesiva, de su inviabilidad para transmitir lo que busca transmitirse. Esto trae consigo una contradicción palmaria: dudar y desautorizar el lenguaje como herramienta comunicativa no implica sino la paradoja de suponer o anhelar la existencia de una mejor herramienta comunicativa, una herramienta posibilitada para expresar sensaciones, pensamientos, ideas o llevar a cabo interpretaciones a partir de otros medios o recursos allende el lenguaje. En “Sentirse en muerte” el narrador (identificado con la voz ensayística de Borges) registra un suceso de carácter autobiográfico. Rememora la tarde y la noche

²⁶ “Plaza aparte merece el texto “Sentirse en muerte” [...] por su larga proyección en la obra [...]. Mientras Borges renegó del volumen *El idioma de los argentinos*, a cuya reedición se opuso y que no incluyó en las *Obras completas*, el texto “Sentirse en muerte” fue retomado en “Historia de la eternidad” (en el volumen del mismo nombre, 1936) y en “Nueva refutación del tiempo” (1947; en *Otras inquisiciones*, 1952); [...] además, como destaca en el prólogo, en él confluyen las tres direcciones cardinales del volumen, en particular: “un misterio y una esperanza, la eternidad”, y “esa gustación, Buenos Aires”. “Sentirse en muerte” se presenta como la «declaración» o el «registro» de una vivencia reciente” (Lefere 2005: 51-52).

durante una caminata a lo largo de Barracas, barrio de Buenos Aires. Tras la comida deambula al azar, cual *flâneur*, más allá de los barrios de su infancia para reflexionar en torno de la voz y el concepto “eternidad”. Al llegar a una esquina cuya calle era de casas bajas, cuya vereda se escarpaba sobre dicha calle de barrio elemental, el caminante mira esa sencillez y especula que su visión es la de hace treinta años. Las palabras “*Estoy en mil ochocientos y tantos*” (Borges 1974: 765) dejaron de parecerle aproximativas ya que al razonar la experiencia se ve estimulado a postular el carácter ilusorio del tiempo: “La escribo, ahora, así: Esa pura representación de hechos homogéneos [...] no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión” (ibídem). El planteamiento del carácter ilusorio del tiempo es cardinal en “Nueva refutación del tiempo”, de ahí la inclusión de “Sentirse en muerte” para vigorizar el discurso.

Como vemos, los vasos comunicantes de la enumeración dispar de “El Aleph” se proyectan de manera retrospectiva y prospectiva al menos en estos dos textos. Es de suponer que una materia con tal significación y relieve como el lenguaje y sus límites ocupara a Borges en más de un escrito. A mi ver en la enumeración dispar de “El Aleph” reside el quid del texto: si la visión del Aleph es extraordinaria según una lógica empírica racional de la realidad, registrar dicha visión debe por requisito acondicionarse a las capacidades humanas y ordinarias del escritor «Borges», cuyo procedimiento se vale de la enumeración dispar para conferir la imagen y la idea de la totalidad. Ningún individuo capaz de articular palabra puede articular dos sonidos al mismo tiempo. El lenguaje verbal es necesaria e irremediamente de índole sucesiva. La emisión de fonemas, de unidades mínimas de significado, de palabras, de la oralidad es articularia en función de dicha índole. No obstante, aun cuando el narrador

de “Funes el memorioso” y el Borges de “Sentirse en muerte” tampoco pueden asentar en sus discursos todo cuanto pretenden, no tienen más que el lenguaje para desarrollar sus discursos. Encararíamos una narración del todo distinta si Funes relatara desde la primera persona gramatical diversos acontecimientos. Con seguridad, se vería imposibilitado para estructurar un relato de acuerdo como lo concretiza el narrador, primo de Bernardo Haedo, ya que su memoria sobrenatural parece impedirlo para generalizar y abstraer, premisas de una actividad secuencial como es la narración. Por ello Funes, el “solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso” (ibid. 490) no es su propio narrador sino el objeto de una narración. En paralelo, encararíamos un “Sentirse en muerte” del todo distinto si el Borges caminante multiplicara el punto climático de su deambular en múltiples revelaciones más allá de la definición de eternidad. No en vano al alcanzar a definir el concepto, se siente muerto, se siente “percibidor abstracto del mundo” (ibid. 765), de ahí el propio título del texto.

En mi lectura, la escritura constituye la estructura profunda de este par de intratextos así como de “El Aleph”. Para discriminar sus estructuras profundas hay que observar el enfoque puesto en la escritura: así, el narrador de “Funes el memorioso” a pesar de no sentirse impedido para describir las tres ocasiones cuando interactúa con Funes, estima como breve y pobre el testimonio que lega sobre la memoria sobrehumana del personaje; así, el narrador de “Sentirse en muerte” llega a definir una noción como la eternidad a causa de su paseo sin rumbo fijo, sin otra dirección salvo la del azar. El acento está colocado sobre la memoria y el tiempo como componentes indispensables de la escritura, respectivamente. Que el lenguaje sea el elemento sustancial para la construcción discursiva de estos ejemplos no es para nada casual. En esencia, el lenguaje es la condición *sine qua non* de cualquier escrito, sea literario

o no; empero, no cualquier escrito pone de manifiesto esta dinámica a lo largo de su desarrollo. A una problemática similar se enfrenta «Borges» en relato en cuestión: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es” (ibid. 625). La médula del relato se fundamenta en la enumeración dispar porque es el momento de la enunciación cuando la problematización del lenguaje alcanza su cénit: en primer lugar, la visión del Aleph es calificada como “inefable” puesto que la experiencia al presenciarlo no puede explicarse a través de las palabras. Al presentársele al sujeto el problema sin la materia prima para solventarlo, el protagonista se ve inmerso en la “desesperación de escritor”. Aunque el problema sea irresoluble, semejante desesperación de algún modo propicia el anuncio de la solución. Aunque el Aleph sólo haya sido presenciado por dos individuos, aunque nadie salvo ellos comparta la experiencia ni pueda por extensión describirla mediante sus propios recursos, el suceso estimula la elaboración de un texto pese a la inefabilidad de la experiencia: “el protagonista [...] accede, conquista (aunque sea por poco tiempo, aunque sea a costa de su lucidez o de su vida) ese territorio secreto. Estamos en presencia, pues, de una estrategia narrativa que funda la ficción en esa postergación [...]. Expectativas, reconducciones, postergaciones y, finalmente, frustraciones, basadas en la [...] imposibilidad del lenguaje para transmitir lo “inefable”” (Goloboff 1983: 133-134). Desde esta línea interpretativa podría afirmarse que ambos personajes generan su propia relación de metatextualidad al elaborar el texto respectivo. Aunado a esto, la visión del Aleph problematiza la forma y el fondo del relato mismo: la estructura superficial o historia uno se ciñe al suceso extraordinario y la profunda o historia dos, a la dificultad del narrador para verbalizar dicho suceso.

Compararé un poco más los personajes protagónicos y sus enfoques sobre la esfera. Alberto Julián Pérez (1986: 25, 44) interpreta a «Borges» y Daneri como un par serio-cómico cuya interacción involucra una serie de procesos de rebajamiento; si el antagonista es quien encuentra el Aleph, por consiguiente el protagonista habla del Aleph de manera muy distinta. El rebajamiento se vincula a su vez con “La Tierra” pues «Borges» no sólo satiriza a su autor sino a dicho texto. Así se corrobora cómo la presunta grandilocuencia de Daneri es mera pompa, de ahí que su texto no alcance a poetizar en sí la totalidad. Ahora ahondemos en las perspectivas de ambos en relación con el Aleph: “[e]qually important for the convincing nature of “Borges’s” vision is the fact that the Aleph has an objective existence within the confines of the story. [...] There is no doubt that a man of sound mind and sensitive makeup named “Borges” is actually witnessing, with judicious detachment and wisdom, an entity awesome in its significance” (Bell-Villada 1999: 228). Es decir, una experiencia como tal estimula la escritura. Así como el narrador no puede más que recurrir a la enumeración dispar para dar cuenta de su vivencia, no deja de ser ilustrativo que a pesar de la publicación de los “trozos argentinos” y el galardón al cual se hace acreedor, el antagonista tampoco es capaz de describir cabalmente el *multum in parvo*, como nombra la esfera, aun cuando él (y quizás otros personajes) crea(n) lo contrario.

Delimitar a los personajes principales me parece útil porque, a diferencia de los otros textos de mi corpus, donde no se observan semejantes contrastes entre los personajes nucleares, en “El Aleph” dicha delimitación me permite profundizar en la escritura como estructura profunda. Pues, al contrario de textos como “El jardín de senderos que se bifurcan” y “La muerte y la brújula”, cuya estructura de corte policial supone la presencia de personajes contrapuestos, en este relato tanto el protagonista como el antagonista son hombres de letras

que dejan por escrito una experiencia inefable. Esto me parece más pertinente que sugerir la *Divina Comedia* como intertexto de “El Aleph”²⁷.

Si ya hemos visto la caracterización de estos personajes, hablaré un poco sobre Beatriz Viterbo. Enunciada sobre todo en el *incipit* y escuetamente durante el resto del relato, al parecer la característica principal de Beatriz es la frivolidad o cuando menos así es retratada: “The fact that the autor of ‘El Aleph’ hardly gives any substantial information about the heroine emphasizes Beatriz’s frivolous existence, as her collection of photographs attests: she was a woman who had enjoyed some degree of popularity and fame. She is presented as a glamorous woman, and this quality likens her to the classical representations of female beauty as something enchanting and deceitful” (Ñuñez-Faraco 1997: 622). El personaje goza de renombre y prestigio; su semblante ha aparecido en anuncios publicitarios; el narrador insinúa su beldad al esbozar sus rasgos. Éste, a la par, se caracteriza a sí mismo a

²⁷ Más de un estudioso se ha empeñado en probar la influencia de esta obra capital de la literatura occidental en este texto narrativo. Se han trazado conexiones entre el apellido Daneri y el nombre Dan[te] [Alighi]eri, así como el nombre de Beatriz que evoca a Beatrice, que Daneri componga un poema con ínfulas a cantar la totalidad, como se propuso Dante, o que «Borges» descienda al sótano donde contempla la totalidad. Considero oportuno este juicio de Rafael Montano: “Si con razón se ha visto una resonancia de Dante Alighieri en el nombre de Carlos Argentino Daneri sugerimos que [...] a través de los ojos de Dante, Borges se ve a él mismo como el pretencioso Argentino Daneri [...]. Borges confirma que su mejor producción poética hasta aquel momento estaba más cargada del credo ultraísta que de la buena poesía” (2003: 316). En efecto, la intensión autoral se manifiesta por haber nombrado “Argentino” al antagonista más que en algún anagrama en torno del nombre de Dante. Al nombrarlo así, el autor proyecta un juicio de valor hacia el individuo argentino, particularmente aquel relacionado con la literatura argentina, lo que también sugiere un viso irónico. Como señala Montano, el nombre se remite al pasado de Borges, en específico durante su afiliación al ultraísmo y durante la década de los veinte, cuando su escritura (sobre todo la prosa) no es aquella a la que su comunidad lectora está acostumbrada, escritura de la que se distanció y por lo cual se negó a la reimpresión de tres volúmenes de ensayo gestados entonces. Sin embargo, creo que si Borges se hubiera propuesto entablar aquí una conexión con Dante, así habría procedido explícita o implícitamente.

través de su trato con la amada no correspondida. Sabemos, por ende, que los libros obsequiados a Beatriz permanecieron intonso y que la devoción de él hacia ella llegó a exasperarla, por lo cual el exordio del informe se perfila como elegía de carácter amoroso. A raíz de su devoción, uno de los momentos más conmovedores del texto, acaso el mayor, acontece justo antes de presenciar el Aleph, cuando el narrador se dirige al retrato de la amada sin ser visto ni oído por nadie y pronuncia: “—Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges” (Borges 1974: 624). De esta forma la tríada de personajes, dos masculinos y uno femenino, se interrelaciona a partir de diversas sensaciones que van del enamoramiento a la humillación, de la ironía y el tono burlón al tedio y el rechazo.

Ya en la posdata tenemos la mención de la Editorial Procasto: Los “trozos argentinos” (ibid. 626) de “La Tierra” son publicados en la Editorial Procasto en Buenos Aires “with an amusing reference to the Greek myth about the hotel keeper who stretched his guests, or amputated their limbs, to make them fit his beds” (Balderston 2012: 59). Silvia Rosman aprecia los “trozos argentinos” desde otro enfoque: “If read only in reference to the intellectual politics of the time and to Borges’s complicated relationship to Leopoldo Lugones, [este texto] functions as a parody of Lugones’s collection of poems, *Odas Seculares* (1910) [...]. *Odas* pretends to give an encyclopedic account of the nation and therefore celebrates its plants, rivers, animals and cities in an almost endless enumeration” (2002: 12). En mi lectura, y en concordancia con lo que recién subrayé en la nota al pie anterior, al designar los trozos argentinos así, tanto por el sustantivo como por el adjetivo, Borges acentúa más la “argentinidad” de Daneri para reforzar la ironía y la sorna bajo la cual construye a su personaje, lo que, por extensión, puede aplicarse al literato de estilo

delicuescente, dado a la verbosidad, a los juegos gratuitos de palabras y construcciones sintácticas oscuras, quien, en última instancia, no logra transmitir a los lectores su propia voz ni la claridad de lo que aspira a comunicar.

En segundo lugar, tenemos la referencia de un libro de Borges, *Los naipes del tahúr*. No estoy de acuerdo con la lectura de Núñez-Faraco para quien en “El Aleph” “the story is firmly grounded in an antagonistic context in which one poet mocks another by showing the falseness and inefficacy of his opponent’s art while simultaneously indicating the superiority of his own talent [...] (hence the title of the literary work ‘Borges’ presented to the Premio Nacional de Literatura: *Los naipes del tahúr*)” (1997: 614-615). En realidad *Los naipes del tahúr* se trata de un texto genuino Borges, un texto definitivamente no apócrifo. Como ya vimos, hay una intensión autoral al nombrar a Carlos Argentino Daneri así, una de cuyas implicaciones consiste en aprovechar elementos de índole autobiográfica. De esta manera, hay congruencia con que «Borges» concurse con *Los naipes del tahúr*, pues como detalla Montano (2003: 311) dicho trabajo, una colección de escritos varios, fue destruida por el autor, junto con el poemario *Salmos rojos*, en 1921 antes de regresar a Argentina.

Por consiguiente, no es de sorprender que se haya notado el empleo de *Los naipes del tahúr* como elemento autobiográfico de “El Aleph”, circunstancia análoga a la no obtención de «Borges» del Segundo Premio Nacional de Literatura, entre cuyos dictaminadores sólo Melián Lafinur votó por el autor real. Rafael Olea Franco sospecha que el colofón de *El jardín de senderos que se bifurcan*, volumen mediante el cual optó por el galardón, puede ser de impresión apócrifa (31 de diciembre de 1941) dado que el Premio se basó en el trienio 1939-1941. Sobre el Premio y sus consecuencias esclarece:

La Comisión Nacional de Cultura, un organismo burocrático, fue la encargada de determinar a quién debía premiarse; para ello, se basó en un dictamen emitido por una comisión lectora formada por Enrique Banchs, Roberto F. Giusti, Álvaro Melián Lafinur, Horacio Rega Molina y José A. Oría, quienes votaron por este orden de premiación: primer lugar a Eduardo Acevedo Díaz por su novela *Cancha larga*; segundo a Pablo Rojas Paz por su colección de cuentos *El patio de la noche*, y tercero a César Carrizo por su “crónica novelada” *Un lancero de Facundo*; después de arduas deliberaciones, la Comisión Nacional de Cultura acordó otorgar el primer premio a Acevedo Díaz e invertir el orden del segundo y tercer lugares propuestos por la comisión lectora. [...] El hecho de que Borges no obtuviera el Premio fue interpretado como una afrenta personal por los intelectuales cercanos al grupo de la revista *Sur*. Por ello, en el número 94 de esta publicación (julio de 1942) se incluyó un simbólico “Desagravio a Borges”; aunque en las intervenciones de quienes participaron en esta reivindicación son muy breves, la enorme lista de los participantes y el peso de éstos en el campo intelectual argentino resultaron significativos [...]. Más que lo dicho por ellos en un momento tan coyuntural, importa el gesto de homenaje a Borges que implica este desagravio. Un par de años después, la Sociedad Argentina de Escritores creó su Premio de Honor, el cual fue concedido de inmediato a Borges (1993: 273-274).

Olea Franco (ss.) discurre que el director de la entonces prestigiosa revista *Nosotros* (Giusti) asumió la defensa del jurado. En un editorial simultáneo a “Desagravio a Borges”, que puede adscribirse a Giusti, se ensalza sobre todo las cualidades de carácter realista de la novela *Cancha larga* (recuérdese que Acevedo Díaz es mencionado en la posdata de “El Aleph” como el primer laureado), donde además se explica por qué Borges ha sido omitido entre los premiados debido a su literatura deshumanizada, alambicada, tendente a los juegos intelectuales y oscura incluso para el lector más culto. Hacia 1933 la revista *Megáfono* organizó una encuesta sobre el autor argentino y el mismo Anderson Imbert respondió en términos similares a *Nosotros*. Todo esto permite apreciar bajo qué prejuicios fue juzgada y leída la literatura de este escritor rioplatense.

Sin embargo, allende lo biográfico, la vasta mayoría de los intertextos concernientes a la posdata se asientan en el escrito para aducir la naturaleza falsa del Aleph de la calle Garay, descubierto por Daneri durante su infancia. En esa línea, las observaciones sobre el Aleph por parte del narrador atañen a su naturaleza y a su nombre. Al analizar los paratextos de este relato, vimos cómo Bell-Villada aclaró el significado de la voz hebrea Aleph, en tanto que el narrador se refiere a la “primera letra del alfabeto de la lengua sagrada” (Borges 1974: 627) y a la Cábala²⁸. Esta misma investigadora explica qué es la *Mengenlhere* enunciada en la posdata: “[t]he other source of Borges’s Aleph [...] is [...] the German mathematician, Georg Cantor (1848-1918), whose *Mengenlhere* (“theory of sets”) is even alluded in the story [...]. Cantor is also known in his field for having formulated the notion of “transfinite” cardinals [...]. In order to designate these transfinite, Cantor adopted the Hebrew letter “Aleph”” (1999: 234). Edna Aizenberg complementa lo anterior: “From the Cabala, the אֵיךְ סֹפֵר [En Soph] migrated to mathematics: Georg Cantor’s Mengenlhere, or set theory, chose the aleph to symbolize transfinite numbers exactly because it meant “infinity”” (2012: 51). El narrador no puede evitar preguntarse si el antagonista eligió ese nombre o lo leyó en alguno de los documentos innúmeros revelados por la esfera, es decir, si el nombre es de *motu proprio* o se debe a la influencia.

En seguida el narrador expone las razones mediante las cuales sostiene la falsedad del Aleph presenciado. Hacia 1867, Richard Burton se desempeñó como cónsul británico en

²⁸ En este trabajo no hago cala alguna sobre el nexo de Borges con la Cábala. Para el interesado vid. Jaime Alazraki, “Borges and the Kabbalah”, *TriQuarterly*, núm. 25 (1972), 240-267; Salomón Levy, “El *Aleph*, símbolo cabalístico, y sus implicaciones en la obra de Jorge Luis Borges”, *Hispanic Review*, núm. 2 (1976), 143-161.

Brasil. En julio de 1942 Pedro Henríquez Ureña²⁹ exhumó en una biblioteca de Santos un manuscrito redactado por el capitán Burton, cuyo meollo involucraba el espejo que el Oriente atribuye a Alejandro de Macedonia. En este espejo se refleja el universo entero. Burton, acaso para corroborar la autenticidad de su hallazgo, enlista algunos artificios similares para entonces puntualizar que tales artificios son instrumentos visuales. Alternativamente hay uno auditivo. En la mezquita de Amr, en el Cairo, se dice que el universo está contenido dentro de una de sus columnas. No se puede ver pero es posible percibir su rumor si se acerca el oído. Sobre la cita de Abenjaldún, el último de los referentes en ser enunciado a lo largo del relato, Bell-Villada dilucida:

In order to give this falsely attributed observation of Burton's a touch of authenticity, Borges cites Ibn-Khaldun (1332-1406) [Abenjaldún], an Arab scholar [...]. The citation given by Borges comes from the Muqaddimah ("prologue") to Ibn-Khaldun's history of the Berbers, in a section where he examines the developments of architecture and related skills in Arab lands [...]. Borges cites Ibn-Khaldun above all to lend an impression of authority to the Aleph he has seen and to deflect the reader's disbelief by raising the possibility of yet another Aleph, remote and virtually inaccessible in the Middle East (1999: 235).

De esta manera advertimos cómo las pruebas para determinar la falsedad del primer Aleph estriban en una serie de intertextos empleados por Burton, Henríquez Ureña y el narrador. Al exhumar el manuscrito del capitán británico, el erudito dominicano establece una relación de metatextualidad en virtud de divulgar el hallazgo, lo que puede explicar cómo «Borges» y

²⁹ Pedro Henríquez Ureña aparece o es aludido en otros textos de Borges (intratextos), como "El sueño de Pedro Henríquez Ureña" (escrito a raíz de su muerte) u "Otro poema de los dones" en relación con los versos "Por aquel sevillano que redactó la Epístola Moral / y cuyo nombre, como él hubiera preferido, ignoramos" (1974: 937), donde el argentino agradece a Andrés Fernández de Andrada, autor de la *Epístola Moral a Fabio*, sobre quien Borges y Henríquez Ureña debatieron.

Henríquez Ureña llegan a reunirse durante algún momento entre 1942 y antes del primero de marzo de 1943 para comunicarse entre sí hechos recientes. Probablemente «Borges» habló primero del Aleph de la calle Garay y Henríquez Ureña le notificó entonces la exhumación a modo de comparar el suceso extraordinario vivido por el narrador. Con seguridad, Henríquez Ureña le proporcionó alguna copia o reproducción del manuscrito a «Borges», quien aprovecha el material para su informe. Genera así otra relación de metatextualidad. De ahí que, al enlistar los artificios catalogados por Burton, intercale algunos paréntesis como cotejo de fuentes, según procede hace al acotar *Las mil y una noches*, la *Historia Verdadera* y *The Faerie Queene* con número de noche o de libro, capítulo y página. Al igual que en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Pierre Menard, autor del Quijote” donde hay personajes basados en individuos reales (Bioy Casares y Paul Valéry), si en “El Aleph” Henríquez Ureña funge como personaje, esto refuerza el “efecto de realidad” del relato.

Por medio de la posdata se produce, a su vez, una relación de metatextualidad respecto de las partes anteriores de “El Aleph” porque el protagonista entabla un juicio crítico sobre los sucesos relatados, verbigracia, enumera pruebas para determinar la falsedad del Aleph. En ese sentido, esta posdata guarda cierto parentesco con la posdata de “Tlön”. A través de la posdata, «Borges» no sólo entabla una perspectiva crítica en torno de su informe sino que las partes previas transforman la tercera, con lo que se aprecia la relación más importante de hipertextualidad de este relato (Genette 1989: 14). A juicio mío, la transformación es simple y directa, ya que la posdata funge como una especie de escolio de lo anterior pero, también, puede representar un escolio del relato como tal. «Borges» no imita otro discurso, por lo que no se suscita una transformación indirecta. Incorpora a su informe una posdiégesis para cerrar el texto. Puede plasmar sus conclusiones una vez que ha lamentado la muerte de la amada no

correspondida, una vez que ha leído el farragoso poema del antagonista, una vez que ha presenciado la esfera extraordinaria. Es decir, estas dos partes funcionan como hipotexto o texto A y la posdata, como hipertexto o texto B, cuya enunciación se da, tal como el post-scríptum, “después de lo escrito”.

Para cerrar el examen de los intertextos he de referir algunas minucias de “El Zahir” y “The Crystal Egg”. Los paralelismos entre “El Zahir” —impreso por vez primera en *Los Anales de Buenos Aires*, año 2, núm. 17, en 1947 (Helft 1997: 71) y “El Aleph” son tan evidentes que puede afirmarse que la estructura y la anécdota del segundo influyeron visiblemente al autor al elaborar el segundo. Entre algunas similitudes cabe enumerar: 1) el narrador llamado «Borges», cuya enunciación es en primera persona del singular; 2) está enamorado de una mujer —Teodelina Villar, si bien este personaje en versiones tempranas se llamó Clementina (López-Baralt 1999: 34); 3) presencia otro suceso extraordinario, el encuentro con el Zahir, en apariencia una moneda común de veinte centavos pero cuya impresión, como símbolo del universo, imposibilita que se lo olvide y desencadena la locura en quien se apodera de él; 4) es incapaz de transmitir verbalmente las vivencias derivadas del Zahir a consecuencia de la experiencia inefable: “En ambos cuentos, la relación entre [sus] partes se entrelaza como un oxímoron. Borges-narrador contrapone a la vanidad mundana de las dos mujeres y a su propia cursilería en la descripción de su relación con ellas una visión cósmica con halo de teofanía” (Alazraki 1977: 74).

Por su parte, “The Crystal Egg” es mencionado en el epílogo del libro: “En *El Zahir* y *El Aleph* creo notar algún influjo del cuento *The Crystal Egg* (1899) de Wells” (Borges 1974: 629). Thiem aclara: “Borges uses the epilogue to *El Aleph* (1949) to admit the influence of H. G. Wells’s “The Crystal Egg,” which treats of an object that only superficially resembles

Borges's *Aleph*" (1998: 106). Como alude el título, la anécdota de "The Crystal Egg" gira en torno de un huevo de cristal dentro de cuyo interior se refleja un mundo particular, con fauna, flora, montañas, donde pueden verse, además, dos lunas. A partir de ello se deduce que el huevo es una especie de espejo del orbe marciano, cuyos habitantes usan el objeto para observar la Tierra. Los personajes ignoran la procedencia del objeto y el señor Cave, el protagonista, parece sin poder venderlo, como se propuso en cierto momento, ante lo cual el narrador y el personaje Jacoby Wace, allegado de Cave, realizan diversas especulaciones sobre el huevo, que para entonces ha sido vendido a un comerciante, y cuyo rastro se ignora hacia el desenlace. Conuerdo con Thiem. El desarrollo del objeto extraordinario del cuento de Wells es bastante superficial en comparación con el texto de Borges, aun cuando él reconozca el influjo del inglés en el suyo. Empero, la influencia potencial de Wells puede estribar en el siguiente razonamiento registrado en *The Aleph and Other Stories*:

Al escribir el relato recordé la afirmación de Wells de que en un cuento fantástico, para que el relato sea aceptado por el lector, sólo debe permitirse un elemento fantástico a la vez. Por ejemplo, aunque Wells escribió un libro sobre la invasión de la Tierra por los marcianos, y otro libro sobre un solo hombre invisible en Inglaterra, era lo suficientemente sensato como para no intentar escribir una novela sobre la invasión de nuestro planeta por un ejército de hombres invisibles. Pensando en el Aleph como en algo maravilloso, lo situé en el ambiente más gris que pude imaginar —un pequeño sótano en una casa indefinida de un barrio cualquiera de Buenos Aires. En el mundo de *Las mil y una noches*, objetos tales como lámparas y anillos mágicos están abandonados y a nadie le interesan; en nuestro escéptico mundo uno debe clasificar cualquier elemento perturbador o fuera de lugar. Por lo tanto, al final de "El Aleph", la casa y la resplandeciente esfera han de ser destruidas (Borges 2008: 83. Traducción de María Kodama).

Ciertamente, el acto de presenciar el Aleph de la calle Garay se trata del único suceso extraordinario desarrollado en el relato de Borges. Si "The Crystal Egg" se publicó en 1897,

cuando Wells entregaba capítulos de *The War of the Worlds* a las revistas y si consideramos el razonamiento anterior no parece complicado vincular a un escritor con otro, porque también en el cuento y la novela de Wells se desarrolla un solo suceso extraordinario. Si bien esto no determina su influencia, estimo que, si se lee el epílogo de *El Aleph* a la luz de la anglofilia y la falsa modestia que Borges manifiesta recurrentemente, puede advertirse cuán productiva llega a ser la forma en que él lee literatura, siempre proclive a entablar conexiones y puentes con cuanto texto sea posible. Ya hemos visto en este capítulo y en el capítulo teórico cómo Borges enlaza a Shakespeare y a Hobbes al emplear sus textos como epígrafes, aun cuando dichos autores, a primera vista, no guarden vínculo alguno.

Por último, en cuanto a la relación de architextualidad (Genette 1989: 13) de “El Aleph” cabe percatarse de las marcas de género (Vital 2012: 93-94) enunciadas a lo largo del texto para determinar su pertenencia a un género literario. Si el narrador apela su escrito “informe” dicha denominación constituye una marca de género: “Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad” (Borges 1974: 625). Ya que el “informe es la noticia o instrucción que se da de un suceso o acerca de una persona” (Pérez 1986: 243) «Borges» ha resuelto escribir un texto detonado por la muerte de Beatriz Viterbo y centrado la esfera tornasolada. El informe del protagonista parece carecer de otro remitente, de otro lector, más que el protagonista mismo. Acaso Pedro Henríquez Ureña podría tratarse de uno de sus lectores, pero en el informe no se proporciona ningún dato concluyente para sostener semejante suposición. Es menester subrayar que si a Borges le interesa indicar cuáles lectores ficticios están al tanto de los textos de sus personajes, un indicio como tal suele manifestarse de alguna manera. La marca de género también es significativa porque cuando empieza la segunda parte

narrativa se hace referencia explícita a la actividad que llevó a cabo el protagonista a raíz de vivir la cadena de acontecimientos sucedidos y por suceder. Cabe preguntarse por qué asigno como marca de género el informe y no el “relato” (Borges *ibid.* 624) que el mismo narrador expresa. He procurado no referirme a los escritos del corpus según la denominación promedio, es decir, denominarlos “cuentos”. Opto, a falta de una mejor designación, por apelativos como “texto” o “relato”. Como la marca de género “informe” me parece un término suficientemente específico, creo que es más preciso llamar e interpretar al texto a partir de esta codificación.

Además, conviene fijarse en los tiempos verbales de la enunciación. Durante la primera parte narrativa el texto se articula en su mayoría en pasado; en cambio, tanto la parte media como la posdata se articulan en especial en presente. No olvidemos la verbalización en presente como característica esencial del ensayo (Weinberg 2006: 57-140). Bien, la parte intermedia y la posdata están articuladas sobre todo en presente de indicativo por tratarse del tiempo verbal representativo del discurso ensayístico y porque mediante este tiempo el narrador puede proyectar sus planteamientos más allá del ámbito de su informe. No alcanza a determinar con toda certeza si el Aleph de la calle Garay es falso, pero asienta sus conjeturas al respecto. Tampoco prueba fuera de toda duda si el fenómeno descrito por Burton corresponde al Aleph verdadero, se encarga tan sólo de registrar la probabilidad. El último párrafo del relato apunta hacia esa dirección, es decir, el planteamiento de hipótesis, de ideas en potencia, cuyo desarrollo se estructura mediante dos enunciados interrogativos y dos declarativos, acaso porque hacia el desenlace, el narrador está menos dispuesto para responder sus propias preguntas que para perder, ante el devenir y el olvido, los rasgos de Beatriz. Por ello Bell-Villada valora las sensaciones del protagonista por encima de sus

disquisiciones: “Basic human sentiments such as nostalgia, love, bereavement, petty irritation and awe—all subtly evoked and kept in delicate balance—are aspects of “The Aleph” far more memorable than its artifice and intertextuality” (1999: 235-236). Este conjunto de factores permite leer “El Aleph” como un texto donde impera lo narrativo y hay intervalos de discurso ensayístico. A consecuencia de ello el relato no se amolda a los patrones de un cuento clásico tradicional. En correlación, debido a este conjunto de factores, el informe de «Borges» representa el segundo intertexto más importante del relato: como contiene el texto que el lector tiene en las manos, a través de él el protagonista registra su enamoramiento de Beatriz Viterbo, su muerte, su trato con Daneri, su comportamiento estafalario, la visión del Aleph y las consecuencias derivadas al respecto, así como las pruebas para determinar su veracidad. En un sentido, este informe es un Aleph en la medida en que contiene dentro de sí todo una multiplicidad de situaciones estimuladas por medio de la escritura.

En conclusión, he aplicado las cinco categorías de la transtextualidad a partir de los planteamientos de Gérard Genette para advertir la escritura como la estructura profunda o historia dos de “El Aleph”, sobre lo cual he hablado al referirme a “Funes el memorioso” y “Sentirse en muerte”. La escritura es determinante para “El Aleph” debido a la problematización puesta en el lenguaje como vehículo expresivo, comunicativo y, más aún, literario. En esencia, éste es un relato donde sus personajes nucleares escriben y cuyos productos textuales representan dos ópticas en torno de dicho problema, dos miradas antitéticas. En tanto hay aprobación o satisfacción de parte de Carlos Argentino ante su poema, hay introspección y desesperación de parte de «Borges» ante la solución propuesta. En un sentido, de acuerdo con varios críticos, “El Aleph” implica un relato sobre la pérdida:

«Borges» padece la pérdida de la mujer de quien estuvo tan enamorado, si bien cabría matizar que ésta no es una pérdida amorosa —pues ella no correspondió su afecto en modo alguno— sino vital; aunque el narrador no siente complacencia al describir la esfera, podría decirse que la pérdida subyace al transmitir lo inefable mediante las palabras; y pierde el Segundo Premio Nacional de Literatura. A la par, el antagonista pierde su casa de la calle Garay y el Aleph donde está alojado.

Desde mi lectura “El Aleph”, más que implicar un relato sobre la pérdida, representa un relato sobre el acto literario, se trata de un texto sobre cómo se estructura una serie de situaciones que devienen ficticias y, en esencia, sobre cómo el lenguaje puede verse rebasado e imposibilitado para concretar experiencias inefables. Coincido con el siguiente dictamen de Julio Ortega, quien califica el meollo del relato como una alegoría de la escritura literaria: ““Borges” [...] dice directamente que nada le asombró más que el hecho de que todos los actos que vio “ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia”. Esto es, lo asombroso no es el mundo retrazable sino el instrumento que nos permite su revelación simultánea. Por eso, no es necesario duplicarlo en el lenguaje, sino referirlo en una enumeración [...]. Así, el Aleph es una alegoría del acto literario” (1999: 27). En sintonía, David William Foster se refiere a la problemática de la composición literaria y las deficiencias del lenguaje que se le presentan a quien verbaliza: “Quizás más explícitamente que ningún otro relato, “El Aleph” está dirigido al problema de la composición literaria, a las limitaciones, no tanto del conocimiento humano, sino de la capacidad del hombre para organizar, sintetizar, capturar por la vía defectuosa del lenguaje tanto su conocimiento como su experiencia” (1977: 344).

Ante la significación y el relieve de la escritura, yo interpreto el rechazo de «Borges» por compartirle a Daneri su visión del Aleph no solamente como una “venganza” (Borges 1974: 626) sino como el resultado de haber experimentado una vivencia inefable. La experiencia fue a tal medida profunda como para motivar la escritura del informe y, más aún, lo hizo sentirse obstaculizado para escribirlo durante el punto culminante. Esto puede extenderse, toda proporción guardada, a la escritura de Jorge Luis Borges. Puede leerse como una alegoría de su construcción textual. De hecho, así articula varios de sus escritos. A situaciones parangonables se enfrentan los protagonistas de “Parábola del palacio”, “Undr” y “El espejo y la máscara”, quienes al verbalizar diversas vivencias sufren adversidades, frecuentemente fatales. Y si leemos la visión del Aleph como una revelación de carácter epifánico, es posible trazar vasos comunicantes con relatos donde se desarrollan circunstancias análogas, como le ocurre a Tzinacán en “La escritura del dios”. Tras observar el Aleph, «Borges» siente veneración y lástima acaso porque reverencia aquello que no puede expresar mediante recursos lingüísticos e inteligibles, el universo, y acaso porque ahora él se ha vuelto espectador del universo. Veneración hacia el cosmos y lástima hacia su persona. Por ello, fuera de la casa, todas las caras le parecieron familiares y felizmente lo trabajó el olvido, siquiera entre el término de la parte medular y durante el desarrollo de la posdata.

Para Foster este relato es un “metacomentario” (1977: 346) en sí mismo dado que como narración comenta tres intentos para controlar el conocimiento. Si bien este dictamen me parece oportuno por su enlace con la literatura en segundo grado, en mi opinión no hay dichos intentos por controlar el conocimiento, más bien se aspira a verbalizar lo que no puede verbalizarse, se aspira a hacer literatura sobre aquello que parece contradecir la literatura, se pretende organizar mediante el lenguaje aquello que va más allá del lenguaje. Si la literatura

como tal es verbalización “El Aleph” representa una puesta en duda de semejante procedimiento: “Quizás sea “El Aleph” [...] uno de los cuentos que mejor define la gramática que articula la estrategia [...] borgeana; una estrategia, se diría, que hila las tramas de sus textos inscritos al margen de la literatura pero también en el centro de ésta [...] el aleph es apertura y principio que se abre [...] a un espacio escritura que los asume: un hipotexto (Genette 14) que se despliega sin cesar en diversas y mutables tramas” (Ruiz-Pérez 2012: 630). Considero este último planteamiento de radical importancia: juzgo que en Borges la literatura funge como hipotexto y sus textos como hipertextos. En efecto, el índice altamente libresco e intertextual de sus escritos se debe a la relación dinámica que tienen respecto de la literatura. Gracias a la literatura sus textos no sólo adquieren forma sino se transforman. En virtud de la escritura imposible «Borges» algo recogerá. Dicho “algo”, al fin y al cabo, constituye uno de los textos más célebres del autor argentino. Si llega a leerse como alegoría del acto literario, por supuesto que hay pertinencia al conectarlo con el acto de creación literaria del mismo Borges, quien con asiduidad, además de sólo contar una historia, le estimula contar cómo se cuenta una historia y cuáles pueden ser las consecuencias derivadas de ello.

VI. CONCLUSIONES

Formalizado el análisis de tres textos de carácter narrativo de Jorge Luis Borges³⁰ es momento de emitir las conclusiones de este trabajo. Comenzaré en torno del marco teórico principal, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, de Gérard Genette, para luego explayar algunos comentarios en relación con la lectura y la escritura en el escritor argentino.

Si bien en la introducción creo haber justificado su elección, quizás no esté de más indicar cómo y a partir de cuáles procedimientos de lectura tuve noticia de este libro. Uno de los escritos que más curiosidad me despertó de *Textos cautivos*, compilación de las colaboraciones de Borges divulgadas en la revista *El Hogar*, se trata de “Cuando la ficción vive en la ficción”, publicado el 2 de junio de 1939 en dicha revista (Helft 1997: 58). De modo que para cuando se publica, “Pierre Menard, autor del Quijote” tiene, más o menos, un mes de haber salido a la luz. Así, puede inferirse que entonces Borges parece sentirse inquietado por la metaliteratura, aunque, como procuré evidenciarlo a lo largo de estas páginas, semejante interés no puede constreñirse a un periodo específico de su trayectoria sino que se observa en toda ella. Dado que el título “Cuando la ficción vive en la ficción” remite a un contexto vital o vivencial de la ficción, Borges parte de una experiencia biográfica para articular este texto: “[d]ebo mi primera noción del problema del infinito a una gran lata de bizcochos que dio misterio y vértigo a mi niñez. En el costado de ese objeto anormal había una escena japonesa; [recuerdo] que en un ángulo de esa imagen la misma lata de bizcochos

³⁰ Como he procedido a lo largo de esta investigación cito, a menos que se especifique, los textos del autor a partir de la edición de las *Obras completas* de 1974.

reaparecía con la misma figura y en ella la misma figura, y así (a lo menos, en potencia) infinitamente...” (1998: 56). En seguida dispone un inventario sobre el tema a ensayar, según acostumbra al elaborar escritos o reflexiones de dicha condición. Desde luego, la materia a ensayar no compete al infinito sino a la ficción en la ficción, a la “mise en abîme”. Reutilizaría esta materia para uno de sus textos ensayísticos más renombrados, “Magias parciales del Quijote”, publicado unos diez años después, en 1949 (Helft *ibid.* 73), al que aludí de paso en la introducción. Luego Borges cataloga ejemplos, varios de los cuales aprovecharía en diversos escritos: el mapa de Royce, *Las meninas*, *El Quijote*, *El asno de oro*, la noche DCII de *Las mil y una noches* donde se cuenta a manera de “cajas chinas” la sustancia misma de *Las mil y una noches*, episodio que, cabe precisar, es particular de una traducción al alemán, lo que Iván Almeida comprobó en alguna de sus páginas críticas y que no se trata de una atribución o un apócrifo suyo.

Después menciona el tercer acto de *Hamlet*, un artículo de 1840 de Thomas De Quincey, la obra *L'illusion comique*, de Pierre Corneille, *Der Golem*, de Gustav Meyrink, y finaliza con *At-Swim-Two-Birds*, de Flann O'Brien. Inevitable no dejarse persuadir por las referencias de Borges. ¿Qué lector suyo que se sumerja en su obra no ha acometido, cuando menos en una ocasión, la lectura de otras voces a partir de sus estímulos? Leí la novela de O'Brien y, también gracias a él, *The Star Maker*, del escritor y filósofo inglés, Olaf Stapledon, autor que fue incluido en la *Antología de la literatura fantástica* preparada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo. La atmósfera metaliteraria de la novela de O'Brien me impulsó a consultar la crítica al respecto. Pesquisas y curiosoos más tarde encaré los *Palimpsestos* de Genette, quien, como hemos observado a lo largo de mi trabajo, recurre a la obra de Borges una y otra vez.

Hablaré ahora de la aplicación de las categorías de la literatura en segundo grado. Su aplicación supone tan sólo un punto de partida al momento de interpretar un texto literario. Puede emprenderse la interpretación en virtud de su efecto catalizador. La aplicación de las categorías me permitió percatarme cuáles de ellas contribuyen en mayor grado al surgimiento de la estructura profunda o historia dos. En mi opinión, la architextualidad es la de menor relieve y significación. Más allá de destacar la funcionalidad indicial de las marcas de género que permiten examinar dicha relación, advertí que en los textos del corpus convergen lo narrativo con lo ensayístico. Esto se debe a que, entre otros factores, percibí un aliciente o gusto por desplegar reflexiones, postulados, planteamientos, dudas y conjeturas, las cuales se enuncian en distintos niveles ora por la voz narrativa, ora por el autor implícito, ora por otros personajes. A veces su magnitud puede ser tal como para proyectarse hacia el lector real. Qué mejor vehículo para ello que el discurso ensayístico. Discutir, debatir y discurrir al unísono de denotar, expresar y narrar. No obstante, ¿puede señalarse otra función además de determinar que al menos los textos de mi corpus están a caballo entre dos discursos y a veces hacen ostensibles sus marcas de género? Creo que, siquiera en el ámbito de este trabajo, no fue así. Por otro lado, en *Palimpsestos* no se detalla del todo cómo o a partir de qué parámetros puede abordarse la cuestión del género literario, acaso porque este aspecto ha sido tema de estudio en otros espacios o acaso por la preferencia de la hipertextualidad por parte de Genette.

Más incentivos hallé al aplicar las cuatro categorías restantes. Ya es un lugar común examinar los intertextos de Borges. Desde el estudio de las fuentes a lecturas más centradas en la intención autoral de los intertextos, éste es uno de los entornos prominentes al analizar su literatura. Para mí, la intertextualidad en él es compleja tanto por su frecuencia de uso

como por su significación. Esto no quiere decir que todo intertexto suyo sea importante o que posea la misma significación uno respecto de otro según lo planteó Alfonso de Toro, para quien los intertextos de Borges en una alta medida carecen de significación genuina en tanto pesan más para estructurar el texto. En mi corpus uno o dos intertextos por cada caso llegan a ser indispensables para develar la estructura profunda, pero no sobrepasan este número. En efecto, como lo propuse, la Primera Enciclopedia de Tlön y la literatura en torno de Tlön, el *Quijote* escrito por Pierre Menard y correspondencia entre él y el colega narrador, así como “La Tierra” de Carlos Argentino Daneri y el informe de «Borges» comprenden los intertextos más importantes de los relatos que analicé. Una circunstancia particularmente llamativa es que Borges no sólo se basa en intertextos ajenos sino que aprovecha los suyos propios (intratextos). Si bien no tuve oportunidad de desarrollar los puntos de cruce entre “Hombre de la esquina rosada” e “Historia de Rosendo Juárez” o entre “Las ruinas circulares” y “El Gólem”, por mencionar unos cuantos ejemplos pertinentes, al estudiar estos escritos puede percibirse a dos narradores con perspectivas vinculadas así como puede percibirse la influencia del núcleo de una ficción en otra. Por ende, Borges aprovecha el material propio como el ajeno. De ahí esa cierta simpatía suya por “repetirse” como suele hablar de su proceso creativo.

Los paratextos pueden ser de enorme provecho para él. Sus títulos pueden no hacer referencia directa al contenido; sus epígrafes sugieren la cantidad enorme de lecturas que llegó a asimilar para emplear diversos pasajes y re-significarlos en sus textos, además de que puede entablar un comentario particular sobre el material que ostenta el epígrafe; sus notas al pie de página pueden conferirle al escrito ciertos rasgos de lo ensayístico con tal de diluir las fronteras entre ficción y realidad y, más aún, consolidar la atmósfera de verosimilitud y

el “efecto de realidad” de la narración. Esta serie de elementos considerados como marginales o complementarios (circunstanciales, inclusive) para el cuerpo del texto tiene una valía manifiesta en su caso. Al utilizar y aprovechar estos elementos para hacer literatura con ellos, la actitud de Borges es lúdica, si por lúdico en él suponemos el juego serio.

La metatextualidad indica que nosotros, como lectores reales, nos percatamos de personajes suyos que son lectores, tal como lo son ciertos personajes de la segunda parte del *Quijote* (no debería asombrarnos si prefiere esta parte en contraste con la primera). Mediante la metatextualidad podemos estar al tanto de que sus personajes comparten varias de peculiaridades suyas o llegan a parecerse tanto como para identificarlos con él, a tal grado como para condolernos con las palabras sentidas que «Borges» le dirige al retrato de Beatriz Viterbo o para sentirnos impresionados, más que por la visión apabullante del Aleph, por la imposibilidad para describir la esfera verbalmente. Sus personajes no sólo son lectores, tienen perspectivas críticas hacia los textos leídos, leen de manera activa, aportan comentarios, refutaciones, se ven envueltos en controversias y polémicas, someten a tela de juicio temas varios. Si la ocasión lo amerita plasman estas dinámicas en el papel y escriben, aunque, según el autor puso de manifiesto en el prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia* (paratexto al que volveremos), “[l]eer, por lo tanto, es una actividad posterior a la de escribir” (Borges 1974: 289), como si el personaje que escribe considere en primer lugar la lectura. ¿Acaso el Aleph de la calle Garay le reveló a Carlos Argentino Daneri las estrofas de “La Tierra” o éstas se derivan de sus lecturas? Como lo señalé en el capítulo teórico a la luz de Jesús Camarero, los personajes de Borges pueden ser descritos como *scriptores*, individuo en quien la actividad de leer y la de escribir se entrelazan y quien posibilita la operación metaliteraria. Bien razona Thomas Lyon (1972: 70) que cierta genialidad de este

escritor gira alrededor del lazo íntimo entre el narrador y el lector en tanto exige la participación activa de éste sin que aquél propenda a situarse en una posición intelectualmente superior. En efecto, si sus personajes describen comportamientos metatextuales, en paralelo Borges procura generar una perspectiva metatextual en sus lectores. Quizás por ello la memoria sobrenatural de Funes provoca que Funes, curiosamente, no pueda ser olvidado por parte de los lectores reales. Los personajes del autor entablan algún nexo o vínculo hacia un producto de la cultura, en especial de índole escrita, ya sea literaria, filosófica, teológica, metafísica.

Sin embargo, la categoría más útil al momento de escudriñar estos tres textos fue la hipertextualidad a consecuencia de que su articulación no sólo evidencia la lógica de causa-efecto según la simbiosis hipotexto-hipertexto sino que, además, hace patente el decurso básico por medio del cual la literatura es producto del devenir: la transformación no puede producirse sin antecedentes. Precisa Genette: “El hipertexto nos invita a una lectura racional cuyo sabor, todo lo perverso que se quiera, se condensa en este adjetivo inédito que inventó hace tiempo Philippe Lejeune: *lectura palimpsestosa*” (1989: 495. Énfasis del autor). Recordemos que el narrador de Pierre Menard ve el *Quijote* “final” como una especie de palimpsesto, como aquel texto donde es posible distinguir los trazos de escrituras previas. ¿No opera así la dialéctica hipertextual, a la manera del palimpsesto? Esto me hizo observar cómo la literatura de Tlön transforma tanto la narración desarrollada por su narrador como nuestro mundo con tal magnitud que acaba por sustituir nuestra realidad por la suya; observé cómo el *Quijote* de un francés finisecular es más rico, sutil y ambiguo que el de Cervantes a pesar de ser exactamente idéntico; observé, pues, cómo la experiencia inefable suscitada por

el Aleph estimula la escritura no obstante las deficiencias y perfectibilidad que son parte de todo proceso de escritura. El teórico prosigue:

Oigo perfectamente [...] la objeción que no deja de suscitar esta apología, incluso parcial, de la literatura en segundo grado: esta literatura libresca que se apoya en otros libros, sería el instrumento, o el lugar, de una pérdida de contacto con la verdadera realidad que no está en los libros. La respuesta es simple: [...] una cosa no impide la otra. [...] Pero la humanidad, que descubre sin cesar nuevos sentimientos, no siempre puede inventar nuevas formas, y a veces necesita investir de sentidos nuevos formas antiguas. [...] Todavía es necesario ocuparse de ellas, y a la hipertextualidad le corresponde el mérito específico de relanzar constantemente las obras antiguas en un nuevo circuito de sentido. La literatura es inagotable por la razón suficiente de que un solo libro lo es. Este libro no basta sólo con releerlo, sino que hay que reescribirlo, aunque sea como Ménard [sic], literalmente. Así se cumple la utopía borgiana de una Literatura en transfusión perpetua —perfusión transtextual— constantemente presente a sí misma en su totalidad y como Totalidad, en la que todos los autores no son más que uno, y en la que todos los libros son un vasto Libro, un solo Libro infinito. La hipertextualidad no es más que uno de los nombres de esta incesante circulación de los textos sin la que la literatura no valdría (ibid. 497).

Así se cierra *Palimpsestos*. Recapitulemos que Genette dedica la vasta mayoría de su libro en aplicar la hipertextualidad en una gran cantidad de obras, dada su riqueza e importancia para la literatura. Si en este último párrafo enfatiza que la literatura libresca, la literatura de segundo grado, no impide entrar en contacto con la realidad que no se encuentra en los libros, esto no imposibilita a la hipertextualidad constituirse como una de las tantas herramientas cuya aplicación amplía el potencial de sentido de la obra literaria. No deja de ser bastante sugerente que para consolidar semejante idea se refiera de paso a la tesis de “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” que ya hemos visto, pero más aún que recurra a una de los pareceres de Borges en torno de la literatura como ámbito de transformación continua, sin cesar, donde

la lectura y la escritura representan las actividades fundamentales y requeridas a partir de las cuales se suscita dicha transformación.

Para ilustrar dicho planteamiento y con tal de concluir este trabajo propiamente, abrevaré en algunas ideas asociadas a la transformación en la literatura para ligarlas con la importancia de la lectura y la escritura en la obra del escritor argentino. En “Las versiones homéricas” Borges razona sobre la traducción y la fidelidad respecto con el texto a traducir. Según vimos en el capítulo segundo, en “Las versiones homéricas” el autor matiza cómo la lectura de un libro famoso (lo cual puede extrapolarse a los clásicos) es siempre la segunda; uno arriba a ellos con conocimientos de antemano, juicio que puede entrelazarse con esta frase, perteneciente al mismo texto: “El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio” (Borges 1974: 239). Es decir, cada lectura modifica nuestra postura ante el texto, de ahí que la idea de un texto definitivo sea correspondiente con dichos sustantivos. Luego Borges presupone que la traducción no puede tratarse simplemente de una labor inferior respecto del original a partir del cual se trabaja. Antes bien, por medio de la traducción es posible mejorar un texto determinado. ¿No puede, a la vez, percibirse la traducción como una transformación, como una versión derivada de un original? ¿No es posible interpretar la traducción como una especie de hipertexto?

Veamos entonces el siguiente dictamen, enunciado en el prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia* que toqué de paso. Notemos cómo se ve modificado cuando Borges trabaja de nuevo con su propio material, lo afina, lo corrige, lo transforma: “Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego” (ibid. 289). Observemos

cómo los “ejercicios de prosa narrativa” proceden, a juicio suyo, de las relecturas de dos escritores de lengua inglesa a quienes suele remitirse con gran frecuencia a lo largo de su obra, Stevenson y Chesterton. También está la referencia de índole cinematográfica y la “biografía” de Carriego. Fijémonos en la postura sostenida dos décadas después, cuando ha sido divulgado el par de volúmenes más emblemático de su narrativa. Como atendimos durante el examen de “El Aleph”, advertimos que Borges es del todo consciente sobre lo que comprende la edición de un libro, pues para la edición posterior de 1952 agrega textos no incluidos en la versión primera, tal como procede con *Historia universal de la infamia* y su edición subsecuente: “Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca. Atenuarlas hubiera equivalido a destruirlas; por eso prefiero, esta vez, invocar la sentencia quod scripsi scripsi (Juan 19, 22) y reimprimirlas, al cabo de veinte años, tal cual” (ibid. 291). A través de estos paratextos uno puede percibir cómo el trabajo realizado ha sido modificado a voluntad del autor. Para la primera edición los textos proceden de relecturas; para la segunda, se ha limitado a reimprimir “tal cual” los escritos, aunque sí ha transformado el volumen dada la incorporación de otros textos al mismo. Para él la página perfecta es, contrario a lo que se creería dado el adjetivo utilizado, aquella donde ningún proceso de transformación puede suscitarse, según formula lo siguiente en “La supersticiosa ética del lector”: “La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas” (ibid. 203-204). En ese sentido, el *Quijote* es un texto más rico que *Finnegan’s Wake* o las *Soledades* en tanto puede ser transformado por cualquier devoto y en tanto a Cervantes le importó más el mensaje a comunicar en vez del estilo para hacerlo.

Décadas después y ya ciego, Borges afirma sobre la lectura que “[t]oda lectura implica una colaboración y casi una complicidad” (“Prólogo a *Para las seis cuerdas*” ibid. 953) y consiguientemente, “[u]n volumen, en sí, no es un hecho estético, es un objeto físico entre otros; el hecho estético sólo puede ocurrir cuando lo escriben o lo leen” (“Prólogo a *Elogio de la sombra*” ibid. 976). A la vez habla de su propio decurso como escritor al recordar su juventud, cuando estuvo afiliado al ultraísmo (del que abjuró por completo y por lo cual, como se sabe, no quiso incluir en las *Obras completas* la reimpresión de *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*), para contrastarla con la madurez: “Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad” (“Prólogo a *El otro, el mismo*” ibid. 858).

Cabe preguntarse, entonces, por qué me he consagrado en este trabajo a destacar las estructuras profundas o historias dos de tres relatos suyos más allá de lo señalado en capítulos anteriores. ¿Por qué la lectura y la escritura constituyen actividades fundamentales y de suma importancia en Borges? ¿Por qué una y otra vez reincide en ellas, se solaza al respecto, las transforma, las evoca? ¿Por qué habitan continuamente sus páginas? Acaso Ricardo Piglia satisfaga semejantes dudas:

En Borges la ruptura del marco es un elemento básico de su propia ficción: Bioy Casares agujerea el marco y aparece en “Tlön”. Borges escribe textos que parecen enmarcados en lo autobiográfico pero están atravesados por elementos de ficcionalización. O escribe una reseña bibliográfica que parece enmarcada en el marco de la reseña bibliográfica pero en el interior de eso surge la ficción. Entonces, hay un sistema que tiene que ver con la tradición de los mundos posibles, de la constitución de los espacios de diferenciación de verdad y ficción como teoría del marco, y por otro lado hay una aplicación notable de esa cuestión que consiste en leer fuera de contexto. Yo diría que la lectura de

Borges consiste en leer todo fuera de contexto: leamos la filosofía como literatura fantástica, leamos *La imitación de Cristo* como si hubiera sido escrita por Celine, leamos el Quijote como un texto contemporáneo escrito por Pierre Menard, leamos el *Bartleby* de Melville en el marco de lo kafkiano. Ese movimiento de desplazamiento es la operación básica de la lectura de Borges y es el que produce ese efecto que llamamos lo borgesiano. Se podría decir que consiste en leer todo como literatura, pero también podríamos decir que consiste en leer todo corrido de lugar. Si cambio un texto de lugar, ya sea porque le cambio la atribución, le cambio la colocación temporal, lo ligo con otro texto que no le corresponde, produzco en ese texto una modificación. Eso hace que la lectura de Borges sea muy creativa, muy constitutiva. No sólo constitutiva de sentidos nuevos, como en la historia de la crítica que es una lucha por cambios de contexto, sino también cambios en la construcción de un efecto diferente, ficcional. En ese sentido, la definición de un clásico como un texto que todos leemos como clásico es simétrica a su definición de género: un género es una perspectiva de lectura. Un género es un modo de leer y la literatura es un modo de leer —un modo de leer como literario (1997: 25-26).

A ver mío, la lectura no se suscita fuera de contexto, más bien se efectúa a partir de una re-contextualización. No descontextualizamos en realidad una obra porque dicha operación carece de sentido: la evaluamos y volvemos a evaluar conforme a nuevas coordenadas, pautas y estrategias interpretativas. Para valerme de los ejemplos de Piglia, podemos leer la filosofía como si fuera literatura fantástica, *La imitación de Cristo* y el *Quijote* como si fuesen de la autoría de Celine y Menard, la narración “Bartleby” desde lo kafkiano. No hemos desplazado de su contexto original tales obras, cuando menos aquellas que no sean ficticias, pues reconocemos ciertos rasgos de suyo inherentes. Si leemos “Bartleby” desde lo kafkiano, la autoría del texto no está puesta en duda. Aun cuando Franz Kafka sea posterior a Herman Melville y aun cuando no parece probable que llegaron a tener contacto entre sí, esto no impide interpretar el texto desde un enfoque distinto del que el autor no tuvo intención de proyectar. De ahí la utilización de estos ejemplos por parte de Piglia. Básicamente el cuarto

ejemplo sintetiza la tesis de “Kafka y sus precursores”. Tampoco se trasluce casual que los ejemplos de *La imitación de Cristo* o el *Quijote* del novelista francés se enuncien en “Pierre Menard, autor del Quijote” ni que por medio del primer ejemplo Borges haya asociado en más de una ocasión la literatura fantástica con otras ramas de la cultura, ya en sus textos, ya durante entrevistas y conversaciones.

Para mí, este modo de leer “literario” devela el modo en que Borges lee y escribe el texto, cualquier texto, así como el modo en que se plantea la literatura y su propia literatura. Al leer un cierto número de textos y por consiguiente, al leer y escribir los suyos propios, modifica y transforma tanto unos como otros, pues asigna en ambos un nuevo sentido, un sentido particular —verbigracia, en textos que no son de su autoría busca conferir un sentido distinto del que el autor en cuestión proyectó por cuenta propia—, y así los re-significa de acuerdo con sus propósitos e intereses. ¿No procede de tal manera en *Otras inquisiciones* al estimar “las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y maravilloso” (Borges 1974: 775) según declara en el epílogo de dicho libro? En ese caso, la colocación en primer orden de “La muralla y los libros” no se antoja fortuita, puesto que en la conclusión de este ensayo se condensa, desde mi punto de vista, la esencia del volumen: la manifestación del hecho estético requiere del lector para suscitarse, si bien en primer lugar el escritor ha de haber elaborado el texto.

¿No organiza *El hacedor*, esa “silva de varia lección” (ibid. 854), con tal de hacer converger la prosa con el verso, las narraciones con los poemas? Procedimiento análogo: para dedicar *El hacedor* a Leopoldo Lugones elabora un texto literario³¹, como a la vez

³¹ Es posible interpretar desde las coordenadas de la metaliteratura dicha dedicatoria dado que Borges, como autor implícito, dedica a Lugones un ejemplar de *El hacedor*, libro que el lector real tiene en las manos, tal

procede con “El hacedor” —otra mirada suya sobre el destino de Homero (recordemos que “El inmortal” fue publicado con anterioridad)— al imbricarlo con el volumen del mismo título. Subyace una connotación en tales títulos, debido a que el hacedor es aquel quien hace o causa algo, por ejemplo, el dios y el autor o tanto Homero como Borges. Ya que hice referencia a “Las ruinas circulares” y “El Gólem” como intratextos, en el prólogo a *El otro, el mismo* no sólo expresa dichos argumentos sino que expande uno de ellos: “Ambas composiciones, por lo demás, tienen sus diferencias; el soñador soñado está en una, la relación de la divinidad con el hombre y acaso del poeta con la obra, en la que después redacté” (1974: 857). En efecto, en “El Gólem” es importante la creación de aquel ser por parte de Judá León y la relación entre ambos, como a la vez lo es entre él y la divinidad. De lo cual se deriva el nexo entre el escritor y su creación.

Me propuse estudiar las estructuras profundas o historias dos de los relatos analizados en relación con la lectura y la escritura porque sostengo que la lectura y la escritura representan la esencia de la literatura de Borges. Mantienen dinámica su obra a la vez de conferirle una riqueza manifiesta. Son, pues, tanto la columna vertebral como la médula. La lectura y la escritura no se tratan solamente de *leitmotiv* como lo son el espejo, el laberinto, el tigre, el sueño, entre otros, sino que representan los cimientos mismos de su quehacer como hombre de letras, como intelectual, como individuo proclive a vincular cuanto texto lea y decodifique con aquel material que desee re-significar. Trascienden en amplio sentido estas y otras constantes. Su jerarquía, por lo tanto, es superior. Esto es, más que observarse en una

como sugiere Óscar Hahn: “Tenemos primero el volumen de *El hacedor* en el que leemos la dedicatoria de Borges: en ella aparece Borges con un ejemplar de *El hacedor* que contiene una dedicatoria; en la dedicatoria existe un libro que es *El hacedor*; en él hay una dedicatoria en la que figura este libro, y así *ad infinitum*. Infinitos Borges dedican infinitos libros a infinitos Lugones” (1984: 73-74).

serie de textos, más que representar su temática, más que involucrar un repertorio de obsesiones, reincidencias e inquietudes, la lectura y la escritura cohesionan, estructuran y echan a andar la materia a tratar a lo largo de su literatura. Así, independientemente de lo que pretenda desarrollar en un escrito determinado, no es casual que para lograrlo vincule la lectura y la escritura con cualesquiera aspectos quiera aprovechar. De esta manera, la lectura y la escritura (si bien a veces sólo una de ellas llega a advertirse y no es extraño si la lectura prevalece por encima de la escritura) convergen con las reflexiones de índole epistemológica, con las hipótesis y conjeturas de raigambre literaria, con los desacuerdos y refutaciones, con los debates y polémicas, con los planteamientos e ideas de otros escritores y de otras voces, por enumerar algunas particularidades, y sin que esto se restrinja a un género específico, más bien se advierte en los textos narrativos, ensayísticos, líricos y críticos.

Por medio de cuatro ejemplos puede comprobarse el lugar determinante e imprescindible de la lectura y la escritura en su obra. En “La casa de Asterión”, aún si el laberinto y la re-escritura de un mito son los ejes del texto, a Borges le interesa manifestar que el minotauro no sabe leer ni cree en la comunicabilidad de la escritura: “como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura [...] Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer” (1974: 569); así, en “Dos libros” para expresar su desacuerdo con la presunta superioridad de una raza sobre otra durante la Segunda Guerra Mundial, Borges se vale de dos lecturas, tanto de Wells como de Russell (ibid. 723-726); así, en “Un lector” la voz poética se jacta de las páginas que ha leído, no de las que ha escrito, y bajo esa disposición emprende el poema al referirse a las declinaciones, las lecturas, el olvido, la memoria y al denominarse aprendiz del universo (ibid. 1016); así, finalmente, en “Una versión de Borges” un Jorge Luis ya maduro se describe como “menos un autor que un lector

y ahora un lector de páginas que mis ojos ya no ven” (2003: 171) para luego valorar su posición como escritor desde la conocida falsa modestia que tanto propugna: “El azar [d]ice que soy un gran escritor; agradezco esa curiosa opinión, pero no la comparto. [...] Acaso una que otra pieza —“El Gólem”, “Página para recordar al coronel Suárez”, “Poema de los dones”, “Una rosa y Milton”, “La intrusa” “El Aleph”— perdure en indulgentes antologías” (ibídem). Inclusive, para aportar un quinto ejemplo, sea en los textos monográficos, sea en los ciclos de conferencias, sea en los escritos de autoría colectiva, sea en las compilaciones de conversaciones y diálogos, Borges no cesa de recurrir a la literatura para expresar su propia voz. En *Qué es el budismo*, con tal de ilustrar la postulación del carácter ilusorio de la realidad de dicho sistema de pensamiento cita el verso de *The Tempest* “We are such stuff as dreams are made on” (2000: 79), aun cuando, a primera vista, el budismo y Shakespeare no se interrelacionen uno con otro.

Dicho énfasis en la lectura y la escritura hacen a la obra de Borges plenamente vigente y valiosa. En cuanto a la lectura afirma Hahn: “el Quijote de Menard señala también el nacimiento de una nueva poética: la poética del lector, centrada en el fenómeno de que la obra literaria está absolutamente determinada por la conjunción texto/lector, ya que incluso dos discursos que coinciden palabra por palabra, dejan de ser idénticos cuando distintos receptores fundan la obra en el acto de la lectura” (1984: 104-105). En cuanto a la escritura, el caso de Borges ilustra lo que puede ocurrirle al autor en general, sin importar la senda que éste a la postre recorra. Pues, como ahora es sabido, durante parte de su juventud, su escritura es radicalmente diferente respecto de la precisión que se le reconoce en sus textos prestigiosos, ya que en su madurez “pugna por un estilo literario que evite conscientemente los destellos verbales, que eluda los sinónimos, que opte por las palabras habituales y deseche

las asombrosas, pues pueden distraer al lector [...]. Si algo de esa “modesta y secreta complejidad” alcanzó la literatura de Borges, sin duda mucho [influyó] su labor permanente de lector en busca de la comprensión de los mecanismos con los que se construye una obra” (Olea Franco 1997a: 248).

Por consiguiente, uno de los dos «Borges» declara “yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica” (1974: 808). Infiero que el «Borges» que enuncia dicha frase y narra la totalidad de “Borges y yo” se trata del lector, a diferencia del escritor, el autor, quien es retratado por aquél y cuya relación es descrita entre el distanciamiento y la afinidad, entre la avenencia y la antipatía, entre la omisión y la falta de reconocimiento, al grado de compartir tantas similitudes como para traslucirse indisociables uno respecto del otro. En consecuencia los roles se invierten. Así, cabe atribuir la autoría de “Borges y yo” al «Borges» lector, en tanto es quien toma la palabra, y el «Borges» autor, que no parece alzar la voz, lee en silencio aquel catálogo de simpatías y diferencias. Empero, no deja de suscitarse la paradoja entre uno y otro, entre el lector y el escritor, porque en el remate se revela que no se sabe cuál de los dos escribe la página. Al respecto, considero que la siguiente afirmación de Nicolás Emilio Álvarez conjuga correlativamente la lectura y la escritura como cimientos de su obra:

Borges sustentó el criterio estético de que el significado de un texto resulta del contacto entre el autor, mediante el texto, y el lector, mediante el acto de lectura. Trátese pues de una transacción bilateral categórica y de una hermenéutica relativista condicionada por un complejo de factores autoriales y lectorales imponderables. Esencialmente, para Borges no procede privilegiarse la intencionalidad imponderable del autor al redactar el texto ni tampoco la subjetividad absoluta e imponderable del lector durante el acto de lectura, sino reconocer que el significado de un texto es producto de la

conjunción de los valores suplidos por el autor y los allegados por el lector al realizar la lectura del texto; es esta conjunción la que Borges denominó 'la experiencia estética' (1998: 225-226).

De esta forma, las interpretaciones que la lectura y la escritura suscitan son plurales, múltiples, heterogéneas y, con elevada frecuencia, se conectan con diversos aspectos de la cultura. De ahí la posibilidad de analizar aspectos de la filosofía, la ciencia, la religión, etc., en sus textos; de ahí la viabilidad de estudiar la influencia que en él han generado una infinidad de voces como la que él ha generado en otra infinidad de voces; de ahí, incluso, el valor de examinar cuestiones que Borges ya no llegó a vivir en relación con su obra, verbigracia, el estallido del Internet y la revolución que trajo consigo en tanto herramienta sin precedentes. De ahí, finalmente, la vasta y cada vez más creciente cantidad de lectores suyos a lo largo y ancho del globo.

Esto alcanza a responder por qué es considerado uno de los escritores más importantes del siglo XX no sólo en lengua española sino también en otras literaturas. Recordemos que, según De Toro (1992: 148), si Borges no se basa más en la mimesis de la realidad para articular su literatura sino en la dialéctica 'mimesis de la ficción versus ficción' precisamente por esto rompe con paradigmas previos para introducir el propio. Además, lo que hace a Borges en verdad singular no sólo es el enorme potencial que la lectura y la escritura operan en él sino, también, las innovaciones que efectuó a partir de ellas, muchas de las cuales hemos visto en estas páginas: la estética de la lectura, el doble carácter de la escritura (falible pero imprescindible) para dar cuenta de la realidad, la dinámica entre el autor, el texto y el lector, la intención por demandar una lectura atenta de parte del lector, la confusión entre la realidad y la ficción, el juego con el manejo de las referencias, desde las apócrifas hasta las genuinas, la apropiación de discursos que por consenso no son propios de la literatura (el filosófico y

el científico) y cuyo carácter le confieren a sus textos una atmósfera tan verosímil como para que el lector no dude acerca de lo que lee, cuando menos en una primera lectura. Aun cuando la lectura y la escritura son actividades consustanciales del hombre de letras, no todo lector ni tampoco todo escritor colocan la lectura y la escritura en el núcleo de su desempeño, en la base y centro de su trayectoria. Antes bien, un lector puede simplemente disfrutar una lectura sin reflexionar allende la lectura, sin meditar en qué consiste leer y lo que ello implica. Antes bien, un escritor puede no sentir atractivo en referir la construcción del texto, en parodiar modelos previos, en reescribir, sino en interrogar la complejidad de la esfera humana y las múltiples maneras para interpretar la realidad.

Debido a los factores bosquejados, la crítica, como sugerí, no se fatiga al fatigar a Borges. A ello responde la publicación académica enteramente dedicada a él, *Variaciones Borges*, concebida para seguir descifrando su obra desde perspectivas novedosas; a ello responde la *Bibliografía completa* de Nicolás Helft, un intento por ordenar cronológicamente y en términos ecdóticos su repertorio; a ello responde la base de datos electrónica “Babel Borges”, una expansión de lo anterior, donde el interesado puede consultar (en español, inglés y francés) una amplia bibliografía y enlaces electrónicos sobre el autor en materia de crítica; a ello responde la salida a la luz de textos poco divulgados más allá de su contexto original de producción, como los tres libros de ensayo rechazados por sí mismo y las diversas compilaciones de los escritos no reunidos en libro; a ello responde la aparición de volúmenes que muy probablemente no concibió para su publicación, como *Borges, profesor*; a ello responde la concreción de múltiples estudios en torno suyo, editados por especialistas varios y conformados por una colectividad de voces, como *El siglo de Borges*, *Fervor crítico por Borges*, *Jorge Luis Borges. In Memoriam*, *Borges: Desesperaciones y consuelos secretos* y

que no se constriñen a una sola lengua, como es el caso de *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*; a ello responden el creciente número de tesis universitarias sobre este escritor (donde mi trabajo no representa más que un grano de arena en un litoral de interpretaciones); a ello responden los esfuerzos por escudriñar los manuscritos, labor de por sí dificultosa, con miras a una eventual y genuina edición crítica de su obra, entre varias iniciativas impulsadas para comprender mejor a este literato y sus innumerables aportaciones a la cultura. Esta serie de factores evidencia la importancia de Borges, así como el menester de continuar estudiando su obra. Hoy día, él representa en sí mismo un Aleph.

Para cerrar este trabajo, no quiero dejar de insistir en el planteamiento que asenté hacia el calce de mi análisis de “El Aleph”: la literatura de Borges vinculada con la teoría de Genette. En el argentino la literatura funge como hipotexto y su literatura como hipertexto. La literatura como aquella página siempre inagotable; sus escritos como productos hipertextuales, dimanados y transformados a partir de un sinfín de lecturas. Lo cual, por un lado, le confiere a la obra de Borges una vigencia muy singular, en cuyas páginas acecha lo insólito, a medida que las generaciones modifican sus lecturas y el tiempo modifica los contextos desde donde leemos. Por otro, esto abre la posibilidad de leer *Palimpsestos* como un hipertexto o mejor dicho un metatexto, en su calidad de comentario crítico, gestado en alta medida debido a Borges. Para Genette, así se cumple la utopía de una literatura en transformación perpetua; para mí, en su libro no sólo procuró observar la hipertextualidad en un inventario de escritos sino que reincide en el argentino precisamente porque representa el ejemplo óptimo de la literatura libresca, de la literatura en segundo grado. Como lo declara Julien Roger, acaso el título mismo de *Palimpsestos* se deba a él: “Nous pouvons même suggérer que le titre de *Palimpsestes* viendrait de cette phrase de «Pierre Ménard, auteur du

Quichotte»: «He reflexionado que es lícito ver en el Quijote ‘final’ una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los astros —tenues pero no indescifrables— de la ‘previa’ escritura de nuestro amigo» (2012: 113). En ese sentido, aún si se trata de un teórico, cabe vislumbrar a Genette como un precursor del argentino.

Aún queda mucho por hallar en la literatura de Jorge Luis Borges. Estoy convencido de que su obra se trata desde hace años un clásico, según él pergeña una definición al respecto en “Sobre los clásicos” (Borges 1974: 773), pues el texto clásico es aquel texto cuyo potencial de sentido se renueva con el devenir y los lectores, como aquel texto que no deja de transmitir sus posibilidades a quienes lo lean sin importar el contexto donde fue gestado. De ahí la vigencia radical de Borges para la literatura en habla hispana, para otras literaturas y por añadidura para el ámbito de la cultura. Es tiempo de emprender las pesquisas hacia el mañana y preguntarse cómo, si su literatura ha sido fundamental durante el siglo XX, lo será hacia los años por venir. Por ello la siguiente cita sintetiza los objetivos y las aspiraciones de esta investigación: “Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin (“Parábola de Cervantes y de Quijote” *ibid.* 799).

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

AIZENBERG, Edna. "On Borges's Pesky Aleph", *Variaciones Borges*, núm. 33 (2012), 47-52. Print.

ALAZRAKI, Jaime. "Borges o la ambivalencia como sistema", *España en Borges*. coord. Fernando R. Lafuente. Ediciones El Arquero, España, 1990. 11-23. Impreso.

_____. "El texto como palimpsesto: Lectura intertextual de Borges", *Hispanic Review*, vol. 52, núm. 3 (1984), 281-302. *JSTOR*. Web. 30 Jan. 2014.

_____. *Versiones. Inversiones. Reversiones*. España: Editorial Gredos, 1977. Impreso.

ALMEIDA, Iván. "Borges, o los laberintos de la inmanencia", *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 1999, 35-59. Impreso.

_____. "Celebración del apócrifo en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"", *Variaciones Borges*, núm. 15 (2003), 181-206. Impreso.

_____. "Conjeturas y mapas. Kant, Peirce, Borges y las geografías del pensamiento", *Variaciones Borges*, núm. 5 (1998), 7-37. Impreso.

ALMOND, Ian. "Tlön, Pilgrimages, and Postmodern Banality", *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LXXV, núm. 2 (1998), 229-35. *Borges Criticism*. Web. 21 Nov. 2014.

ÁLVAREZ, Nicolás Emilio. *Discurso e historia en la obra narrativa de Jorge Luis Borges. Examen de Ficciones y El Aleph*. United States of America: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1998. Impreso.

ALONSO, Carlos J. "Borges y la teoría", *MLN*, vol. 120, núm. 2 (2005), 437-456. *JSTOR*. Web. 8 Mar. 2014.

ANDERSON IMBERT, Enrique. "El punto de vista en Borges", *Hispanic Review*, vol. 44, núm. 3 (1976), 213-221. *JSTOR*. Web. 13 Feb. 2014.

Babel Borges. Online Database. Project Director Carolina Ferrer. Research Assitants, Andréa Cadieux, Louis Gobeille, Karine Rosso. Web. 01 Aug. 2015.

BAJTIN, M. Mijaíl. "El problema de los géneros discursivos", *Estética de la creación verbal*. 10ª ed., tr. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1999. Impreso, 248-293. [1ª ed. 1982].

BALDERSTON, Daniel. "Historical Situations in Borges", *MLN*, vol. 105, núm. 2 (1990), 331-350. *JSTOR*. Web. 21 Nov. 2014.

_____. "Menard and His Contemporaries: The Arms and Letters Debate", *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. United States of America: Duke University Press, 1993, 18-38. Print.

_____. "The Universe in a Nutshell: The Long Sentence in Borges's "El Aleph"", *Variaciones Borges*, núm. 33 (2012), 53-72. Print.

BARRENECHEA, Ana María. "Borges y el lenguaje", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 3/4 (1953), 551-569. *JSTOR*. Web. 21 Nov. 2014.

_____. "Borges y la narración que se autoanaliza", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 24 (1975), 515-527. *JSTOR*. Web. 9 Jan. 2015.

_____. "Cervantes y Borges", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Web. 25. May. 2014.

_____. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México: El Colegio de México, 1957. Impreso.

BELL-VILLADA, Gene H. "Borges as Argentine Author, and Other Self-Evident (if Often Ignored) Truths", *Salmagundi*, núm. 82/83 (1989), 305-319. *JSTOR*. Web. 22 Nov. 2014.

_____. "El Aleph III. The Visionary Experience", *Borges and his Fiction. A Guide to His Mind and Art*. United States of America: University of Texas Press, 1999, 209-243. Print.

_____. "Pierre Menard, Author of the Quixote", *Reference Guide to Short Fiction*. Ed. Noelle Watson. Saint James Press, United States of America, 1994, pp. 848-849. *Borges Criticism*. Web. 7 Dec. 2014.

BERGER, Karol. "Diegesis and Mimesis: The Poetic Modes and the Matter of Artistic Presentation", *The Journal of Musicology*, vol. 12, núm. 4 (1994), 407-433. *JSTOR*. Web. 20 Dec. 2015.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed., México: Editorial Porrúa, 2004. Impreso. [1ª ed. 1985].

BIOY CASARES, Adolfo. "El jardín de senderos que se bifurcan", *Jorge Luis Borges*, Ed. Jaime Alazraki. España: Taurus, 1987, 56-60. Impreso.

BLANCO, Mercedes. "Arqueologías de Tlön. Borges y el *Urn Burial* de Browne", *Variaciones Borges*, núm. 15 (2003), 19-46. Impreso.

BLÜHER, Karl Alfred. "Postmodernidad e intertextualidad en la obra de Jorge Luis Borges", *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Karl Alfred Blüher, Alfonso de Toro (eds.). Alemania: Vervuert Verlag, vol. 2., 1992, 129-145. Impreso.

BOBES NAVES, María del Carmen. *Comentario semiológico de textos narrativos*. España: Universidad de Oviedo, 1991. Impreso.

BORGES, Jorge Luis. "A Recovered Lecture of Jorge Luis Borges on Don Quixote", *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, tr. Julio Ortega y Richard A. Gordon Jr., núm. 45 (1997), 127-132. Print.

_____. "Adolfo Bioy Casares, La estatua casera", *Jorge Luis Borges en Sur. 1931-1980*. eds. Sara Luisa del Carill y Mercedes Rubio de Socchi. Argentina: Emecé, 1999, 130-131. Impreso.

_____. "Cuando la ficción vive en la ficción", *Textos cautivos*. España: Alianza Editorial, 1998, 56-59. Impreso. [1ª ed. 1986].

_____. "El Aleph". Ed. Julio Ortega y Elena del Río Parra. 2ª ed., México: El Colegio de México, 2008. Impreso. [1ª 2001].

_____. "El libro", *Borges oral*. España: Alianza Editorial, 1999, 9-23. Impreso. [1ª ed. 1979].

_____. "«Introduction à la Poétique», de Paul Valéry", *Textos cautivos*. España: Alianza Editorial, 2005, 247-249. Impreso. [1ª. ed., 1986].

_____. "María Esther Vázquez: Los nombres de la muerte", *Prólogos con un prólogo de prólogos*. España: Alianza Editorial, 1998, 256-259. Impreso. [1ª. ed., 1975]

_____. *Obras completas I (1923-1949)*. Ed. Rolando Costa Picazo. Argentina: Emecé Editores, 2009. Impreso.

_____. *Obras completas (1923-1972)*. 14ª en offset, ed. Carlos V. Frías. Argentina: Emecé Editores, 1984. Impreso. [1ª ed. 1974].

_____. *Obras completas II (1952-1972)*. Ed. Rolando Costa Picazo. Argentina: Emecé Editores, 2010. Impreso.

_____. *Obras completas III (1975-1985)*. Ed. Rolando Costa Picazo. Argentina: Emecé Editores, 2011. Impreso.

_____. "Una versión de Borges", *Textos recobrados 1956-1986*. Eds. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Argentina: Emecé Editores, 2003, 171-173. Impreso.

_____, BIOY Casares, Adolfo y OCAMPO, Silvina. *Antología de la literatura fantástica*, 14^a ed., Argentina: Editorial Sudamericana, 1997. Impreso.

_____ y JURADO, Alicia. *Qué es el budismo*. España: Alianza Editorial, 2000. Impreso. [1^a ed. 1976].

Borges, profesor. *Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. eds., investigación y notas Martín Arias y Martín Hadis. España: Emecé Editores, 2002. Impreso.

BORELLO, Rodolfo A. “Situación, prehistoria y fuentes medievales: “El Aleph” de Borges”, en *Actas del XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, España: Universidad de Barcelona, 1992, 535-543. *Borges Criticism*. Web. 25 Nov. 2014.

BROWNE, Sir Thomas. *Hydriotaphia. Urn Burial, or a Discourse of the Sepulchral Urns lately found in Norfolk*. *The University of Adelaide*. Web. 28 Mar. 2014.

CAMARERO ARRIBAS, Jesús. “Las estructuras formales de la metaliteratura”, *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*. coord. Ignacio Iñarrea Las Heras, María Jesús Salinero Cascante. España: Universidad La Rioja, Vol. 1, 2004, 457-472. *Google Scholar y Dialnet*. Web. 28. Nov. 2014.

CAÑEQUE, Carlos. *Conversaciones sobre Borges*. España: Ediciones Destino, 1999. Impreso. [1^a ed. 1997].

CARILLA, Emilio. *Jorge Luis Borges, autor de “Pierre Menard” (y otros estudios borgesianos)*. Colombia: Instituto Caro y Cuervo, 1989. Impreso.

CASTILLO, Jorge Luis. “Pierre Menard and the School of the Skeptics”, *Hispanic Review*, vol. 71 núm. 3 (2003), 415-428. *JSTOR*. Web. 7 Dec. 2014.

CHARBONNIER, Georges. *El escritor y su obra. Entrevistas con Jorge Luis Borges*. 3^a ed., tr. Martí Soler. México: Siglo XXI, 1975. Impreso. [1^a en español, 1967].

CERVANTES DE SAAVEDRA, Miguel. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. España: Real Academia Española, notas por Francisco Rico, 2005. Impreso.

CONCHA, Jaime. “El Aleph: Borges y la historia”, *Revista Iberoamericana*, núm. 49 (1983), 471-485. *Revista Iberoamericana (University of Pittsburgh)*. Web. 23 Nov. 2014.

COWES, Hugo W. “Jorge Luis Borges, autor del Quijote”, *La moderna crítica literaria hispánica*. Ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo. España: Mapfre, 1996, 77-89. *Borges Criticism*. Web. 7 Dec. 2014.

DAMIANO, Patricia, GIANI, Florencia y GARDE, Isaías. “Jorge Luis Borges- Osvaldo Ferrari: Literatura realista y literatura fantástica (“En Diálogo”, I, 104)”. *Borges todo el año*. 28 Feb. 2014. Web. 15. Jan 2016.

DAPÍA, Silvia G. "Pierre Menard: Autor del Quijote", *RLA Archive*, núm. 5 (1993), 376-380. *Borges Criticism*. Web. 7 Dec. 2014.

_____. "Pierre Menard in Context", *Variaciones Borges*, núm. 2 (1996), 100-113. Print.

_____. "This is Not a Universe. An Approach to Borges's 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius'", *Chasqui*, núm. 2 (1997), 94-107. *JSTOR*. Web. 29 Mar. 2014.

DE OLASO, Ezequiel. "Sobre la obra visible de Pierre Menard", *Borges y la filosofía*. comp. Gregorio Kaminsky. Argentina: Instituto de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1995, 127-159. Impreso.

DE TORO, Alfonso. "El productor 'rizomórfico' y el lector como 'detective literario': la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto deconstrucción-rizoma)", *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. eds. Karl Alfred Blüher, Alfonso de Toro. Alemania: Vervuert Verlag, 1992, 145-183. Impreso.

_____. "Intertextualidad-transtextualidad-metatextualidad-autorreferencialidad-deconstrucción-muerte del autor-narrador-rizoma-ficción interna y externa-'objeto-discurso' y 'metadiscurso'", *Borges Infinito. Borgesvirtual. Pensamiento y Saber de los siglos XX y XXI*. Alemania y Estados Unidos de Norteamérica: Georg Olms Verlag, 2008, 199-232. Impreso.

_____. "La 'literatura menor', concepción borgesiana del 'Oriente' y el juego con las referencias: Algunos problemas de nuevas tendencias en la investigación de la obra de Borges", *Iberomania*, núm. 53 (2001), 1-34. *Borges Criticism*. Web. 3 Jan. 2015.

ECHAVARRÍA, Arturo. *Lengua y literatura de Borges*. España: Ariel, 1983. Impreso.

_____. "Pierre Menard, Unamuno y los simbolistas", *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios*. España: Iberoamericana Vervuert, 2006, 103-119. Impreso.

ELBANOWSKI, Adam. "Del margen al texto. Las notas en la obra de Jorge Luis Borges", *Thesaurus*, núm. 3 (1996), 487-516. *Centro Virtual Cervantes*. Web. 13 Mar. 2015.

_____. "El epígrafe en la obra de Jorge Luis Borges", *La Palabra y el Hombre*, núm. 96 (1995), 151-165. *Repositorio Institucional de la Universidad Veracruzana*. Web. 11 Mar. 2015. <<http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/1177>>

FERNÁNDEZ, Teodosio. "Jorge Luis Borges frente a la literatura española", *España en Borges*. coord. Fernando R. Lafuente. España: Ediciones el Arquero, 1990, 23-38. Impreso.

FOSTER, David W. "Para una caracterización de la *Escritura* en los Relatos de Borges", *Revista Iberoamericana*, núm. 100-101 (1977), 337-355. *Revista Iberoamericana (University of Pittsburgh)*. Web. 13 Nov. 2014.

FUENTES, Carlos. "Jorge Luis Borges: la herida de Babel", *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 1999, 293-312. Impreso.

GARCÍA, Carlos. "Religiosidad y conversión en "Pierre Menard, autor del Quijote"", *Jorge Luis Borges. In Memoriam*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 2008, 101-119. Impreso.

GARGATAGLI, Ana, LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel. "Ficciones y teorías en la traducción: Jorge Luis Borges.", *Livivis*, núm. 1 (1992), 57-62. *Google Scholar*. 22 Nov. 2014.

GASS, William H. "Philosophy and the Form of Fiction", *Fiction & the Figures of Life*. United States of America: Nonpareil Books, 1970, 3-26. Print.

GENETTE, Gérard, BEN-ARI, Nitsa, MCHALE Brian, "Fictional Narrative, Factual Narrative", *Poetics Today*, vol. 11, núm. 4 (1990), 755-774. *JSTOR*. Web. 23. Nov. 2014.

_____. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. tr. Celia Fernández Prieto. España: Taurus, 1989. Impreso.

_____. "La utopía literaria", *Figuras. Retórica y estructuralismo*. tr. Nora Rosenfield y María Cristiana Mata. Francia: Éditions du Sueil. 1966, 139-151. Impreso. [1ª en español, 1970]

GISKIN, Howard. "Borges' Revisioning of Reading in Pierre Menard, author of the Quixote", *Variaciones Borges*, núm. 19 (2005), 103-123. Print.

_____. "Mystical Phenomenology of the Book in Borges", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 14, núm. 2 (1990), 235-247. *JSTOR*. Web. 21 Nov. 2014.

GOLOBOFF, Gerardo Mario. "Borges y el tesoro de la búsqueda", *Hispanamérica*, núm. 34/35 (1983), 129-137. *JSTOR*. Web. 22 Dec. 2014.

_____. "Sueño, memoria, producción del significante en *Ficciones* de Jorge Luis Borges", *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, núm. 21 (1973), 7-29. *JSTOR*. Web. 8 Apr. 2014.

GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio. "En los márgenes de Borges: las notas a pie de página de "Deutsches Requiem" y "Pierre Menard"", *Variaciones Borges*, núm. 12 (2001), 139-165. Impreso.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. "El Cervantes de Borges: fascismo y literatura", *Jorge Luis Borges. In Memoriam*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 2008, 79-101. Impreso.

- GRANDIS, Rita de. "Pierre Menard, autor del Quijote": A Phenomological Approach", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 13, núm. 1 (1988), 11-27. *JSTOR*. Web. 7 Dec. 2014.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. "La literatura como parodia en Jorge Luis Borges.", *Hispanérica*, año 25, núm. 73 (1996), 3-13. *JSTOR*. Web. 7 Dec. 2014.
- HADIS, Martín. *Siete guerreros nortumbrios. Enigmas y secretos en la lápida de Jorge Luis Borges*. Argentina: Emecé, 2011. Impreso.
- HAHN, Óscar. *Texto sobre texto. Aproximaciones a Herrera y Reissig, Huidobro, Borges, Cortázar, Lihn*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984. Impreso.
- HARTLEY, John. *Communication, Cultural and Media Studies: The Key Concepts*. United States of America: Taylor & Francis e-Library, United States of America, 2004. Web. 10 Dec. 2015.
- HELFT, Nicolás. "History of the Land called Uqbar", *Variaciones Borges*, núm. 15 (2003), 151-180. Print.
- _____. *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*. pról. Noé Jitrik. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 1997. Impreso.
- HENDRICKS, William O. *Semiología del discurso literario. Una crítica científica del arte verbal*. tr. José Antonio Millán. Intr. María del Carmen Bobes Naves. España: Ediciones Cátedra, 1976. Impreso.
- HOLZAPFEL, Tamara, RODRÍGUEZ, Alfred. "Apuntes para una lectura del *Quijote* de Pierre Menard", *Revista Iberoamericana*, núm. 100-101 (1977), 671-677. *Revista Iberoamericana (University of Pittsburgh)*. Web. 7 Dec. 2014.
- HUTCHEON, Linda. "Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History", *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. eds. O'Donnell, P., and Robert Con Davis. United States of America, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989, 3-32. Print.
- IRBY, James E. "Some Notes on Pierre Menard", *Simply a Man of Letters*. Ed. Carlos Cortínez Orono. Estados Unidos de Norteamérica: University of Maine Press, 1982. pp. 155-64. *Borges Criticism*. Web. 7 Dec. 2014.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística y poética*, 4ª ed., tr. Ana María Gutiérrez Cabello, est. prel. Francisco Abad. España: Cátedra, 1998. Impreso.
- JÓNSDÓTTIR, Margrét. "Borges y la literatura islandesa medieval", *Acta Poética*, núm. 16 (1995), 123-157. *Portal de revistas científicas y arbitradas de la UNAM*. Web. 13 Mar. 2014.
- JUAN-NAVARRO, Santiago. "La alquimia del verbo: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" de J. L. Borges y la sociedad de la Rosa-Cruz", *Hispanófila*, núm. 120 (1997), 66-80. *Borges Criticism*. Web. 7 Dec. 2014.

KAPLAN, Marina E. ““Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Urn Burial””, *Comparative Literature*, vol. 36, núm. 4 (1984), 328-342. *JSTOR*. Web. 21 Nov. 2014.

KURLAT ARES, Silvia G. “Sobre “El Aleph” y “El Zahir”. La búsqueda de la escritura de Dios”, *Variaciones Borges*, núm. 19 (2005), 5-22. Impreso.

LAPIDOT, Ema. “Borges y la mecanización del pensamiento”, *Borges y la inteligencia artificial. Análisis al estilo de Pierre Menard*. España: Editorial Pliegos, 1990, 15-31. Impreso.

LEFERE, Robin. *Borges, entre autorretrato y automitografía*. España: Gredos, 2005. Impreso.

_____. “Don Quijote en Borges o Alonso Quijano y yo”, *La literatura en la literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Centro de Estudios Cervantinos, 2004, 211-219. *Centro Virtual Cervantes*. Web. 21 Nov. 2014.

LÓPEZ-BARALT, Luce. “Borges, or the Mystique of Silence: What was on the other Side of the *Zahir*”, *Jorge Luis Borges: Thought and Knowledge in the XXth Century*. eds. Alfonso de Toro y Fernando de Toro. Alemania: Vervuert, Iberoamericana, 1999, 29-71. Print.

LYON, Thomas E. “Borges y el narrador (casi) personal y (casi) omnisciente”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 5/6 (1972), 59-71. *JSTOR*. Web. 8 Dec. 2014.

MARTÍNEZ ALFARO, María Jesús. “Intertextuality: Origins and Development of the Concept”, *Atlantis*, vol. 12, núm. 1/2 (1996), 268-285. *JSTOR*. Web. 17 Nov. 2014.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*. España: Cátedra. Crítica y estudios literarios 2001. Impreso.

MELIS, Antonio. “Pierre Menard, traductor de Borges”, *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, núm. 3 (2006), 131-138. *Google Scholar*. Web. 5 Nov. 2014.

MIGNOLO, Walter, AGUILAR MORA, Jorge. “Borges, el libro y la escritura”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, núm. 17 (1971), 187-194. *JSTOR*. Web. 27 Feb. 2015.

MOJICA, Sarah de. “Cinco notas sobre Borges y Cervantes”, en *Lectores del Quijote 1605-2005*. eds. Sarah de Mojica y Carlos Rincón. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana, 2005, 185-224. *Academia.edu*. Web. 5 Jun. 2014.

MOLLOY, Sylvia. ““Dios acecha en los intervalos”: Simulacro y casualidad textual en la ficción de Borges”, *Revista Iberoamericana*, núm. 100-101 (1977), 381-398. *Revista Iberoamericana (University of Pittsburgh)*. Web. 13 Nov. 2014.

_____. “«Figuración de España en el museo textual de Borges»”, *España en Borges*. coord. Fernando R. Lafuente. España: Ediciones El Arquero, 1990, 39-51. Impreso.

_____. “La composición del personaje en la ficción de Borges”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 26, núm. 1 (1977), 130-140. *JSTOR*. Web. 5 May. 2015.

MONTANO, Rafael. ““El aleph”: Dante y los dos Borges”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 27, núm. 2 (2003), 307-325. *JSTOR*. Web. 27 Nov. 2014.

NÚÑEZ-FARACO, Humberto. “In Search of the Aleph: Memory, Truth, and Falsehood in Borges’s Poetics”, *The Modern Language Review*, vol. 92, núm. 3 (1997), 613-629. *JSTOR*. Web. 22 Nov. 2014.

OLEA FRANCO, Rafael. “Borges en la construcción del canon fantástico”, *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*. Ed. Alfonso de Toro. Alemania: George Olms Verlag, 2007, 119-145. Impreso.

_____. “Borges y el civilizado arte de la traducción. Una infidelidad creadora y feliz”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 49, núm. 2 (2001), 439-473. *JSTOR*. Web. 24 Nov. 2014.

_____. “Borges: una lección de escritura”, *Cuadernos Americanos*, núm. 64 (1997), 236-248. Impreso.

_____. *El otro Borges. El primer Borges*. Argentina: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.

_____. “La lección de Cervantes en Borges”, *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, núm. 45 (1997), 97-103. Impreso.

ORTEGA, Julio. “Borges y la cultura hispanoamericana”, *Revista Iberoamericana*, núm. 100-101 (1977), 257-268. *Revista Iberoamericana (University of Pittsburgh)*. Web. 27 Jan. 2015.

_____. ““El Aleph” y el lenguaje epifánico”, *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 1999, 21-34. Impreso.

_____. “La primera letra”, *Revista Iberoamericana*, núm. 118-119 (1982), 415-423. *Revista Iberoamericana (University of Pittsburgh)*. Web. 10 Jan. 2015.

PARODI, Cristina. “El intrincado cronotopo de “Tlön””, *Variaciones Borges*, núm. 18 (2004), 81-113. Impreso.

PASTORMERLO, Sergio. “Borges crítico”, *Variaciones Borges*, núm. 3 (1997), 6-16. Impreso.

PELLICER, Rosa. “Borges y el sueño de Cervantes”, *Variaciones Borges*, núm. 20 (2005), 9-31. Impreso.

PÉREZ, Alberto Julián. *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bahktiniana de la literatura*. España: Gredos, 1986. Impreso.

POE, Edgar Allan. "The Cask of Amontillado", *Poetry and Tales*. Ed. Patrick F. Quinn. United States of America: The Library of America, 1984, 848-854. Print.

PIGLIA, Ricardo. "Los rastros de Tlön", *El último lector*. España: Anagrama, 2005, 26-31. Impreso.

_____. "Los usos de Borges", entrevista realizada por Sergio Pastormerlo, *Variaciones Borges*, núm. 3 (1997), 17-27. Impreso.

_____. "Tesis sobre el cuento", *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, comp., intr. y notas Lauro Zavala. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, 55-59. Impreso.

PRIETO, Julio. "Pierre Menard, traductor de Valéry: entre muertes del autor", *Variaciones Borges*, núm. 29 (2010), 53-77. Impreso.

RABELL, Carmen R. "Cervantes y Borges. Relaciones intertextuales en "Pierre Menard, autor del *Quijote*", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 42 (1993), 201-207. *JSTOR*. Web. 7 Dec. 2014.

RAMOS de Hoyos, María José. "La *Antología de la literatura fantástica*" de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo", *Fervor crítico por Borges*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 2006, 209-229. Impreso.

RIBERI, Alejandro. "Tlön and the Philosophy of "As If"", *Variaciones Borges*, núm. 15 (2003), 207-220. Print.

RIERA, Gabriel. "Repetición, libro y anti-libro reflexiones sobre la intertextualidad en Borges", *Variaciones Borges*, núm. 20 (2005), 215-230. Impreso.

RODRÍGUEZ-LUIS, Julio. "El Quijote según Borges", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 36, núm. 1 (1988), 477-500. *JSTOR*. Web. 8 Dec. 2014.

_____. "Los borradores de Pierre Menard", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 40, núm. 2 (1992), 1025-1045. *JSTOR*. Web. 8 Dec. 2014.

_____. "Nota adicional sobre Borges y el *Quijote*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 39, núm. 2 (1991), 1067-1070. *JSTOR*. Web. 8 Dec. 2014.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mario. "Borges y Derrida", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 13 (1979), 77-91. *JSTOR*. Web. 9 Dec. 2014

_____. "Pierre Menard, autor del Quijote". Biografía de un lector", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 67 (2005), 103-112. *JSTOR*. Web. 10 Dec. 2014.

- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges por él mismo*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1980. Impreso.
- _____. “Borges y la Nouvelle Critique”, *Revista Iberoamericana*, núm. 80 (1972), 367-390. *Revista Iberoamericana (University of Pittsburgh)*. Web. 22 Dec. 2014.
- ROGER, Julien. “Genette, l'autre de Borges”, *Iberic@I*, núm. 2 (2012), 109-117. *Google Scholar*. Web. 17 Aug. 2015.
- ROJAS, Santiago. “El desdoblamiento creador-personaje en Borges: usos y efectos de creación”, *Confluencia*, vol. 11, núm. 1 (1995), 75-88. *JSTOR*. Web. 20 Nov. 2014.
- ROMANO HURTADO, Berenice. “Tlön: el asombro”, *Fervor crítico por Borges*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 2006, 93-110. Impreso.
- ROSMAN, Silvia. “Politics of the Name: On Borges’s “El Aleph””, *Variaciones Borges*, núm. 14 (2002), 7-21. Print.
- RUIZ-PÉREZ, Ignacio. “Estrategias de lectura y creación en la obra de Jorge Luis Borges”, *Hispania*, vol. 95, núm. 4 (2012), 629-639. *JSTOR*. Web. 23 Nov. 2014.
- SACERIO-GARÍ, Enrique. “Towards Pierre Menard”, *MLN*, vol. 95, núm. 2 (1980), 460-471. Web. 21 Nov. 2014.
- SANTAMARÍA VELASCO, Fredy Orlando. “Ficción, sueño e imaginación: Borges, lector del Quijote”, *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, núm. 33 (2006), 511-528. *Borges Criticism*. 25 Nov. 2014.
- SCAVINO, Lucas. “Borges y Genette: ficción en la crítica y crítica en la ficción”. *Academia.edu*, 2009, 1-13. Web. 29 Dec. 2014.
- _____, BUZÓN, Rodolfo P. “Traducción y transtextualidad en “La casa de Asterión” de J. L. Borges: una poética de la polifonía”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2008. *Google Scholar*. Web. 1 Aug. 2015.
- SCHAFFER, Barbara Joan. “Aleph, Beatriz, Carlos Argentino”, *The Modern World* (2001), 1-4. *Borges Criticism*. Web. 25 Nov. 2014.
- SCIANNA, Ferdinando. “ITALY, Sicily, Palermo: The Argentine Poet Jorge Luis Borges reflected in the glass of a table”. 1984. *Magnum Photos*. Web. 15 Jan. 2016.
- SCHOLES, Robert. “Metafiction”, *The Iowa Review*, núm. 4 (1970), 100-115. *JSTOR*. Web. 28 Nov. 2014.
- SCHOLZ, Lászlo. “Borges y el *incipit* del *Quijote*”, *Cervantes y la narrativa moderna*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2001, 170-77. *Borges Criticism*. Web. 26 Nov. 2014.

SOSNOWSKI, Saúl. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. Historia y desplazamientos”, *The Contemporary Latin American Short Story*. Ed. Rose S. Minc. Estados Unidos de Norteamérica: Senda Nueva de Ediciones, 1979, 35-43. *Google Scholar*. Web. 30 Nov. 2014.

SWIGGER, Ronald T. “Fictional Encyclopedism and the Cognitive Value of Literature”, *Comparative Literature Studies*, vol. 12, núm. 4 (1975), 351-366. *JSTOR*. Web. 22 Nov. 2014.

TACCA, Óscar. “¿Quién es Pierre Ménard?”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. Antonio Pablo Bernat Vistarini, 1998, 725-731. *Centro Virtual Cervantes*. Web. 1 Dic 2014.

_____. “Riqueza de *Pierre Menard*, autor del *Quijote*”, *El puente de las palabras: Homenaje a David Lagmanovich*. Ed. Inés Azar. Estados Unidos de Norteamérica: Interamer, 1994, 429-439. *Borges Criticism*. Web. 7 Dec. 2014.

THIEM, Jon. “Borges, Dante, and the Poetics of Total Vision”, *Comparative Literature*, vol. 40, núm. 2 (1988), 97-121. *JSTOR*. Web. 23 Nov. 2014.

TORRES, TORRES, José Manuel. “Contraposición de la idea de novela en Cervantes y Borges”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2006: n. pag. *Google Scholar*. Web. 3 Jun. 2014.

ULMER, Gregory L. “Borges and Conceptual Art”, *boundary 2*, vol. 5, núm. 3 (1977), 845-862. *JSTOR*. Web. 8 Dec. 2014.

VECCHIO, Diego. “La ficción como falsificación: Michel Lafon, *Une vie de Pierre Ménard*”, *Variaciones Borges*, núm. 28 (2009), 1-10. Impreso.

VITAL, Alberto. *Quince hipótesis sobre géneros*. México-Colombia: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Nacional de Colombia, 2012. Impreso.

WAUGH, Butler. “Deep and Surface Structure in Traditional and Sophisticated Literature”, *South Atlantic Bulletin*, vol. 33, núm. 3 (1968), 14-17. 16 Aug. 2015.

WAUGH, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge. United States of America: Taylor & Francis e-Library, 2001. [1a ed. 1984]. Web. 10 Jan. 2015.

WEED, Ethan. “Aspectos de la citación en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius””, *Variaciones Borges*, núm. 17 (2004), 21-42. Impreso.

WEINBERG MARCHEVSKY, Liliana *Situación del ensayo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Centro Coordinador y difusor de Estudios Latinoamericanos, 2006. Impreso.

WEINBERGER, Eliot. "Borges: la biblioteca parcial", *Letras Libres*, núm. 89 (1999), 36-39. *Borges Criticism*. Web. 10 Jan. 2015.

WELLS, Herbert George. "The Crystal Egg", *The University of Adelaide*. Web. 27 Dec. 2014.

WOOF, William. "Borges, Cervantes & Quine. Reconciling Existence Assumptions and Fictional Complexities in "Pierre Menard, Author of Don Quixote"", *Variaciones Borges*, núm. 7 (1999), 191-230. Print.

ZAVALA, Lauro. *Cómo estudiar el cuento. Teorías, historia, análisis, enseñanza*. México: Trillas, 2009. Impreso.

BIBLIOGRAFÍA AUXILIAR

ABADI, Marcelo N. "Ser Borges (manuscrito encontrado en la Galería del Este)", *Confluencia*, vol. 6, núm. 1 (1990), 167-175. *Borges Criticism*. Web. 15. Jun. 2014.

ABREU MENDOZA, Carlos. "Borges y el "milagro secreto" de la creación literaria", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 35, núm. 69 (2009), 279-293. *JSTOR*. Web. 11 Feb. 2014.

AGUILAR, Jesús. "Can Pierre Menard be the author of *Don Quixote*?", *Variaciones Borges*, núm. 8 (1999), 166-177. Print.

ALAZRAKI, Jaime. "Borges and the Kabbalah", *TriQuarterly*, núm. 25 (1972), 240-267. *Borges Criticism*. Web. 12 Feb. 2014.

BARRENECHEA, Ana María. "Borges entre la eternidad y la historia", *España en Borges*. coord. Fernando R. Lafuente. España: Ediciones el Arquero, 1990, 123-138. Impreso.

_____. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", *Revista Iberoamericana*, núm. 80 (1972), 391-403. *Revista Iberoamericana (University of Pittsburgh)*. Web. 11 Feb. 2014.

BALDERSTON, Daniel. "Beatriz Viterbo c'est moi: Angular Vision in Estela Canto's Borges a contraluz", *Variaciones Borges*, núm. 1 (1996), 133-139. Print.

_____. "Las variantes raleaban": Two Drafts of *Evaristo Carriego*", *Variaciones Borges*, núm. 38 (2014), 81-99. Print.

BRIVIC, Sheldon. "Borges' "Orbis Tertius"", *The Massachusetts Review*, vol. 16, núm. 2 (1975), 387-399. *JSTOR*. Web. 11 Feb. 2014.

CAJERO VÁZQUEZ, Antonio. "Del concepto de precursor al manuscrito de "Kafka y sus precursores", *Variaciones Borges*, núm. 38 (2014), 137-147. Impreso.

CATELLI, Nora. "Borges y la literatura española: la analogía imposible", *España en Borges*. coord. Fernando R. Lafuente. España: Ediciones el Arquero, 1990, 51-72. Impreso.

CISNEROS, Luis Jaime. "1926: Borges y el lenguaje", *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, núm. 21 (1986), 32-48. *Borges Criticism*. Web. 10 Feb. 2014.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. 14ª ed., tr. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 1984. Impreso. [1ª ed. en español 1968].

GARTH, Todd S., DUBNICK, Heather. "Uninvited Inversions. Borges, Macedonio and the Genesis of "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"", *Variaciones Borges*, núm. 26 (2008), 157-170. Print.

GORDON Jr., Ambrose. "A Quiet Betrayal: Some Mirror Work in Borges", *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 17, núm. 1 (1975), 207-218. *JSTOR*. Web. 11 Feb. 2014.

GRACIA, Jorge J. E. "Borges's "Pierre Menard": Philosophy or Literature?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, núm. 1 (2001), 45-57. *Borges Criticism*. Web. 12 Feb. 2014.

GRAFF, Gerald. "Interpretation on Tlön: A Response to Stanley Fish", *New Literary History*, vol. 17, núm. 1 (1985), 109-117. *JSTOR*. Web. 31 Jan. 2014.

GRAU, Cristina. "Tlön o la utopía cósmica", *Variaciones Borges*, núm. 2 (1996), 116-124. Impreso.

HAYES, Aden W. "Fitón's Aleph. Ercilla's World", *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 3 (1981), 349-363. *Borges Criticism*. Web. 29 Dec. 2014.

JAECK, Lois Marie. "From here to infinity: Borges, Don Quixote and the Thousand and One Nights", *Ciencia ergo sum*, núm. 3.3 (1996), 351-356. *Borges Criticism*. Web. 29 Dec. 2014.

KANCYPER, Luis. "El poder de las identificaciones y creencias en la obra de Borges", *Hispanamérica*, año 38, núm. 114 (2009), 39-54. *JSTOR*. Web. 9 Feb. 2014.

LEFKOWITZ, Larry. "Borges as Comedian as Author of Author of the *Quixote*", *Variaciones Borges*, núm. 12 (2001), 71-75. Print.

LÉVY, Salomón. "El *Aleph*, símbolo cabalístico, y sus implicaciones en la obra de Jorge Luis Borges", *Hispanic Review*, vol. 44, núm. 2 (1976), 143-161. *JSTOR*. Web. 10 Nov. 2014.

LOUIS, Annick. "Definiendo un género: la *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 49, núm. 2 (2001), 409-437. *JSTOR*. Web. 19 Nov. 2014.

- MARTÍN, Marina. “Tras el rumbo de Hume en la invención de Tlön. Versiones paródicas de El otro, el mismo”, *Variaciones Borges*, núm. 15 (2003), 111-124. Impreso.
- MURILLO, L.A. “The Labyrinths of Jorge Luis Borges: An Introductory to the Stories of *El Aleph*”, *Modern Language Quarterly*, núm. 3 (1959), 259-266. *Borges Criticism*. Web. 10 Feb. 2014.
- NALLIM, Carlos Orlando. “Cervantes y don Quijote en una parábola de Borges”, *Revista de literaturas modernas*, núm. 23 (1990), 11-26. *Borges Criticism*. Web. 17 Nov. 2014.
- PARODI, Cristina, ALMEIDA, Iván. “De la biblioteca de Tlön”, *Variaciones Borges*, núm. 15 (2003), 221-236. Impreso.
- PASTORMERLO, Sergio. *Borges crítico*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.
- PIGLIA, Ricardo. “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, *Pasajes*, núm. 28 (2008-2009), 80-93. *JSTOR*. Web. 10 Nov. 2014.
- PIÑEYRO, Juan Carlos. “La femineidad representada en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» de J.L. Borges”. *Borges Criticism*. Web. 5 Feb. 2014.
- QUINTANA TEJERA, Luis. “Borges y Cervantes”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2006. Web. 3 Jun. 2014.
- RISCO, Antonio. “Don Illán, el mágico”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 4, núm. 1 (1979), 93-102. *JSTOR*. Web. 23 Nov. 2014.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (ed.). *Jorge Luis Borges. Ficcionario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. Impreso.
- SALVADOR, Álvaro. “Borges y la fatalidad de las metáforas”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 27, núm. 53 (2001), 53-64. *JSTOR*. Web. 19 Nov. 2014.
- SETTON, Román. “La polémica entre Borges y Caillois”, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. España: Iberoamericana Vervuert, 2012, 42-47. Impreso.
- STANDISH, Peter. “Borges and the Limits of Language”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 16, núm. 1 (1991), 136-142. *JSTOR*. Web. 15 Nov. 2014.
- STONE, Kenton V. “Mempo Giardinelli and the Anxiety of Borges’s Influence”, *Chasqui*, vol. 23, núm. 1 (1994), 83-90. *JSTOR*. Web. 15 Nov. 2014.

TCHERPASHENETS, Nataly. "Place in Borges's "El Aleph". The Irony of Revelation", *Variaciones Borges*, núm. 16 (2003), 45-56. Print.

YATES, Donald A. "In the Labyrinth of Language", *Variaciones Borges*, núm. 11 (2001), 249-251. Print.

_____. "The Four Cardinal Points of Borges", *Books Abroad*, vol. 45, núm. 3 (1971), 404-411.
JSTOR. Web. 8 Dic. 2014.