

SINÉCDOQUE Y PARASITISMO LITERARIO EN BORGES Y JOYCE^{*}

James Ramey

Universidad Autónoma Metropolitana — México, D. F.

jamestramey@yahoo.com

Este ensayo sostiene que, con la alusión del final de “Pierre Menard” a un “libro parasitario” que recuerda fuertemente el Ulises, Borges se burla disimuladamente del “parasitismo” del método mítico asociado a Joyce. Al mismo tiempo, elogia otras formas de parasitismo literario, por ejemplo, el de Menard, cuyos fragmentos, que son reproducciones del Quijote, evocan una representación literal de un objeto platónico eterno. Son sinédoques, o partes que representan el parasitismo inherente a los continuos y tentativos esfuerzos de cada mente consciente por aprehender un “todo” vasto y unitario.

Palabras clave: James Joyce; Jorge Luis Borges; originalidad; parasitismo literario; sinédoque.

SYNECDOCHE AND LITERARY PARASITISM IN BORGES AND JOYCE

This essay argues that by alluding at the end of “Pierre Menard” to a “parasitic book” that is highly reminiscent of Ulysses, Borges slyly derides the “parasitism” of the mythical method associated with Joyce while eulogizing other modes of literary parasitism—Menard’s, for example, whose reproduced fragments of the Quijote evoke a literal instantiation of an eternal Platonic object, the synecdochal exemplar, or “part,” that represents the inherent parasitism of every conscious mind’s continuous, groping efforts to apprehend a vast unitary “whole”.

Keywords: James Joyce; Jorge Luis Borges; literary parasitism; originality; synecdoche.

* “Synecdoche and Literary Parasitism in Borges and Joyce”, artículo publicado originalmente en la revista *Comparative Literature*, vol. 61, n.º 2 (pp. 142-159). Copyright, 2009, University of Oregon. Todos los derechos reservados. Se publica con la autorización de la editorial, Duke University Press. Traducción de Ileana Villarreal.

LA PERSONA QUE HABRÍA DE escribir las *Ficciones* y “Los precursores de Kafka” todavía respondía al nombre de “Georgie” a la edad de 24 años, en octubre de 1923, cuando leyó el *Ulises* (Williamson 123)¹. Ya como líder de una pequeña rama del grupo vanguardista ultraísta en Buenos Aires, Borges aparentemente escribió la primera reseña en español del *Ulises*, y, en los siguientes quince años, habría de publicar una traducción de la última página y tres artículos más sobre la obra de Joyce². En estos y otros escritos, Borges expresa la visión respecto a que, con el *Ulises*, un “intrincado y casi infinito irlandés” había más o menos agotado las posibilidades de la novela (2005, I, 315); como lo escribiría más adelante, “¿No es el *Ulises*, con sus planos y horarios y precisiones, la espléndida agonía de un género?” (2005, I, 310). Por tanto, el *Ulises* se ajustaba a la descripción de Borges del barroco literario: “Yo diría que el barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura” (2005, I, 343). A pesar de que el estatus de Borges como emblema de la “literatura del agotamiento” ha sido profusamente debatido desde que John Barth le aplicó esa frase en 1967 (Barth 30), parece probable que el modelo de Borges para definir precisamente el agotamiento literario del barroco contemporáneo fuera el *Ulises*, especialmente con respecto al género de la novela. Como lo explica César Augusto Salgado, la lectura temprana que Borges hizo del *Ulises* parece haber infundido en él una actitud “escatológica” frente al género de la novela, la misma que dejaría una huella intermitente en sus trabajos de ficción y en sus ensayos, a modo de una continua “parodia del tema de la ‘muerte de la novela’ y el papel de Joyce a ese respecto” (Salgado 73). A pesar de que es importante destacar que la enorme diferencia en escala, estilo, economía y tema (por dar sólo algunas características)

1 Su madre siempre le llamaba “Georgie”.

2 Véanse sus breves ensayos “El *Ulises* de Joyce” (1925), “La última novela de Joyce” (1939b), “Joyce y los neologismos” (1939a), “Fragmento sobre Joyce” (1941) y “James Joyce” (2005, III, 305); véanse también los dos poemas que escribió Borges en homenaje a Joyce: “James Joyce” (2005, I, 413) e “Invocación a Joyce” (2005, I, 436).

entre la obra de Joyce y la de Borges opera como argumento en contra de la existencia del flujo de ideas joyceanas en la obra de Borges (Borges no fue ningún parásito de Joyce), quiero señalar que el tema de “la muerte de la novela”, que al parecer Borges asoció al estilo barroco del *Ulises*, le sirvió para dilucidar una serie de problemas literarios que involucraban la relación entre la erudición y el arte.

La erudición de Borges comenzó desde temprano. En gran medida, pasó su niñez confinado en la cavernosa biblioteca familiar en Buenos Aires y, al parecer, estaba tan interesado en absorber el contenido de sus anaqueles que no se molestó en terminar la preparatoria. Su disgusto por la escuela aparentemente se intensificó en 1917, mientras vivió con su familia en España, donde conoció a Rafael Cansinos-Assens y se unió al llamado que él hacía a los jóvenes poetas a ser “ultra-románticos” y rechazar las tradiciones poéticas y sociales para ir más allá de ellas..., para ser verdaderamente “ultra” (Williamson 70). Junto a la mayoría de los vanguardistas europeos, los Ultra repudiaron el clasicismo y la educación formal; como lo dice Borges en su “Manifiesto del Ultra” de 1921, el objetivo del grupo era tener

una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo. Y, para conquistar esta visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepusculos que fueron las banderas líricas de los poetas del novecientos. Toda esa vasta jaula absurda donde los ritualistas quieren aprisionar al pájaro maravilloso de la belleza. Todo, hasta arquitecturar cada uno de nosotros su creación subjetiva. (Borges, Sureda, Bananova y Alomar 1921)

No es de sorprenderse que, más tarde, Borges desconociera e intentara destruir todas las copias de ese ensayo y de otras varias publicaciones del mismo periodo, ya que la limpieza de “estigmas

ancestrales” a la que ahí invocaba representaba el rechazo de todo lo que su magnífica memoria había absorbido en la biblioteca de su niñez. Quizás podríamos llamar a esta participación de Borges en el grupo de los Ultra su fase temprana de “antierudición”, su primera y última incursión fuera de la biblioteca.

La lectura que Borges hizo del *Ulises* durante este periodo vanguardista quizás lo hizo enfrentarse a una contradicción aparente, ya que la impetuosa rebelión formalista de Joyce contra las normas de la novela parecía tan drástica como cualquiera de las que había producido la vanguardia, y, sin embargo, paradójicamente, también estaba sustentada en el tipo de erudición que los movimientos de vanguardia como el Ultra rechazaban. La reseña ultraísta que hizo Borges del *Ulises* en 1925 ilustra su entusiasmo temprano y exuberante por la novela de Joyce:

[Joyce] es millonario de vocablos y estilos. En su comercio, junto al erario prodigioso de voces que suma el idioma inglés y le conceden cesaridad en el mundo, corren doblones castellanos y siclos de Judá y denarios latinos y monedas antiguas, donde crece el trébol de Irlanda. Su pluma innumerable ejerce todas las figuras retóricas. Cada episodio es exaltación de una artimaña peculiar y su vocabulario es privativo. Uno está escrito en silogismos, otro en indagaciones y respuestas, otro en secuencia narrativa y dos en monólogo callado, que es una forma inédita (derivada del francés Edouard Dujardin, según declaración hecha por Joyce a Larbaud) y por el que oímos pensar prolijamente a sus héroes. Junto a la gracia nueva de las incongruencias totales y entre aburdeladas chacotas en prosa y verso macarrónico, suele levantar edificios de rigidez latina, como el discurso del egipcio a Moisés. Joyce es audaz como una proa y universal como la rosa de los vientos. (Borges 1925, 6)

Viniendo de quien cuatro años antes quería “arrojar todo lo pretérito por la borda”, la emoción que Borges muestra por un libro como el *Ulises*, con semejante carga de erudición, apunta a que quizás

Joyce le ha revelado la posibilidad de unir dos impulsos cismáticos, el deseo vanguardista de “hacer algo nuevo” y el deseo barroco de explorar y agotar lo viejo, de asociarse con las voces murmurantes con las que había crecido en la biblioteca y de explotar el hecho de que estaba, como él mismo lo expresaría más tarde, “infestado de literatura” (Borges 1994, 6).

Sin embargo, Borges se enfrentó a un problema literario que el escritor del *Ulises* no tuvo: el precedente del propio *Ulises*. Al regresar de Europa, en 1921, Borges vivió y trabajó en la periferia literaria de Buenos Aires; se volvió un escritor argentino “en las orillas”, como bien lo dice Beatriz Sarlo (1993). Y conforme pasaron los años, la pasión juvenil de Borges por Joyce se transformó en una mezcla más compleja de admiración e impaciencia. En 1932, Borges parece seguir todavía deslumbrado por Joyce cuando sugiere que el *Ulises* desempeña un papel importante en su concepción “mágica” de la narrativa, pues en su ensayo “El arte narrativo y la magia” explica que la textura narrativa de una novela bien hecha debe estar regida por “la primitiva claridad de la magia” (2005, I, 269), de modo que, como antítesis al extremo “desorden del mundo real [...], una novela [...] debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades. Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior” (2005, I, 270). Borges cita varios ejemplos de semejante magia narrativa, pero explica: “la ilustración más cabal de un orbe autónomo de corroboraciones, de presagios, de monumentos, es el predestinado *Ulises* de Joyce” (2005, I, 271). Anthony Cascardi explica que, frente a la modernidad benjaminiana, Borges y otros escritores con frecuencia se sienten obligados “a afirmar la evocación de la perdida del aura como el modo de conciencia más auténtico del arte mientras que, no obstante, continúan forjando alguna versión del arte” (110). Podríamos decir que Borges percibe en el *Ulises* un intento tardío por negociar un sendero intermedio y engañoso entre la creación de un arte narrativo y la magia, consciente del extremo “desorden del mundo real” y del estado de desilusión de la modernidad que, de cualquier modo, continúa impregnado de las propiedades que van desapareciendo del aura benjaminiana.

Sin embargo, en el ensayo-ficción de 1936 “El acercamiento a Almotásim”, Borges comienza a expresar cierto desprecio por el *Ulises* al enunciar una especie de ley general respecto a la alusión literaria: “Se entiende que es honroso que un libro actual derive de uno antiguo; ya que a nadie le gusta (como dijo [Samuel] Johnson) deber nada a sus contemporáneos” (2005, I, 499). Aunque Borges tiene razón en que en cualquier periodo un libro puede basarse “honrosamente” en un precursor —los antecedentes incluyen *Dunciad* de Pope y *Amelia* de Fielding, ambos estructurados sobre la *Eneida*³—, su observación también habla del problema que enfrenta con el *Ulises*, escrito por un “contemporáneo” suyo, sólo diecisiete años mayor que él. Y significativamente, justo después de su observación, Borges continua con un ataque a Joyce: “Los repetidos pero insignificantes contactos del *Ulises* de Joyce con la *Odisea* homérica siguen escuchando —nunca sabré por qué— la atolondrada admiración de la crítica” (2005, I, 499). A partir de 1936, los comentarios de admiración de Borges sobre el *Ulises* fueron templándose con creciente indiferencia y escepticismo.

Sinécdoque en Borges y Joyce

Uno de los retos centrales que Borges debía enfrentar al crear una literatura de la erudición del todo innovadora y que se equipara a la de Joyce sin imitarla era encontrar una forma de conectar los abundantes detalles de la narrativa con un alto sentido de universalidad. En esta búsqueda, Borges muestra su filiación barroca, pues, como lo expresa Lois Zamora Parkinson, “la voluntad de presentar detalles a cada minuto dentro de estructuras más grandes e idealizadoras es característicamente barroca, y el dinamismo de la expresión barroca depende de ella: riqueza de detalles que llenan las estructuras con ambición cósmica” (2006, 282). Al atacar los “repetidos pero insignificantes contactos del *Ulises* de Joyce con la

3 Consulte la discusión de este tipo de alusión extensa en Alter (1996, 127-128).

Odisea homérica”, Borges desacredita una de las principales tácticas de Joyce para conseguir este vínculo barroco de detalles realistas y estructuras cósmicas transhistóricas. Esta táctica es lo que T. S. Eliot describe de manera célebre como el “método mítico”, en el que un escritor construye sobre un texto como la *Odisea* para manipular un “paralelo continuo entre la contemporaneidad y la antigüedad” (1975, 177). Las otras técnicas importantes de universalización que Joyce emplea en el *Ulises* parecen igualmente desagradables para Borges: convertir un día ordinario de Dublín en una doble épica de las civilizaciones griega y hebrea; convertir a un hombre ordinario “cualquiera”, como Leopold Bloom, en un “superhombre” que trasciende todas las épocas, o convertir una novela en una enciclopedia desbordada de todo tipo de conocimientos, cultos y ordinarios. Borges no tiene paciencia para semejante grandiosidad; quiere conseguir un efecto similar de universalidad, pero que pueda emplearse en una escala relativamente diminuta: el formato intensamente compacto de la narrativa corta.

Borges corta este nudo gordiano con un descubrimiento conceptual, un aspecto importante que Zamora aclara por medio de sus observaciones sobre el uso de la sinécdoque en Borges:

Por lo general, las ficciones de Borges se consideran como la instancia única de un fenómeno universal o como partes de una totalidad mayor [...]. Estas estructuras parciales necesariamente señalan hacia una entidad más grande y más allá de los detalles realistas de la propia narrativa, estrategia que depende de la figura retórica de la sinécdoque. La sinécdoque, en la que una parte representa el todo, facilita la transformación de lo local en lo universal y del realismo narrativo en ficciones borgianas idealizadoras. (2002, 66)

Zamora estudia la aparición de varias sinécdoques en la obra de Borges y concluye que “la repetición continua de su noción respecto a que un hombre es todos los hombres y que el individuo es un microcosmos, ‘un espejo simbólico del universo’, es un aspecto

del mismo principio, como lo es su especulación respecto a que ‘la historia universal’ es la historia de las varias entonaciones de unas cuantas metáforas” (2002, 67). Sería difícil exagerar la importancia de la sinécdoque en Borges, no sólo en las ficciones, sino también en los ensayos. Por ejemplo, en “Fragmento sobre Joyce” de 1941, Borges comienza explicando que se inspiró para inventar a “Ireneo Funes”, cuyas “percepciones y memoria eran infalibles [...], un precursor de los superhombres, un *Zarathustra* suburbano y parcial”, porque “la consecutiva y recta lectura de las cuatrocientas mil palabras del *Ulises* exigiría monstruosos análogos. (Nada aventuraré sobre los que exigiría *Finnegans Wake*)” (1941, 61). El propio Funes funciona en el ensayo como una sinécdoque y luego, para un cierto tipo de lectura monstruosamente “memoriosa”, como el “precursor” único de una hipotética “raza de superhombres”. En la ficción que Borges publicaría, “Funes el memorioso”, Funes muere a la edad de 21, fulminado por una “congestión pulmonar”, lo que apunta a la congestión de los prolíficos recuerdos que terminan por inundar y sofocar su mente (Borges 2005, I, 525).

En el ensayo sobre Joyce, Borges reitera su disgusto por los “contactos de James Joyce con Homero” en el método mítico del *Ulises*, y de la misma manera expresa su admiración por la “diversidad multitudinaria de estilos” y la “intensidad” de la escritura de Joyce (1941, 61). Más adelante, en las últimas observaciones, el ensayo muestra una expresión excepcional del pensamiento sinecdótico de Borges:

La plenitud y la indigencia convivieron en Joyce. A falta de la capacidad de construir (que sus dioses no le otorgaron y que debió suplir con arduas simetrías y laberintos) gozó de un don verbal, de una feliz omnipotencia de la palabra, que no es exagerado o impreciso equiparar a la de *Hamlet* o a la de *Urn Burial* [...]. El *Ulises* (nadie lo ignora) es la historia de un solo día, en el perímetro de una sola ciudad. En esa voluntaria limitación es lícito percibir algo más que una elegancia aristotélica; es lícito inferir que para Joyce todos los días

fueron de algún modo secreto el día irreparable del Juicio; todos los sitios, el Infierno o el Purgatorio. (Borges 1941, 61)

Dos cosas sorprenden de inmediato en este pasaje: primero, que Borges hace una crítica enigmática hacia Joyce, en la que afirma sin ser preciso que carece de “la capacidad de construir”; segundo, que Borges de inmediato convierte su crítica en una paradoja retórica al decir que Joyce tuvo que compensar esta incapacidad “con arduas simetrías y laberintos”, cosas que justamente se construyen. La conocida propensión de Borges por las paradojas nos lleva a pensar que creó ésta específicamente para invitar al lector atento a encontrar algo, no sólo sobre el arte de Joyce, sino sobre su propio arte, sobre un descubrimiento que le permitió ir más allá de Joyce al identificar esa carencia en el talento artístico del escritor irlandés.

En mi perspectiva, no es ningún accidente el hecho de que Borges luego continúa describiendo el modo en que Joyce aborda la sinédoque, el uso de “la historia de un solo día, en el perímetro de una sola ciudad” para representar “todos los días” como “el día irreparable del Juicio; todos los sitios, el Infierno o el Purgatorio”. Aquello de lo que Joyce carece, la “indigencia” al lado de su “plenitud”, es la capacidad de “construir” por medio de la imaginación; en lugar de eso, el arte de Joyce depende de las “simetrías y laberintos” del método mítico, junto con otros elementos que pueden considerarse “no imaginativos” como la autobiografía, la imitación estilística y el uso de alusiones eruditas. Vale la pena mencionar que el propio Joyce, en privado, lamentaba su falta de imaginación; en palabras de Richard Ellmann, “El método de composición [de Joyce] era en gran medida como el de T. S. Eliot, la absorción imaginativa de material aislado. El método no le agradaba mucho a Joyce pues no lo consideraba suficientemente imaginativo, pero ésa era la única forma en que podía trabajar” (1959, 250). Borges parece apuntar directamente a ese déficit al sugerir que si los dioses de Joyce le hubieran conferido una mayor capacidad imaginativa, no hubiera tenido que

recurrir a semejante empleo de “omnipotencia de las palabras” tan tortuoso y carente de trama.

En este ensayo, Borges también se burla del efecto que tuvo en el mundo literario la publicación del diagrama del *Ulises* de Stuart Gilbert: “La mera noticia de esas imperceptibles y laboriosas correspondencias ha bastado para que el mundo venere la severa construcción y la disciplina clásica” de Joyce (1941, 61). La implicación es que el *Ulises*, “indescifrablemente caótico [...] para los lectores desprevenidos”, posee todo menos “la severa construcción y la disciplina clásica”. Esta deficiencia parecería coincidir con la “capacidad de construir” de la que supuestamente carece Joyce y, a la vez, parecería distinguir las propias ficciones de Borges —que pugnan sin cejar por tener una construcción severa y una disciplina clásica— de la “plenitud” torrencial del *Ulises*. Y por último, la combinación de los defectos que Borges ve en el arte de Joyce, la falta de imaginación y la falta de construcción severa y disciplina clásica, convergen en la diferencia radical entre el tipo de sinécdoque que Joyce presenta en “un solo día”, que representa todos los días en el *Ulises*, y el tipo de sinécdoque que Borges diseña “construyendo”, ficción tras ficción, un efecto literario que catapulta la imaginación del lector de los detalles realistas de la narrativa hacia una totalidad filosófica que desdobra la mente.

Podría parecer, entonces, que Borges rechaza el uso en gran escala que hace Joyce de la sinécdoque, pues sospecha que no hay necesidad de emplear tan “arduas simetrías y laberintos” para conseguir el mismo efecto sinecdótico. Parecería concluir, además, que si tales efectos pueden conseguirse en la narrativa corta, podrían ser también más fuertes, más lúcidos y más accesibles para un lector relativamente “desprevenido” o por lo menos mucho menos memorioso que Funes. Es importante señalar que Borges atribuye “una elegancia aristotélica” a la “voluntaria limitación” de un solo día y una sola ciudad a la que Joyce somete su novela, y que hace recordar las recomendaciones aristotélicas en la *Poética* respecto a la unidad de tiempo y lugar en el drama, donde “se hace todo lo posible por confinarlo a una sola vuelta del sol [...], mientras que la acción épica

no tiene límite de tiempo” (citado en Gifford 1-2). Sin embargo, siempre que Aristóteles aparece en Borges debemos recordar que, por lo general, éste considera la filosofía aristotélica como un anatema de su propia postura platónica. Con frecuencia, Borges escribe sobre el antagonismo entre lo que él llama, utilizando la nomenclatura medieval, realismo platónico (que sostiene que las formas universales son la única “realidad”) y el nominalismo aristotélico (que sostiene que las formas universales son simplemente “nombres” insustanciales que damos a las generalizaciones sobre la realidad). Dada la animosidad de Borges hacia el nominalismo, la idea de “elegancia aristotélica” en el *Ulises* de Joyce puede tratarse de una ironía, ya que el *Ulises*, como una especie de amalgama “monstruosa” de novela, drama y épica, también puede ser entendida como lo opuesto a la elegancia, lo opuesto a una “severa construcción y disciplina clásica”. Por su parte, Borges parece haber estado determinado a inventar un tipo de sinécdoque antinovelística que de verdad empleara una “severa construcción y [una] disciplina clásica”, y que, no obstante, alcanzara el determinante efecto cognitivo de extenderse sobre lo que Zamora llama “los polos de particularidad fenomenológica y abstracción filosófica, entre las partes realistas y las totalidades ideales” (2002, 61).

A pesar de que las observaciones de Zamora respecto al uso de la sinécdoque en Borges son una contribución sagaz, creo que pueden apuntalarse aún más si señalamos que, con frecuencia, Borges recurre a un tipo específico de sinécdoque, un tipo que con toda justicia podría llamarse suyo. Pues a pesar de que Borges menosprecia los métodos expansivos de Joyce para conseguir el sentido sinecdótico de universalidad a partir de una particularidad, él también hace uso, como lo señala Zamora, de detalles realistas como partes sinecdóticas que apuntarían la existencia de totalidades filosóficas cósmicas. Sin embargo, este movimiento retórico de la particularidad a la abstracción no es nada nuevo; como el propio Borges lo señala en un ensayo de 1949, esto es lo que hace la alegoría: “para los hombres de la Edad Media lo sustantivo no eran los hombres sino la humanidad,

no los individuos sino la especie, no las especies, sino el género, no los géneros sino Dios. De tales conceptos [...] ha procedido, a mi entender, la literatura alegórica. Ésta es fábula de abstracciones” (2005, I, 150). Y como lo señala Paul de Man, las ficciones de Borges, hasta cierto grado, se asemejan al *conte philosophique* del siglo XVIII: “su mundo es la representación no de una experiencia real, sino de una proposición intelectual” (de Man 8). Voltaire y Swift también emplean la sinécdoque con propósitos moralizantes; por ejemplo, podemos pensar en el fracaso sinecdótico de Candide por demostrar que “todo es por el bien de éste, el mejor de los mundos posibles”, y en la función sinecdótica satirizante de la guerra liliputiense contra los “Big Endians” por haber roto sus huevos por el extremo grande; una “pequeña” parte que, literalmente, significa la totalidad mayor de la historia sangrienta de las guerras entre católicos y protestantes a causa de diferencias menores⁴.

Sin duda, Borges absorbe los elementos de la alegoría y del *conte philosophique*, pero sus sinécdoques más características son profundamente distintas a estos antecedentes: el tipo de sinécdoque que Borges prefiere es lo que yo llamo una sinécdoque *reflexiva*. Sin querer disipar los múltiples encantos de Borges y, por el contrario, con la intención de proponer un término tentativo para uno de ellos, una *sinécdoque reflexiva* es un dispositivo literario que usa una parte para representar una totalidad que incluye la conciencia del lector. Cuando una sinécdoque emplea una parte para representar una totalidad que implícita o explícitamente incluye toda conciencia humana, termina por abarcar también la conciencia del propio lector, es decir que se “dirige de nuevo hacia” la experiencia del lector, lo que la hace “reflexiva”. A pesar de que hay varios tipos distintos de sinécdoque retórica, incluyendo el uso de una totalidad para representar una parte (“Francia” por “el equipo nacional de futbol de Francia”), la sinécdoque más común es lo contrario: el uso de una

4 En el formato del cuento, también está *Contes philosophiques et moraux* de Nicolas Bricaire de la Dixmerie (1768).

parte para representar una totalidad (“vela” por “nave”). El logro de Borges es reconocer el potencial de esta sinécdoque cotidiana —la de parte por totalidad— para representar la presencia ubicua de las estructuras metafísicas universales y darle al lector la impresión fenomenológica de que estas estructuras son *reales*. Frecuentemente en sus ficciones, Borges emplea sinédoques que generan en el lector una sensación de conexión metafísica a través del uso de “partes” narrativas en escala micro, como ideas, detalles, tramas y personajes que, en escala macro, representan “totalidades” ontológicas que señalan la naturaleza de la existencia como un fenómeno que se comparte universalmente. De esta forma, Borges aborda un área de la experiencia privada y secreta del lector que, por lo general, permanece intacta y a una distancia infranqueable de nuestra experiencia cotidiana del mundo ordinario e incluso de la experiencia de los mundos imaginarios ofrecidos por los escritores de ficción. Ésta es el área de experiencia que está, como lo explica Walter Pater, “franqueada por un grueso muro de personalidad que no permite jamás que ninguna voz real penetre a nosotros o salga desde nosotros hacia aquello que sólo podemos conjeturar que existe hacia afuera” (151). Las sinédoques reflexivas de Borges son dispositivos literarios diseñados con el propósito concreto de dar la sensación de que *este muro* se ha desintegrado, por lo menos momentáneamente.

Por ejemplo, “El jardín de los senderos que se bifurcan” presenta una novela china con el mismo título, cuyo creador pretende que ésta sea “una imagen incompleta, pero no falsa del universo” (2005, I, 576). Vale la pena señalar que esta descripción de la novela china podría aplicarse al uso de extensión cósmica de la sinédoque; es decir, la novela queda representada sinecdóticamente como una imagen parcial (“incompleta”) del universo que es precisa (“no falsa”) en su representación de la totalidad. Esta novela, se nos dice, narra “diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan” (2005, I, 574), de modo que queda sugerida la existencia paralela simultánea de todos los posibles jardines con todos los posibles habitantes. Cuando el sinólogo Stephen Albert

le explica este concepto al narrador (el bisnieto del novelista chino) reemplaza a Borges y describe el concepto para el lector: “su antepasado [...] creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos” (2005, I, 576). La novela china imaginada es, entonces, una “parte” narrativa que representa una “totalidad” metafísica que, por implicación, incluye al lector en una red de universos paralelos. Esta “totalidad” es un complejo de pensamiento filosófico cuya “imagen del universo” se refracta más allá de las páginas del cuento hacia las posibilidades invisibles de la vida mental de un lector; de hecho, mientras el narrador escucha a Albert, él describe una sensación que el lector imaginativo también podría experimentar en ese momento: “Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo. Alcé los ojos y la tenue pesadilla se disipó” (2005, I, 574). La visión perturbadora del narrador en esta parte, en la que aparece rodeado por una infinidad de sí mismos paralelos “atareados y multiformes” en una especie de paisaje mental saturado, es un excelente ejemplo de las sinécdoras reflexivas que Borges emplea: su designio es estimular al lector a que se imagine a sí mismo, aunque sea por un instante, en un predicamento metafísico similar.

Hay ejemplos de sinécdoque reflexiva en el núcleo de muchas de las otras ficciones. “La biblioteca de Babel” incluye todos los libros posibles, incluso todas las narrativas posibles; esta abrumadora serie de posibilidades incluye la historia detallada de la vida interior de Borges, de la mía y, en los términos en que lo pone el cuento con una especie de apóstrofe inquietante para el lector, “la relación verídica de tu muerte” (2005, I, 544). Esta apelación directa al lector enfatiza el aspecto reflexivo de la sinécdoque que Borges prepara;

es una forma de hacer que el significado de “infinidad” se vuelva tangible y personal para el lector, ya que la historia de su propia muerte está incluida en la inconsciente omnisciencia contenida en semejante biblioteca. “Las ruinas circulares” cuenta la historia de un mago que sueña a otro hombre sólo para descubrir que él mismo fue “una apariencia, que otro estaba soñándolo” (2005, I, 544), de modo que apunta a la postura berkeleyana de que la conciencia de cualquier persona, incluyendo la del lector, puede ser simplemente la sustancia imaginaria de la conciencia de otro soñador, de cuya naturaleza somos ineludiblemente inconscientes.

“El Aleph” quizás ofrece el ejemplo más drástico de sinécdoto que en Borges; describe un punto en el espacio a través del cual pueden percibirse, simultáneamente, todos los puntos desde todas las perspectivas, en otras palabras, una “parte” del universo a través de la cual puede experimentarse la “totalidad”. El narrador, cuyo nombre es Borges, medita respecto a la dificultad de usar el lenguaje para comunicar su experiencia mental intimidatoria del Aleph, y finalmente decide usar el dispositivo sinecdótico de una “enumeración parcial” para representar una totalidad macroscópica intensa:

El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba allí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó [...], vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscuras, increíbles, precisas que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de

mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph, la tierra, vi mi cara, vi mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjectural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (2005, I, 667)

Este catálogo de imágenes whitmanianas ejemplifica la técnica de sinécdoque en los cuentos de Borges, en los que se usa una serie de “partes” en escala micro para conjurar en la mente del lector la “totalidad” que es el universo en escala macro. Y el narrador culmina su vertiginosa enumeración con otro apóstrofe perturbador para el lector: “*vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara*, y sentí vértigo y lloré” (2005, I, 667; énfasis añadido). La inclusión de la cara del lector junto a la del narrador ayuda a establecer la reflexividad de la representación sinecódica del cuento respecto a la infinitud del universo y, de esa forma, intensifica el sentido de intimidad metafísica entre el autor y el lector; éste es un autor que, como Whitman en “Crossing Brooklyn Ferry” (317), ve a sus lectores en un momento trascendental de conexión ontológica. Además, el concepto del Aleph puede, a su vez, entenderse como una sinécdoque reflexiva, debido tanto a la noción de una única parte del espacio que puede abarcar todos los puntos del espacio como a la idea, temeraria e incluso religiosa, de que una sola conciencia pueda abarcar todas las conciencias. Bajo esta óptica, quizás no sea exagerado decir que la intimidad metafísica incómoda que surte efecto a partir de semejantes despliegues de sinécdoque reflexiva ha contribuido, de alguna manera, a la evolución de un adjetivo, extrañamente reconocible: “borgiano”.

Pierre Menard y el “libro parasitario”

Uno de los primeros y más contundentes ejemplos de la sinécdoque reflexiva en Borges aparece en el cuento que sentó el

precedente de todas las ficciones posteriores, un cuento que Borges escribió mientras se recuperaba de una lesión en la cabeza y de la subsiguiente septicemia que casi lo mata en 1938⁵. “Pierre Menard, autor del Quijote” representa aquello mismo que, como hemos visto, Borges había comenzado a desaprobar en el *Ulises*: un “libro actual que derive de uno antiguo”. Como depende de que el lector conozca un texto ausente, en este caso *Don Quijote*, la historia nos recuerda que Joyce dependía de que sus lectores estuvieran familiarizados con la *Odisea*. Desde luego, el pequeño relato de Borges es la antítesis extrema del grandilocuente método mítico de Joyce y, por supuesto, no genera lo que Borges describe en el *Ulises* como “arduas simetrías” entre el texto nuevo y el anterior (1941, 61). No obstante, la cantidad de alusiones en “Pierre Menard” es equivalente a la del *Ulises*; esta densidad extrema, como lo señala Ronald Christ, es en sí misma una característica literaria: “En los escritos de Borges, así como en los de Eliot o Joyce, las alusiones se usan de tal forma que su frecuencia misma implica una significación distinta a la de cualquiera de ellas tomadas individualmente: pues el acto de alusión es en sí mismo un gesto significativo” (1969, 40). La frecuencia y lo intrincado de las alusiones en “Pierre Menard, autor del Quijote”, que no tienen paralelo en anteriores escritos de ficción de Borges, sin duda pueden entenderse como un “gesto significativo” y, también, como un gesto que alude a la sinécdoque reflexiva en el núcleo del relato.

El párrafo final de “Pierre Menard” ofrece un desenlace alusivo que puede entenderse como una crítica al acto mismo de alusión:

Menard (acaso sin quererlo) ha Enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del

5 “Pierre Menard” no fue, como Borges después solía decir, su primer cuento, sino que siguió a *Historia universal de la infamia* de 1935, un libro de narrativas breves ficcionalizadas. Sin embargo, “Pierre Menard” aparentemente fue la primera cosa que intentó escribir después de su accidente, un suceso que ha provocado la idea entre algunos estudiosos de que el trauma cerebral desató poderosas fuerzas de creatividad en Borges.

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* y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (2005, I, 538)

La técnica aquí descrita del “anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” abre un ámbito infinito de posibilidades interpretativas y conceptuales. El ensayista sugiere que si uno tuviera paciencia y concentración infinitas, podría leer el mismo libro un número infinito de veces, imaginando que el libro fue escrito por una infinidad de autores distintos. De esta manera se podría tener una experiencia fenomenológica fundamentalmente diferente en cada lectura. Este experimento convincente, aunque inútil, es un final adecuado para el texto del ensayista, pues le da una perspectiva final importante en los temas más amplios del obituario de autoría e *imitatio*. Si *Imitatio Christi*, un manual de conducta del siglo xv que prescribe la “imitación de Cristo”, se lee como si hubiera sido escrito por Céline, quien apareció como un virulento antisemita en 1937, el texto obtiene un ominoso subtexto antisemita, una especie de siniestra música de fondo. Sin embargo, si se lee como si lo hubiera escrito Joyce, autor de extraordinarios sermones sobre la condenación en el *Retrato del artista adolescente*, y algo así como un Cristo *manqué* para los modernistas, entonces la *Imitatio Christi* se convierte en una continua parodia irónica de un libro de devoción espiritual, lo que de manera implícita sitúa a Joyce como una “especie de Cristo” a ser imitado. Creo que esta última alusión engañosa al supuesto estatus de Joyce como autor-redentor, como un modelo semidivino a imitar literariamente, nos da una clave respecto a esta sinécdoque reflexiva sutil pero poderosa: el hecho de estar colocada al final y su tono irónico nos hablan de que necesitamos volver a leer el cuento con más cuidado.

La abierta alusión a Joyce al final de “Pierre Menard” ha sido entendida por los lectores, incluyendo a Salgado (74) y a Daniel Balderston (21), como la evidencia de otra alusión a Joyce, pero velada en un momento crucial anterior en el relato. El ensayista da dos fuentes de inspiración, “dos textos de valor desigual”, para el desconcertante proyecto literario de Menard. La primera es un “fragmento filológico de Novalis [...] que esboza el tema de la total identificación con un autor determinado” (2005, I, 533); la segunda, presumiblemente considerada de menor valor:

[...] uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebiere o a Don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos —decía— para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas. [...] Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo calumnian su clara memoria. No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes. (2005, I, 477-478)

Este pasaje ha sido objeto de muchos comentarios, pero la afirmación que deseo presentar aquí es que la alusión que hace a un “libro parasitario”, que en mucho evoca al *Ulises*, funciona como la sinécdoque reflexiva fundamental del cuento. Con disimulada ironía, el relato de Borges ridiculiza el “parasitismo” del método mítico vinculado a Joyce, pero elogia otras formas de parasitismo literario. Quiero añadir que todas estas formas parasitarias están colocadas como partes sinecédóticas que representan una totalidad mayor: la dinámica parasitaria de la conciencia humana. Al enfocar la atención en un espectro de formas distintas de parasitismo textual, Borges

problematiza sobre asuntos literario-filosóficos comunes como la originalidad, la mimesis, el plagio, la copia, el préstamo, la alusión, las citas, la adaptación, la traducción y la modernización textual. De esta manera, Borges emplea este espectro de parasitismo como una sinécdote para insinuar que la esencia metafísica de la conciencia, incluyendo la del lector, es inherentemente parasitaria. La estrategia de Borges para lograr este efecto universalizador por medio del uso coherente de detalles sutiles recompensa un análisis minucioso.

En un extremo del espectro de parasitismo textual que Borges crea, tenemos lo que se describe como un “libro parasitario”. A diferencia de Novalis y de la profusión de otros autores ya referidos por el ensayista, el autor de este libro permanece conspicuamente sin nombre. Esta omisión puede estar insinuando que, en un segundo sentido metatextual, la identidad del libro es en sí misma parasitaria debido a que su origen alusivo oculto acecha en algún lado debajo de la “piel” de la ficción de Borges, como un parásito subcutáneo. Sin embargo, a la luz de la documentada familiaridad de Borges con el *Ulises*, la alusión inevitablemente remite a esa novela, ya que el Odiseo de Joyce en Dublín impuso famosamente el estándar modernista de los libros “que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebiere o a Don Quijote en Wall Street”⁶. Sin embargo, hay aquí una importante ironía en juego, pues las obras basadas en el método mítico, como el *Ulises*, deben ser consideradas en un sentido absoluto y *menos* parasitario de lo que sería una pura “trascipción mecánica” del *Quijote*. De hecho, como extracción perfecta del contenido de otro libro, una trascipción o copia resultaría cabalmente parasitaria y, por lo tanto, representaría una versión intensificada o totalizada de los puntos relativamente escasos de paralelismo parasitario entre la novela de Joyce y la *Odisea*. Sin embargo, Borges también nos entrega el acertijo propuesto en el texto de Menard, del que nos

⁶ Balderston menciona que Emilio Carilla piensa que el texto referido es *Jesús en Buenos Aires* (1922), de Enrique Méndez Calzada (Balderston 21). Esta ambigüedad podría ser intencional, pero parece claro que *Ulises*, en particular, está “bajo la piel” de esta ficción.

dice, “consta de los capítulos IX y XXXVIII de la primera parte de *Don Quijote* y de un fragmento del capítulo XXII” (2005, I, 533). Esta “obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo” (2005, I, 533), queda descrita como un texto de reciente producción que “coincide” con, aunque no es una copia de, las secciones correspondientes del *Quijote* escrito por Cervantes (2005, I, 533). Esto hace surgir una pregunta crucial: ¿cómo se compara el parasitismo de este acercamiento, por un lado, con el parasitismo de un libro como el *Ulises* y, por el otro, con el parasitismo de una “transcripción mecánica”? En otras palabras, ¿en dónde se coloca el *Quijote* de Menard dentro del espectro de parasitismo textual de Borges? La respuesta a esta pregunta es vital, pues apunta al elemento más importante de la solución sinecdótica que Borges finalmente encuentra para el problema de crear una literatura de la erudición *después* del “libro parasitario” de Joyce.

Primero, debemos considerar la importancia del hecho de que el ensayista abandonara categóricamente “libros parasitarios” como el *Ulises*. Resulta interesante que su ataque contra estos libros, basados en el parasitismo en forma de alusión literaria sistemática, aparezca inmediatamente después de una densa letanía de alusiones en la forma de la lista peculiar de la “obra visible” de Menard que, en gran parte, involucra referencias literarias complicadas, oscuras y precisas (Spinoza, Boole, Wilkins, Lull, etc.), y de las que podríamos esperar que, juntas, formaran una imagen de la mente inusual de Menard. La imagen evasiva que insinúan estas alusiones invita a cierto tipo de lectores a un difícil juego interpretativo de escondidillas, y no parece accidental que este juego sea sorprendentemente parecido a la función de las alusiones “parasitarias” del mismo *Ulises*. Borges había leído *El Ulises de James Joyce* de Gilbert y, más de una vez, se refiere a él secamente como el “intérprete oficial” de Joyce (1941, 61). Por lo tanto, sabía que una forma de obtener estatus en el mundo de la escritura de ficción en la década de 1930 era atrayendo a los lectores, en particular a los profesionales de las letras, hacia un ritual de búsqueda y descubrimiento, el equivalente académico del trabajo del detective. De hecho, en muchas de las ficciones, incluyendo “Pierre

Menard”, Borges inventa tramas elaboradas al estilo de narraciones detectivescas como las de Poe o Chesterton, aunque sobrepone a esas tramas alusiones recónditas tales que para comprender cabalmente la resolución de la trama y sus implicaciones estéticas es necesario conocer una multiplicidad de textos arcanos. A diferencia de la narrativa detectivesca, los acertijos y laberintos de Borges, como los de Joyce, irradian intertextualmente más allá de los límites de sus narrativas; al hacerlo, ponen en duda los límites aparentes y, en el proceso, se afirman como material inminenteamente adecuado para la investigación de los profesionales de las letras. Como el propio Borges lo diría más adelante en un poema dedicado a Joyce: “Fuimos el imagismo, el cubismo, / los conventículos y sectas / que las crédulas universidades veneran” (“Invocación a Joyce”, 2005, I, 436). El mero hecho de que el *Ulises* no está mencionado directamente en “Pierre Menard”, sino que se alude a él de forma evasiva en una invitación casi abierta a realizar una investigación y argumentación críticas, sugiere quizás otro sentido más en que el *Ulises* puede entenderse como un libro parásito, que no sólo “parasita” la *Odisea*, sino también el tiempo y el esfuerzo de aquellos que se entregan a sus “arduas simetrías y laberintos” de referencias y alusiones. Y a esto sólo se puede llegar si uno lleva a cabo un ritual similar de “veneración” por el mismo arte narrativo de Borges, lo que implica que tanto la vasta novela como la minúscula ficción emplean estrategias parasitarias similares con relación al lector.

Y sin embargo, como lo han revelado Sergio Waisman (2005) y otros (al llevar a cabo justamente este tipo de trabajo académico detectivesco), las alusiones que crea Borges en la lista de obras eruditas/literarias de Menard son significativamente distintas en forma y sustancia de aquellas que se agolpan en el *Ulises* (Waisman 93-109). A diferencia de Joyce que es, en la frase de Borges, “millonario de vocablos y estilos”, pues se apropió no sólo de dicción e idiomas, sino también del propio ritmo y tono de los escritores que imita y parodia a lo largo del *Ulises*, Borges casi nunca imita estilos de otros autores. Como lo dice Ronald Christ, “A pesar de toda su dependencia de las

alusiones, Borges evita todas aquellas que se valen de las palabras de otro escritor en forma tal que evoquen su estilo y personalidad: Borges alude al asunto y tema, extrae lo esencial, pero, en la medida de lo posible, elimina lo personal, las palabras específicas del escritor” (39). Por lo tanto, al hacer que el ensayista del “Pierre Menard” describa el libro de Joyce como “parasitario”, podemos entender que Borges no sólo enfoca nuestra atención en el parasitismo del método mítico de Joyce, sino también en el acercamiento de Joyce al parasitismo literario en general —que enfatiza la apropiación léxica y estilística—, de modo que contraste con el acercamiento de Borges. Incluso si la frecuencia de las alusiones en el cuento de Borges es equivalente a la del *Ulises*, incluso si ambas se ofrecen como acertijos mentales laberínticos para lectores asiduos, la forma de la alusión en Borges se abstiene del método mítico y, lo que es más importante, de la polifonía parasitaria de Joyce, la imitación de palabras y estilos que Borges llama “una feliz omnipotencia de la palabra”. El evitar la ostentación imitativa de Joyce en favor de un estilo austero, consistente y riguroso habría de ser la piedra angular de la solución de Borges al problema de crear una literatura de la erudición pos-joyceana.

Desde luego, el tema de la imitación nos trae de regreso a los otros puntos del espectro de parasitismo textual en “Pierre Menard” y a la exquisita paradoja de insinuar que la reescritura palabra por palabra del *Quijote* es, en realidad, *menos* parasitaria que un “libro parasitario” como el *Ulises*. Ostensiblemente, el punto del ensayista es que Menard no copia el *Quijote* original en lo absoluto, sino que se le ocurren pedazos de éste, por sí mismo, una segunda vez; en otras palabras, el ensayista intenta convencernos de que el *Quijote* parcial de Menard no es parasitario *en lo absoluto*. Pero Borges añade una complicación que oscurece la situación: se toma la molestia de hacer que la aseveración de Menard de hablar con la verdad respecto a haber reescrito secciones del *Quijote* sin haberlas copiado parezca irrisoriamente falsa. El ensayista afirma que Menard ha destruido, sin dar razón, el borrador que “atestigüe ese trabajo de años” (2005, I, 534). De tal suerte, el texto conduce al lector a sospechar que

Menard “hizo trampa”, que simplemente copió las partes del *Quijote* que dice que creó sin consultar el original. Sin embargo, la opacidad de Menard aquí, que sólo arroja dudas sobre su aseveración, sirve en realidad como una astuta pantalla para cubrir la importante posibilidad de que su aseveración sea verdad, pues es perfectamente *possible* que Menard haya reproducido las secciones del *Quijote* que asegura haber reproducido, sólo que es una improbabilidad estadística de proporciones asombrosas. Pero Borges oculta una posibilidad más compleja de “verdad” detrás del aparente disparate de la aseveración de Menard, aseveración que puede ser entendida sólo a través del lente distintivo de las predilecciones metafísicas de Borges: la improbabilidad casi infinita de la aseveración de Menard se disipa si albergamos la posibilidad de que el universo de este cuento, como el de muchas otras ficciones de Borges, está gobernado por el realismo platónico y no por el nominalismo aristotélico del que Borges siempre desconfió, lamentó, cuestionó, desestabilizó e intentó trascender. Como veremos, el hecho de que un lector reconozca esta posibilidad dispara la sinécdoque reflexiva del núcleo del cuento.

Si aceptamos que el realismo platónico informa al mundo de “Pierre Menard”, entonces el proyecto de Menard puede entenderse como un esfuerzo monumental por acceder (y por lo tanto revelar) a la “realidad” del arquetipo que es el *Quijote*. La posible existencia de semejante *Quijote* “real” puede habérsele ocurrido a Borges inicialmente porque durante su niñez se fascinó con una versión en inglés de la novela y más tarde quedó consternado al descubrir que el original de Cervantes, el modelo de las letras españolas, “sonaba como una mala traducción” (citado en Zamora 2002, 52). Borges hace que Menard use los sutiles apuntalamientos platónicos del universo del cuento en una esperada carta al ensayista: “Mi propósito es meramente asombroso [...]. El término final de una demostración teológica o metafísica —el mundo externo, Dios, la casualidad, las formas universales— no es menos anterior y común que mi divulgada novela” (2005, I, 533). El concepto platónico de “formas universales” está enumerado como un artículo incluido, en

apariencia por casualidad, en una lista de otros “términos finales” en comprobaciones teológicas y metafísicas. Con “término final” (2005, I, 478), el ensayista se refiere a términos que son la conclusión lógica de ciertas comprobaciones: la existencia del mundo externo, de Dios, de la causalidad y de los arquetipos platónicos. Pero Borges nos da la clave de que el “término final” que informa la metafísica del mundo de *este* cuento es el platónico, ya que las famosas “formas” de Platón son, disimuladamente, el “término final” en la lista aparentemente desordenada de cuatro términos dados: “el mundo externo, Dios, la causalidad, las formas universales”. Además, la noción de que este “término final” “no es menos anterior y común” que la “divulgada novela” de Menard insinúa una equivalencia entre las “formas universales” y el texto de Menard. En otras palabras, la implicación es que el *Quijote* de Menard es en realidad una forma universal “divulgada”, más que creada, por Menard. Por lo tanto, el propósito “meramente asombroso” de Menard es comprobar la verdad de los arquetipos, de una vez por todas, por medio del acceso a este arquetipo, el *Quijote*. La tarea de Menard es buscar en la eternidad preexistente de las formas ideales y extraer el mismo objeto universal que Cervantes extrajo antes que él: no un *Quijote* contemporáneo (del modo en que el *Ulises* es una *Odisea* contemporánea), ni una copia mecánica del *Quijote*, sino “el *Quijote*” que, desde el punto de vista del realismo platónico, estaba sentado en su estante eterno mucho antes de que Cervantes, Borges o Pierre Menard llegaran a buscarlo.

Quiero añadir que el proyecto de Menard, así concebido, constituye una forma platónica de parasitismo, ya que el escritor debe parasitar no sólo una versión impresa del *Quijote* que quizás esté sentada en su biblioteca, sino el propio arquetipo eterno del *Quijote*. Como hemos visto, para asegurarse, Borges atiza las sospechas del lector respecto a que Menard está haciendo trampa. Menard sostiene, con inexplicable mojigatería, que “los filósofos publican en agradables volúmenes las etapas intermedias de su labor y [...] yo he resuelto perderlas” (2005, I, 533-534). Por lo tanto, es de particular

interés que Menard no tenga éxito en suprimir *todo* el conocimiento de sus “etapas intermedias”, ya que sí obtenemos una descripción de ellas en la aparentemente incidental reminiscencia boswelliana del ensayista que aparece apretada discretamente en la última nota a pie del cuento: “Recuerdo sus cuadernos cuadriculados, sus negras tachaduras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto. En los atardeceres le gustaba salir a caminar por los arrabales de Nîmes; solía llevar consigo su cuaderno y hacer una alegre fogata” (2005, I, 481). De nuevo, tenemos una lista de cuatro artículos en apariencia inocuos: “sus cuadernos cuadriculados”, “sus negras tachaduras”, “sus peculiares símbolos tipográficos” y “su letra de insecto”; y, de nuevo, puede entenderse que el “término final” de la serie revela algo sobre la metafísica del mundo del cuento. Pues, si bien los borradores de Menard están escritos con “letra de insecto”, el lector cuidadoso del relato de Borges recordará el “libro parasitario” sobre y contra el cual está exaltada la reescritura fragmentaria del *Quijote* de Menard y notará que la “escritura de insecto” y el “parasitismo literario” forman un paralelo conceptual preciso. Este paralelo sugeriría que Menard, con su “letra de insecto”, ha dominado el arte de una forma metafísica de parasitismo que contrasta con el parasitismo cotidiano y “fácil” que el ensayista ridiculiza en “libros parasitarios” como el *Ulises*.

Semejante forma metafísica de parasitismo cabría a la perfección dentro de lo que Zamora llama el “idealismo literario” del cosmos ficticio de Borges, “un compromiso temprano y permanente con la metafísica idealista [que] le sirvió como soporte para su confrontación con las convenciones del color local argentino en las décadas de los veinte y los treinta, y que esclareció su investigación sobre las posturas pos-románticas respecto a uno mismo, la sociedad y el idioma” (2002, 73). En el contexto de las largas exploraciones de Borges sobre el “idealismo literario”, el supuesto en “Pierre Menard” de un espectro de parasitismo textual como una “parte” sinecédótica que representa una “totalidad” idealista sugiere el concepto de la lectura como un fenómeno parasitario inherente. En un nivel mundial,

Borges plantea la novela de Joyce como “parasitaria” respecto a su pre-texto homérico, lo que significa que su sustancia está construida para moverse intertextualmente dentro “del mundo externo”, de un libro a otro; de modo que el *Ulises* es sólo *indirectamente* parasitario en la “forma universal” de la *Odisea*. Es un “travesti” del texto homérico, o una parodia disfrazada de modernidad, que no requiere acceso sublime a la “forma universal” de la *Odisea*. Los borradores del *Quijote* de Menard están escritos con “letra de insecto” porque también ellos son parasitarios, sólo que lo son *directamente* sobre la “forma universal” del *Quijote*. A lo largo de décadas de trabajo diligente, Menard logró obtener acceso directo a la Realidad como la postula el realismo platónico, en el que el “mundo externo” es sólo un reflejo hueco de las formas fundamentales. Podríamos llamar a este acceso a las formas de orden superior una especie de “parasitismo platónico”.

Esto apunta a que, para Borges, sí existe un espectro lineal de parasitismo cada vez más perfecto entre el “mundo externo” y las “formas universales”: el tipo menos perfecto de parasitismo es el del préstamo intertextual errático e idiosincrásico que lleva a cabo Joyce. Una mayor fidelidad parasitaria se consigue por medio de la “trascipción mecánica”, pero el logro de Menard requeriría un acceso metafísicamente directo y sublime a la “forma universal” del *Quijote*, de modo que esta forma platónica de parasitismo, emblematizada por la “letra de insecto” de Menard está ubicada en el extremo superior del espectro. El verdadero logro de Menard no es haber rescripto porciones del *Quijote*, sino haber creado la instancia literal de un objeto platónico externo y, por ende, haber dado el “término final” a una comprobación metafísica de las “formas universales”. Como lo dice Borges en su ensayo de 1936, “Historia de la eternidad”: “Para nosotros, la última y firme realidad de las cosas es la materia, los electrones giratorios que recorren distancias estelares en la soledad de los átomos; para los capaces de platonizar, la especie, la forma [...], la materia es irreal: es una mera y hueca pasividad que recibe las formas universales [...]. Lo fundamental

son las formas” (2005, I, 421). La sinécdoque reflexiva del cuento de Borges sugiere que tanto “el mundo externo” como nuestras varias conciencias son fundamentalmente parasitarias: son “mera y hueca pasividad que recibe las formas universales” como un parásito recibe el sustento de su anfitrión. Para Borges, el *Quijote* de Menard ha sido exitosamente parasitado desde el ámbito de las formas universales y, por ende, funciona como un ejemplar sinecdótico o “parte” que representa el parasitismo inherente de los esfuerzos continuos y vacilantes de cada mente consciente por aprehender la Realidad platónica por sí misma, una vasta “totalidad” unitaria que abarca mi Realidad, la Realidad de Borges y la de cada uno de ustedes.

Para concluir, me gustaría hablar de la noción de Borges respecto a que la aspiración más alta de un escritor es convertirse en una especie de punto de referencia universal, como es el caso de Virgilio: “Chesterton [...] dijo de alguien a quien habían acusado de imitar a Virgilio que estar en deuda con Virgilio era como estar en deuda con la naturaleza. No es un caso de plagio. Virgilio está aquí para siempre. Si tomamos una línea de Virgilio, bien podríamos decir que tomamos una línea de la luna, los árboles o el cielo” (1994, 81). Este acrecentado sentido de la “impersonalidad” de la literatura clásica fue algo que inspiró el trabajo de Borges desde una edad temprana, como lo vemos en “Llaneza”, el poema que él consideraba “el primer poema auténtico que escribí” (2005, I, 85) y que se publicó en 1923:

Conozco las costumbres y las almas
y ese dialecto de alusiones
que toda agrupación humana va urdiendo. [...]
Eso es alcanzar lo más alto,
lo que tal vez nos dará el Cielo:
no admiraciones ni victorias
sino sencillamente ser admitidos
como parte de una Realidad innegable,
como las piedras y los árboles. (2005, I, 46)

Borges describe aquí todas las interacciones humanas como un “dialecto de alusiones” y, por lo tanto, sugiere un reconocimiento de la esencia profundamente intertextual, referencial y contextual de la creatividad literaria, el “endeudamiento” paradójico de la llamada “originalidad”. Además, en su poema, Borges ya se está robando la noción que había encontrado en Chesterton de que Virgilio no puede ser plagiado, de la misma manera que “la luna o los árboles” no pueden ser plagiados, elementos que se convierten, en este poema, en “las piedras y los árboles”. Por tanto, la filosofía de Borges respecto a la textualidad tiene raíces profundas en su biografía intelectual: a una edad aún temprana conoció el “dialecto de alusiones” de la literatura y nunca volvió la vista atrás. Lejos de una “literatura del agotamiento”, el parasitismo de Borges es a la vez un clasicismo nuevo, un idealismo viejo, un artificio barroco y una solución literaria de gran interés, inspiración y enriquecimiento para generaciones de lectores y escritores por venir.

Obras citadas

- Alter, Robert. 1996. *The Pleasures of Reading in an Ideological Age*. Nueva York / Londres: Norton.
- Balderston, Daniel. 1993. *Out of Context*. Durham / Londres: Duke University Press.
- Barth, John. 1967. “The Literature of Exhaustion”. *Atlantic Monthly*, agosto: 29-34.
- Borges, Jorge Luis. 1925. “El Ulises de Joyce”. *Proa* 6: 3-6.
- Borges, Jorge Luis. 1939a. “Joyce y los neologismos”. *Sur* 62, noviembre: 59-61.
- Borges, Jorge Luis. 1939b. “La última novela de Joyce”. *El Hogar*, 16 de junio.
- Borges, Jorge Luis. 1941. “Fragmento sobre Joyce”. *Sur* 10.77, febrero: 60-62.

- Borges, Jorge Luis. 1994. *Borges on Writing*. Edición de Norman Thomas di Giovanni, Daniel Halpern y Frank MacShane. Hopewell (NJ): Ecco Press.
- Borges, Jorge Luis. 2005. *Obras completas*. 4 vols. Edición de Sara Luisa del Carril. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis, Jacobo Sureda, Fortunio Bananova y Juan Alomar. 1921. “Manifiesto del Ultra”. <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/1090/manifiesto-del-ultra-1921> (consultado el 21 de septiembre del 2010).
- Cascardi, Anthony J. 2002. “Mimesis and Modernism: The Case of Jorge Luis Borges”. En *Literary Philosophers: Borges, Calvino, Eco*. Edición de Jorge Gracia, Rodolphe Gasché and Carolyn Korsmeyer. Nueva York: Routledge.
- Christ, Ronald J. 1969. *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion*. Nueva York: New York University Press.
- De Man, Paul. 1964. “A Modern Master”. *New York Review of Books*, 19 de noviembre: 8-10.
- Dixmerie, Nicolas Bricaire de la. 1768. *Contes philosophiques et moraux*. París: Chez Delalaine.
- Eliot, T. S. 1975. “Ulysses, Order and Myth”. *Selected Prose*. Edición de Frank Kermode. Londres: Faber & Faber.
- Ellmann, Richard. 1959. *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press.
- Gifford, Don, y Robert J. Seidman. 1988. *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*. Berkeley (CA): University of California Press.
- Pater, Walter. 1986. *The Renaissance*. Oxford: Oxford University Press.
- Salgado, César Augusto. 1998. “Barroco Joyce: Borges's and Lezama's Antagonistic Readings”. En *Transcultural Joyce*. Edición de Karen Lawrence. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sarlo, Beatriz. 1993. *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge*. Londres: Verso.
- Waisman, Sergio. 2005. *Borges and Translation: The Irreverence of the Periphery*. Lewisburg: Bucknell University Press.

- Whitman, Walt. 2004. *Leaves of Grass: First and “Death-bed” Editions*. Introducción y notas de Karen Karbiener. Nueva York: Barnes & Noble Classics Series.
- Williamson, Edwin. 2004. *Borges: A Life*. Nueva York: Penguin Books.
- Zamora, Lois Parkinson. 2002. “Borges’s Monsters: Unnatural Wholes and the Transformation of Genre”. En *Literary Philosophers: Borges, Calvino, Eco*. Edición de Jorge Gracia, Rodolphe Gasché y Carolyn Korsmeyer. Nueva York: Routledge.
- Zamora, Lois Parkinson. 2006. *The Inordinate Eye: New World Baroque and Latin American Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.