

LA BATALLA DE LAS RANAS Y LOS RATONES EN EL CONTEXTO DE “EL INMORTAL”

Alfredo Alonso Estenoz

A caso el momento más sorpresivo de la narrativa de Borges sea aquél en que el protagonista de “El inmortal”, Marco Flaminio Rufo, se entera de que el troglodita que lo seguía desde poco después de su llegada a la Ciudad de los Inmortales es Homero. Luego de la revelación, resume la conversación que tuvo con el poeta sobre la naturaleza de la ciudad y de sus habitantes, y agrega:

Esas cosas Homero las refirió, como quien habla con un niño. También me refirió su vejez y el postrer viaje que emprendió, movido, como Ulises, por el propósito de llegar a los hombres que no saben lo que es el mar ni comen carne sazónada con sal ni sospechan lo que es un remo [...] Ello no debe sorprendernos; es fama que después de cantar la guerra de Ilión, cantó la guerra de las ranas y los ratones. Fue como un dios que creara el cosmos y luego el caos. (1: 540)

La referencia es a la obra satírica *Batrachomyomachia* (*Batalla de las ranas y los ratones*), poema anónimo que se burlaba del estilo épico de la *Iliada* y que durante siglos fue atribuido al propio Homero. No se ha podido determinar con exactitud su fecha de escritura, pero la mayoría de los críticos coinciden en que se compuso en el siglo V a.n.e. y que posteriormente sufrió interpolaciones significativas.¹

1 Para una discusión sobre la fecha de composición y otros aspectos del poema, véase Bliquez.

Quizás lo más curioso de la observación de Marco Flaminio Rufo –o Joseph Cartaphilus, como después pasaría a llamarse– es que da crédito a la versión de que Homero es el autor del poema satírico. O sea, ha conocido al poeta, quien le ha contado detalles sobre su vida, y, sin embargo, acepta la falsa atribución. Esto tampoco debe sorprendernos: más adelante en la historia, a pesar de tener elementos para rebatirlo, afirma que los argumentos de Giambatista Vico de que Homero era un personaje simbólico le “parecieron irrefutables” (1: 542). Cartaphilus no resulta confiable como testigo, pero ¿qué podemos esperar de alguien que no está seguro de si sus palabras y recuerdos son suyos o de los autores que leyó y lo acompañaron durante su larga vida?

“El inmortal” es posiblemente el texto con más referencias intertextuales en la obra de Borges. La función de esas alusiones –para usar el término empleado por Ronald Christ en uno de los primeros y más extensos estudios sobre el tema– ha sido recalcar la imposibilidad de que el lenguaje sea un hecho individual. A las “interpolaciones” que, en la última sección del cuento, el propio editor del manuscrito de Cartaphilus reconoce, se suman otras más ocultas y no menos significativas.²

La función de la referencia a la *Batalla de las ranas y los ratones* ha sido, sin embargo, mayormente ignorada. Resulta significativa porque ilustra el eje estructurante del relato: los opuestos y las compensaciones, en particular lo referente a los cuestiones literarias discutidas en el relato. Éste se construye sobre la base de categorías contrarias: inmortalidad/mortalidad, recuerdo/olvido, el río que da la inmortalidad y el que la quita, virtudes/defectos. Ello ocurre en el terreno de lo humano y también en el de lo literario, que es una de las preocupaciones del narrador. Con respecto al primero, señala: “Sabía [la república de los inmortales] que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas. Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir”. Y, como ejemplo del segundo, agrega inmediatamente después: “Así como en los juegos de azar las ci-

2 Daniel Balderston señaló, por ejemplo, que la defensa del plagio que el narrador hace al final del cuento está plagada de una novela de Conrad (171). Dominique Julien, en uno de los mejores estudios sobre el cuento, señala que la frase con que Rufo se describe, “desnudo en la ignorada arena” es una traducción de Virgilio: “nudus in ignota ... harena”, lo cual indica que la lectura que Rufo hace de Homero ha pasado por la de Virgilio (142, n. 18).

fras pares y las cifras impares tienden al equilibrio, así también se anulan y se corrigen el ingenio y la estolidez, y acaso el rústico *Poema del Cid* es el contrapeso exigido por un solo epíteto de las *Églogas* o por una sentencia de Heráclito” (1: 541). La *Batalla*, en el contexto de “El inmortal”, ejemplifica la función de la parodia y contribuye a una de las ideas centrales del relato: el cuestionamiento del mérito personal como criterio primordial del valor estético. La traducción de este poema y su relación con la *Iliada* de Alexander Pope –la edición dentro de la cual se encuentra el manuscrito de Joseph Cartaphilus–, constituye un curioso paralelo con la idea que “El inmortal” propone. Por tanto, la referencia al poema, como suele suceder en Borges, es más compleja de lo que puede parecer a primera vista.

La *Batalla de las ranas y los ratones* es un poema épico burlesco, el primero que ha llegado a nuestros días en ese género. En la actualidad, es un texto prácticamente ignorado, pero en el siglo XVIII, como señala Ulrich Broich, era tan conocido entre las personas educadas como la *Iliada* y la *Odisea*. Narra el encuentro entre el rey de las ranas, Physignathus³ (el que hincha sus cachetes) y el ratón Psycarpax (el que roba los graneros). El primero se ofrece a llevar este en su espalda para que conozca su reino, pero una serpiente de agua aparece y Physignathus, para protegerse, se sumerge, causando la muerte de Psycarpax, quien no sabía nadar. Ello provoca la batalla entre ambas especies. Las ranas están a punto de perder cuando Zeus decide intervenir y envía a los cangrejos a pelear del lado de éstas y así reestablecer el equilibrio. Lo paródico de la obra radica en lo sublime y poético de la dicción en contraste con lo ridículo de las acciones y de los personajes implicados. Entre la crítica, existe el consenso de que el poema parodia al género épico en sí, y que no busca representar, por medio de animales, acciones o pasiones humanas.

En el siglo XVIII el poeta y ensayista irlandés Thomas Parnell (1679-1718) tradujo la *Batrachomyomachia* al inglés y la publicó como *Homer's Battle of the Frogs and Mice, with the Remarks of Zoilus, To Which is Prefix'd the Life of the Said Zoilus*. Debía aparecer, en 1715, en el primer volumen de la traducción de la *Iliada* de Alexander Pope, publicada entre ese año y 1720, pero las postergaciones de Parnell lo impidieron. (Esta edición es la que Cartaphilus le vende a la princesa de Faucigny Lucinge, en el prólogo del

3 He conservado los nombres traducidos al inglés por Thomas Parnell, cuya versión es la que se utilizará en este artículo.

relato, y es donde ella encuentra el manuscrito.) La iniciativa de traducir la *Batrachomyomachia* surgió de Pope, no de Parnell, quien vivió en la casa de aquél en varios períodos entre 1714 y 1715, durante los cuales lo ayudó con la traducción y escribió el prefacio a la primera edición, titulado “An Essay on the Life, Writings and Learning of Homer”. Las investigaciones de Parnell y su conocimiento del griego fueron, de acuerdo con la crítica, de gran importancia para Pope, quien en ocasiones tenía dificultades con la lengua original de la *Iliada*. En una de sus cartas le pide en tono humorístico a su colaborador que regrese pronto, pues su mente se halla bloqueada entre tantos caracteres griegos.⁴ La imagen resulta curiosa: Parnell participando en la traducción “seria” de la *Iliada* al tiempo que trabajaba en su versión del poema satírico, como si ambas labores fueran –para hacer una referencia más– “operaciones que de un modo secreto se anulan” (Borges “La muralla y los libros”, 2: 12).

El libro finalmente se publicó en 1717. El título nos da algunas pistas sobre su estructura, pero ésta merece aclararse más. Comienza con un prefacio general en el que Parnell se refiere extensamente a Pope y a su traducción, aunque sin mencionar su nombre. Lo hace humorísticamente, resaltando las cualidades positivas de su amigo, mientras que, por otro lado, explica sus propias decisiones estéticas a la hora de traducir. Le sigue la vida de Zoilus, en la que éste aparece representado como el enemigo jurado de Homero, consagrado a desacralizarlo y a rebatirle muchas de sus elecciones estéticas. Zoilus fue en realidad un personaje histórico, que vivió entre los años 400 y 320 a.n.e., y trascendió por ser uno de los críticos más acérrimos de Homero, aunque ninguno de sus escritos se conserva. Incluso Cervantes lo menciona en el prólogo del *Quijote*, llamándolo “maldiciente” (53). Parnell no muestra ninguna compasión con Zoilus y descarga su ingenio y sarcasmo contra él, como al hablar de su muerte: “as several cities contended for the honour of the birth of Homer, so several have contended for the honour of the death of Zoilus” (s.p.). Lo ve, principalmente, como símbolo de la envidia.

Al poema –que el traductor dividió en tres libros, no previstos, explica, en el original– le sigue otro prefacio a “The Remarks of Zoilus”, en el que Parnell relata cómo encontró este texto: “a grave gentleman that searches after

4 Véase Woodman 7-8.

editions" (s.p.) se lo dio, y prosigue con una clásica historia de manuscrito perdido y encontrado por casualidad. "The Remarks" son en realidad un resumen de lo que supuestamente Zoilus escribió, en el cual Parnell se encarna nuevamente con el crítico. Lo cita brevemente e inmediatamente procede a rebatirlo. Éste, por ejemplo, halla en la *Batrachomyomachia* "fault with the mention of loaves, tripes, bacon and cheese, as words bellow the dignity of the Epick". A lo cual, Parnell responde: "it is a mouse which is spoken of, that eating is the most appearing characteristic of that creature" (s.p.).

En realidad, como se ha señalado,⁵ con la sección sobre Zoilus, Parnell estaba respondiendo a las críticas que la traducción de Pope hubiera podido generar. El plan, como se explicó, era que saliera en el primer volumen, anticipándose a posibles críticas adversas, pero al salir dos años después, el texto entró en diálogo directo con los detractores de Pope, quienes ya habían publicado sus ataques.

Resulta difícil determinar si a principios del siglo XVIII se había establecido o no el carácter apócrifo de la *Batrachomyomachia*, o si Parnell sabía, al traducir, que el poema no pertenecía a Homero. Sin embargo, de acuerdo con Broich, los neoclásicos ingleses favorecían la autoría de Homero:

Since the mock-heroic poem and the serious epic were thus regarded as complementary genres, each equally legitimized by Homer and Virgil, it is not surprising that the neoclassicists were slow to accept the fact that the *Margites* and *Batrachomyomachia* were not by Homer at all [...] Although this view did not originate among the neoclassicists, it may well have been nourished by their hopes that a poet who wrote a successful mock-heroic poem might one day also compose a serious epic. (64)

Esta concepción, según Broich, se basó en la fidelidad de los neoclásicos ingleses a la defensa que hizo Aristóteles de la épica burlesca, situándola al mismo nivel de la épica seria. "This constant invocation of Aristotle", observa el crítico, "denotes two convictions: first, that the comic epic is as legitimate through its antiquity as the heroic, serious epic, and secondly that it constitutes an independent form in itself" (6).

En "An Essay on the Life, Writings and Learning of Homer" Parnell pasa por alto la discusión en torno a la autoría del texto, aunque después

5 Véase, por ejemplo, Dircks 340-41.

el título de su traducción –*Homer's Battle of the Frogs and Mice*– vuelve a dejar el asunto en la ambigüedad. A lo largo de la traducción, Parnell mantiene la misma ambivalencia. En el prefacio general parece dudar de la certeza sobre la autoría: “I have resolved to try what it was to translate in the spirit of the writer, and at last, chose the *Battle of the Frogs and Mice*, which is ascribed to Homer, and bears a nearer resemble to his *Iliad* than the *Culex* does to the *Aeneid* of Virgil” (s.p.). Pero más adelante afirma: “But what gave me a greater difficulty was to know how I should follow the poet, when he inserted pieces of lines from his *Iliad*, and struck out a sprightliness by their new application” (s.p.). Aquí da por sentado que Homero se cita a sí mismo, que usa líneas de la *Ilíada* y las inserta en un contexto diferente, con su consiguiente cambio de significado.

Lo que parece ser la resolución final de Parnell –atribuirla a Homero– se debió tal vez simplemente a la decisión de hacer lo que tradicionalmente se había asumido, pero un examen del contexto de la publicación ofrece otras razones. Según Woodman, la publicación del poema, así como de la vida de Zoilus, tenía varios objetivos:

[T]he primary purpose of the whole work was to provide a concealed manifesto for Pope's translation. Tickell's rival translation was known to be coming out soon after Pope's.⁶ The translation of a minor work supposedly by Homer would provide a microcosm for the larger [...] The *Life of Zoilus* would similarly deal with its detractors. (96)

Esta rivalidad entre traductores no puede sino recordarnos otra de la misma naturaleza: la de los traductores de *Las mil y una noches*, famosamente analizada por Borges en el artículo homónimo. Con la idea de que “Lane tradujo contra Galland, Burton contra Lane” (1: 397), Borges deja entender que el trabajo de traducción presupone decisiones que no tienen que ver exclusivamente con búsqueda de las mejores equivalencias entre un idioma y otro.

Resulta curioso que la validación de la traducción (seria) de Pope deba producirse por medio de una obra menor (satírica) cuya autoría estaba en disputa. Si Parnell creía –como Joseph Cartaphilus– que la *Batrachomyomachia* era realmente obra de Homero, entonces estaba admitiendo la posibilidad de que éste se hubiera movido en los dos registros: la épica y

6 La traducción de Tickell salió dos días después de la de Pope (ver Rosslyn).

su parodia. Si, por otra parte, consideraba al poema como apócrifo, ¿cómo podía justificar su uso para ejemplificar y validar los mecanismos de traducción de Pope? En este sentido, su función habría sido semejante a la de la traducción que Samuel Parker hizo en 1700 y que publicó como *Homer in a Nutshell*, pensándola como una introducción al poeta griego. Pero la intención de Parnell va más allá. Richard Dircks sostiene, en concordancia con Woodman, que uno de los objetivos de la obra fue “to enhance Pope’s position by calling attention to him in a friendly caricature, and to publicize his translation of the *Iliad* by the translation of a caricature of that poem, the *Batrachomoumachia*” (340).

Otro aspecto que merece mencionarse es que la traducción de Parnell se considera la primera obra del Scriblerus Club, el grupo al que éste perteneció, junto con Pope, Jonathan Swift, John Gay, John Arbuthnot y Robert Harley, y que tenía entre sus objetivos burlarse de la falsa erudición y de la retórica académica en boga a principios del siglo XVIII. Su obra máxima, las memorias del intelectual ficticio Martinus Scriblerus, se publicó en 1741, cuando sólo Pope quedaba vivo. Lo poroso de la frontera entre el trabajo serio y el trabajo satírico se manifiesta en la actividad del club, al considerar que la obra encargada de validar la traducción de Pope era también lo primero que el grupo veía salir de las prensas.

La *Batrachomyomachia* muestra, además, los cambios en la construcción de Homero como autor. Según apunta Barbara Graziosi, textos como el “Himno a Apolo”, el “Himno a Artemisa” y “Margites” –otro poema épico satírico– “were occasionally considered to be Homeric but were ultimately excluded from the canon. The ambiguity continues to this day: although only the *Iliad* and the *Odyssey* are now considered the work of Homer, the three poems [...] are still assembled under Homer’s name in the fifth volume of Allen’s *Homeri Opera*” (77). Lo mismo ocurre con la *Batrachomyomachia*. Ello sugiere que, independientemente de si se considera a Homero un individuo histórico o el símbolo de una tradición, su construcción como autor ha tenido históricamente que ver más con los cambios en la recepción de su obra que con la existencia o, en este caso, inexistencia de información biográfica. La creencia de que era el autor de la *Batrachomyomachia* llevó a varios escritores a buscar una razón por la cual el poeta hubiera condescendido a crear su propia parodia. El mismo Parnell se suma a la discusión cuando escribe:

Stattius [Estacio, siglo I] and others think it a work of youth, written as a prelude to his greater poems. Chapman [autor de una traducción publicada en 1624] thinks it the work of his age, after he found men ungrateful; to show he could give strength, lineage and fame as he pleased, and praise a mouse as well as a man. Thus, says he, the poet professedly flung up the world, and applied himself to the hymns. Now, though this reason of his may be nothing more than a scheme formed out of the order in which Homer's works are printed, yet does the conjecture that his poem was written after the *Iliad*, appear probable, because of its frequent allusions to that poem, and particularly that there is not a frog or a mouse killed, which has not its parallel instance there, in the death of some warrior or other. (s.p.)

La atribución conduce a inventar rasgos biográficos para explicarla. El propio Parnell parece sugerir que Homero ha cambiado su visión sobre los conflictos armados, al no matar a ninguno de los héroes del poema supuestamente suyo. Para Marco Flaminio Rufo, el que Homero haya compuesto el poema satírico representa el opuesto de la imagen que se había formado de éste. En cierto sentido, la representación de Homero en el cuento se asemeja a la de Estacio: alejado de los seres humanos, decepcionado con la civilización, motivado por conocer a los hombres que no usan la sal ni saben lo que es un remo. Su imagen no puede ser más patética al principio: una criatura subhumana, que apenas recuerda el lenguaje que contribuyó a magnificar y que ha olvidado su propia obra. El nombre que merece es el de uno de sus personajes más inferiores: el perro Argos, que pasa sus días echado sobre montones de estiércol esperando el retorno de Ulises. Incluso después de que el narrador se entera de quién se trata, le rebaja sus méritos intelectuales: "Homero compuso la *Odisea*; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la *Odisea*" (1: 541). O sea, la imagen de Homero en el cuento parece ser la más apropiada para quien escribió la *Batrachomyomachia*.

Homero, de acuerdo con Cartaphilus, compuso primero la *Iliada* y la *Odisea*, y después la *Batrachomyomachia*. No es extraño que un escritor se ocupe de ambos registros. El propio Pope se movió en ambos, como lo atestigua *The Rape of the Lock*, poema épico satírico que, según la crítica, posiblemente no hubiera podido escribir de no estar trabajando en la traduc-

ción de la *Iliada*.⁷ Pero Pope, aparentemente, concebía ambas obras como lo suficientemente distintas: el carácter satírico de una estaba separado de la seriedad de su propósito como traductor. Borges lleva la idea un punto más allá, al conceder que la obra seria y la parodia no tienen necesariamente que ser dos textos diferentes. El prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia* comienza con una reflexión sobre un estilo literario sobre el cual se mantuvo ambivalente durante toda su carrera: "Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura" (1: 291). Continúa con esta curiosa reflexión: "En vano quiso remedar Andrew Lang, hacia mil ochocientos ochenta y tantos, la *Odisea* de Pope; la obra ya era su parodia y el parodista no pudo exagerar su tensión" (1: 291). La referencia es a la traducción que Lang hizo en colaboración con Samuel Henry Butcher y que se publicó en 1879.⁸ Aunque es una de las traducciones de la *Odisea* más leídas e influyentes, ha sido también una de las más criticadas, por la elección intencional de un lenguaje arcaico y de la prosa en lugar del verso. De acuerdo con Langstaff, tal elección se debió a la respuesta que Lang dio a la cuestión homérica, o sea, a la pregunta sobre si Homero fue un personaje real o un autor simbólico al que se le atribuyen determinadas obras. Para el traductor, Homero es un personaje histórico que vivió en el siglo noveno a.n.e. y su lenguaje es una elección estética, no el que se hablaba en su tiempo. Esta posición nos recuerda a la "elección", por parte de Pierre Menard, del español del siglo XVII para escribir el *Quijote*. Comenta Langstaff: "Lang felt that Homer deliberately wrote in archaic style; thus he matched this with the language of the English Bible, words archaic yet with unsurpassed dignity and grandeur and so well known to his audience that not one word would be obscure in meaning" (59).

Pero de acuerdo con Borges, Lang no tenía necesidad de hacer esto, pues ya Pope se había parodiado a sí mismo. Como había anotado en "Las versiones homéricas", en *Discusión* (1932), Borges consideraba que las tra-

7 Véase, por ejemplo, Shankman, quien sostiene que "*The Rape of the Lock*, would probably have never been written had Pope not been reading Homer by day and meditating upon him by night" (64). También, que en algunos pasajes, Pope "invites us to read his poem through a Homeric prism" (64).

8 Borges reconoce el trabajo en conjunto en "Las versiones homéricas" pero no menciona a Butcher en el prólogo de 1954.

ducciones que Pope hizo de Homero eran pomposas y grandilocuentes. Después de comparar su versión con la de otros traductores, escribió:

Su lujoso dialecto (como el de Góngora) se deja definir por el empleo desconsiderado y mecánico de los superlativos. Por ejemplo: la solitaria nave negra del héroe se le multiplica en escuadra. Siempre subordinadas a esa amplificación general, todas las líneas de su texto caen en dos grandes clases: unas, en lo puramente oratoria –Cuando los dioses coronaron de conquista las armas–; otras, en lo visual: Cuando los soberbios muros de Troya humearon por tierra. Discursos y espectáculos: ése es Pope. (1: 243)

Ese etilo sublime está, para Borges, a punto de caer en su propia parodia. Si el barroco es el estilo que linda con su propia caricatura, ¿cómo quedarían entonces las opiniones de Borges sobre su propio relato? En las entrevistas que sostuvo con Georges Charbonnier a fines de los años 60, Borges ofrece una crítica de “El inmortal”, en correspondencia con la evolución de su estilo narrativo:

Fue escrito de una manera bien barroca, de una manera muy lujosa, casi demasiado lujosa, demasiado sonora. Esto fue debido a una dificultad. Creo que escribí “El inmortal” antes que “Funes”.⁹ Cuando escribí “Funes” [...] me sentía más libre para escribir, mientras que cuando escribí “El inmortal” no estaba muy seguro de mi tema. Incluso creo que lo eché a perder. Creo que esta historia está a rebosar de detalles históricos [...] tiene algo, qué diré yo, de reconstrucción arqueológica. Hay cosas que tomé de Plinio, etc. [...] La historia esencial es la de un hombre inmortal que, por lo mismo, olvida su pasado. Es la historia de Homero que ha olvidado que fue Homero [...] Ahora, si tuviera que escribir esa historia, la escribiría de una manera más sencilla [...] Trataría de escribir sencillamente la historia de alguien que, al final de su vida, recuerda. (87-88)

Tal crítica está en correspondencia con lo que pensaba de sus primeros libros de ensayos, los cuales rechazó básicamente por los excesos barrocos y la necesidad de asombrar con palabras complejas.

Sin embargo, no es la primera vez que se produce una crítica semejante. La primera está en el relato mismo. Recordemos que además de la introducción y la posdata del editor, el narrador de la parte principal –Cartaphilus– escribe el texto en dos momentos, separados por un año: “He

9 Borges se equivoca en cuanto a la fecha de los relatos. “Funes el memorioso” está fechado en 1942 y se publicó en *La Nación* ese mismo año, antes de recogerse en *Ficciones* en 1944.

revisado, al cabo de un año, estas páginas. Me consta que se ajustan a la verdad, pero en los primeros capítulos, y aun en ciertos párrafos de los otros, creo percibir algo falso" (1: 542). Una de las razones que lo llevan a tal conclusión es la frase "En Bikanir he profesado la astrología y también en Bohemia". Dice Cartaphilus: "En cuanto a la oración que recoge el nombre de Bikanir, se ve que la ha fabricado un hombre de letras, ganoso (como el autor del catálogo de las naves) de mostrar vocablos espléndidos" (1: 543). Alguien interesado en ostentar vocablos espléndidos se corresponde con la imagen de los escritores del barroco.

Cristina Parodi ha escrito que son muy pocas las ocasiones en que en la obra sería de Borges entra el lenguaje paródico, ese lenguaje del que él y Bioy Casares se burlaron en sus obras en colaboración *Seis problemas para don Isidro Parodi*, *Crónicas de Bustos Domecq* y *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Según Parodi, uno de los objetivos de ese trabajo en colaboración fue incorporar todo el vocabulario pomposo que estaba de moda en los medios de comunicación y entre algunos sectores de la población, vocabulario usado para dar una idea de sofisticación, pero con resultados perjudiciales para el idioma. Una de aquellas contadas ocasiones ocurre en "El Aleph", en boca de la contraparte del narrador, el pedante poeta Carlos Argentino Daneri, como cuando éste dice, por ejemplo: "¡El niño no podía comprender que le fuera deparado ese privilegio para que el hombre burlara el poema! No me despojarán Zunino y Zungri [...] Código en mano, el doctor Zuni probará que es *inajenable* mi Aleph" (1: 623, cursivas en el original). Parodi apunta: "Borges se divierte haciendo que Daneri hable como desde 1942 venían hablando Bustos y sus personajes, y como seguirán hablando hasta 1977. Pone en boca de Daneri palabras que sólo un Bustos Domecq podría escribir en serio, sin ironía" (18).

Pero, ¿no podríamos, como hizo Borges, llevar esta cuestión a un nivel más y decir que en algunos de los textos "serios" de Borges está contenida, en ocasiones, su propia parodia? Pienso, por ejemplo, en el vocablo "ganoso", usado precisamente para criticar el uso de palabras altisonantes: "ganoso [...] de mostrar vocablos espléndidos". O en el "oblicuo Ts'ui Pên", como en "El jardín de senderos que se bifurcan", Stephen Albert caracteriza al antepasado del narrador: "Es el modo tortuoso que prefirió, en cada uno de los meandros de su infatigable novela, el oblicuo Ts'ui Pên" (1: 479). Si algo nos enseñó Borges es que la lectura es un hecho cambiante y

que nada garantiza la inmortalidad de un texto o de un autor, o que éste sea leído de una forma o de otra. ¿No podría decirse que, con el tiempo –o quizás ahora mismo– este estilo poético pueda leerse como paródico?

Alfredo Alonso Estenoz
Luther College

OBRAS CITADAS

- Balderston, Daniel. *El precursor velado. R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- Bliquez, Lawrence J. "Frogs and Mice and Athens". *Transactions of the American Philological Association* 107 (1977): 11-25.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- Broich, Ulrich. *The Eighteenth-Century Mock-Heroic*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Castalia, 1978.
- Charbonnier, Georges. *El escritor y su obra: entrevistas de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges*. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1975.
- Christ, Ronald. *The Narrow Act. Borges' Art of Allusion*. Nueva York: New York UP, 1969.
- Dircks, Richard. "Parnell's *Batrachoumuomachia* and the Homer Translation Controversy". *Notes and Queries* 3.8 (1955): 339-42.
- Graziosi, Barbara. *Inventing Homer: The Early Reception of Epic*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Jullien, Dominique. "Biography of an Immortal". *Comparative Literature* 47.2 (1995): 136-59.
- Langstaff, Eleanor De Selms. *Andrew Lang*. Boston: Twayne Publishers, 1978.
- Parnell, Thomas. *Homer's Battle of the Frogs and Mice, With the Remarks by Zoilus, to Which is Prefix'd the Life of the Said Zoilus*. Londres: Printed for Bernard Lintot, 1717.
- Parodi, Cristina. "Borges, Bioy y el 'lenguaje exquisito'". *Variaciones Borges* 27 (2009): 7-23.
- Rosslyn, Felicity. "Pope's Annotations to Tickell's Iliad Book One". *The Review of English Studies* 30. 117 (1979): 49-59.

Shankman, Steven. "Pope's Homer and His Poetic Career". *The Cambridge Companion to Alexander Pope*. Ed. Pat Rogers. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 63-75.

Woodman, Thomas M. *Thomas Parnell*. Boston: Twayne Publishers, 1985.