

La tercera parte del Quijote

Borges tuvo la sagacidad de no escribir una poética que unificara las perspectivas ocasionalmente contradictorias que esbozan sus ensayos. En “La lotería en Babilonia” pueden, no obstante, encontrarse ciertas claves que permiten postular una estética. El relato se abre sugestivamente con lo que puede leerse como un alegato por la ficción: “Pitágoras recordaba haber sido Pirro y antes Euforbo y antes algún otro mortal; para recordar vicisitudes análogas yo no necesito recurrir a la suerte ni aun a la impostura”. Lo crucial, sin embargo, es que la ficción funciona como la Lotería misma: en ambas, la contingencia es elevada a piedra de toque para dar cuenta del caos de la realidad. Los sorteos de la Compañía que rigen la vida en Babilonia son una infusión de caos en el cosmos, y a la vez, y es esto lo relevante, son lo único que explica ese cosmos. Si los eruditos llevan a cabo especulaciones en torno al azar es para desentrañar su funcionamiento o perfeccionarlo, ambos modos de entender el universo.

La ficción, por su parte, organiza ese caos en una trama que, bien realizada, vuelve imposible distinguir qué es contingente y qué no (así como es indiferente afirmar o negar la existencia de la Compañía). Dos ensayos de *Discusión* ilustran esta relación. “La postulación de la realidad” establece “la invención circunstancial” como el mejor método que puede asumir dicha postulación en un escritor clásico: el elemento aparentemente prescindible se convierte en fundamento. Por su parte, “El arte narrativo y la magia” plantea que “el problema central de la novelística es la causalidad” y que esta adopta la forma de la magia, “coronación o pesadilla de lo causal”. Toma como ejemplo una novela de Poe: su trama secreta es la vilificación del blanco, por lo que pequeñas descripciones y menciones al pasar construyen la anatemización del color impersonal. De nuevo lo circunstancial es piedra angular del edificio ficcional. Los ejemplos en la propia literatura de Borges son demasiados.¹

Podría objetarse que una es una infusión de caos, la otra una organización del mismo; aunque ambas usen la contingencia –e incluso la exacerben– para lograr sus propósitos, estos son radicalmente disímiles. Sin embargo, tanto los procedimientos como los resultados son mucho más importantes que los propósitos, de los cuales, de todas formas, siempre se puede dudar. Decir que todo es absolutamente necesario y decir que todo es producto del azar es en más de un sentido decir la misma cosa. Así, en la Lotería como en la ficción, la oposición entre causalidad y casualidad es llevada a una superación que no consiste en el triunfo de una sobre la otra o en la negación de ambas, sino en la presencia simultánea e irónica de ambos términos. El resultado es la permanente ambigüedad que marca todas las tramas borgeanas, que cabría definir en términos de una poética de

la ironía (o de la perplejidad).

El secreto de *Ficciones* consistiría entonces en dar la definición más rigurosa posible de la contingencia. Cada relato es, a la manera de las infinitas metafísicas de Tlön, “la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos”. Hay más: cada relato es, además de una metafísica tlönense, un resultado de la Lotería, un tomo de la Biblioteca de Babel y una bifurcación del Jardín. No obstante, la cautela se impone, pues aunque las repetidas lecturas disimulen las amenazas que contiene, adentrarse en el libro sigue siendo una empresa del mayor peligro, y tras plantear una poética basada en la ambigüedad, sería contradictorio pasar a definiciones tan a la ligera. No se trata de repetir lugares comunes, sino de triturarlos para extraer los sentidos que quizá aún oculten.² Precisamente por subestimar tales complejidades es que buena parte de las lecturas canónicas caen en reduccionismos.

Una de esas interpretaciones considera a *Ficciones* un catálogo extraordinario de narraciones fantásticas que exploran, desde el novedoso artificio literario del cuento-ensayo, lo que de paradójico e inaccesible hay en la realidad. La fantasía avasalla nuestro mundo, y los arquetipos borgeanos son la forma adecuada para indagar la intrusión. El mundo real y el fantástico acaban por construirse mutuamente, una verdad parcial que peca de vaguedad. Por otro lado tenemos una serie de lecturas que indagan diversas relaciones con las matemáticas y la física, pero que al final encorsetan los sentidos del libro.³ Lo mismo hacen lecturas como la de Ricardo Piglia, que inserta a Borges firmemente –demasiado, a decir verdad– dentro de la tradición argentina, escindiendo su obra en dos “linajes” que dicen más de quien maneja el bisturí crítico que del propio Borges.

El reto es articular una lectura que asuma esa complejidad sin abandonar una pretensión integral, que trate al libro como un todo y no una mera antología de relatos. La clave la encontramos en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto”. ¿Es descabellado suponer que este precepto afecte al propio *Ficciones*? Al contrario, se nos insinúa desde las primeras líneas: “Debo a la conjunción de un espejo y una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar”. La obsesión de Borges con los espejos es conocida; lo subestimaríamos de suponer que no hizo más que transfigurarla en uno de los trillados arquetipos. Cuando no damos con la excéntrica descripción de Uqbar en una de las ediciones de la Enciclopedia que lo reseñan y olvidan, se debe menos al caos de la realidad que a lo modesto de nuestra perspicacia: Tlön no aparece en alguna versión de la Enciclopedia cuando *Ficciones* se pone, como condición de posibilidad, delante del espejo. A lo largo del libro, la autoreferencialidad o, mejor aún, la circularidad, que paulatinamente va completando y sustituyendo el caótico cosmos heraclíteo, se constituye, en una arriesgada acrobacia, como sendero hacia lo absoluto.

¿Pero qué le devuelve la mirada a *Ficciones* cuando este se contempla en la quinta de Ramos Mejía? Esto es crucial si queremos otorgarle a un sentido completo, tarea que los propios

cuentos socavan, a veces incluso por aparentes carencias. Por ejemplo, en lo que se refiere a la descripción de Tlön, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” es fácilmente arquetípico en cuanto a sus aporías filosóficas. En “Pierre Menard, autor del Quijote”, la empresa de Menard puede verse como incompleta en tanto su sentido no sobrepase la parodia (en el mejor de los casos sería un entremés de una imaginación genial, con alguna consecuencias especulativas que la crítica literaria supo usufructuar muy cómodamente⁴). Sin embargo, estos quiebres o puntos ciegos son mucho más elocuentes respecto del funcionamiento de *Ficciones* que buena parte de la crítica, e insinúan una relación crucial entre la empresa de Menard y Tlön.

Retomando el contralibro, reflejo de *Ficciones*, este tendría su ámbito en Tlön. Fijar la referencia de este contramundo por medio del relato inaugural le otorga una existencia vertiginosa que influye decisivamente en *Ficciones* y determina su consabida ramificación, que ocupa el lugar de la lucidez (y la paranoia) detectivesca. Los relatos no sólo se contienen unos a otros: repiten y modifican, en un juego de espejos oblicuos, rotos y sucios, el mecanismo autoreferencial que inaugura el espejo de la quinta de Ramos Mejía. Pero no se trata sólo de la confrontación fatal entre lo posible y lo real, ni tampoco su mera conjugación, sino de engendrar una exterioridad que entre en una relación agónica con el propio libro y su absoluto. El modelo para este mecanismo no es otro que el Quijote, no por nada reescrito por Menard.⁵

El pavor ante el espejo está íntimamente vinculado al tema del doble y este, al del duelo. Tanto el reflejo como el adversario (y el doble, que sería ambos) se presentan como un límite al propio poder; el duelo trata justamente de la disputa por una prioridad acaso ontológica. “Las ruinas circulares” sería desde esta óptica el inesperado paradigma de estos relatos.⁶ Parece confirmarlo la primitiva “Leyenda policial”,⁷ donde aparece el motivo del duelo reducido a sus componentes más básicos: a un cuchillero de Barracas le “notifican” que en Palermo hay “un hombre” y va a buscarlo. La existencia de ese otro resulta insoportable porque disminuye al propio yo; es mejor no ser a ser menos, o más bien es lo mismo. El verdadero duelo, como en “Las ruinas”, es por ser el soñador, y no el soñado.⁸

¿Quién es, entonces, el otro que angustia a Borges en el espejo? Pierre Menard, si entendemos por este algo más complejo que lo que sugiere su jocosa biografía. Borges indaga sobre Tlön desde nuestro sentido precario y dado de lo que es la realidad. Asumiendo la exterioridad de Tlön, podemos postular una contraparte de Borges que, desde allí, debe necesariamente indagar sobre su experimento literario para trascenderlo y así darle un cabal sentido: “Pierre Menard, autor del Quijote”, precisamente. Hemos sido tan necios como para no advertir que Pierre Menard es el gran escritor de Tlön que escribe *Ficciones*. Se dijo que Menard es Borges escribiendo el Quijote, pero la verdadera trama, la secreta, es Menard escribiendo a Borges como autor de *Ficciones*.⁹

Hay que detenerse brevemente en este mecanismo, sumamente complejo, que tiene su

remoto origen en la obra magna de Cervantes. En el Quijote de 1615 aparece la primera parte, de 1605, como un libro que circula y que ha sido leído por muchos de los personajes. Su existencia afecta el funcionamiento de la creación fantástica: es a la vez la condición de posibilidad de la fantasía y un límite que la obtura. Por una parte, habilita a diversos personajes (Sansón Carrasco, los duques) para que intervengan en el entramado ficcional; por otra, don Quijote se ve disminuido al perder la exclusividad de la fantasía que, en última instancia, ha creado, y en parte por esto diversos episodios de la segunda parte muestran versiones degradadas de los ideales caballerescos que constituyeran, en la primera, su absoluto. Esta pérdida no es de ningún modo absoluta: aunque las intervenciones de los demás conlleven una disputa por el control de esa fantasía, no hacen sino confirmarla (los duques pretenden burlar a don Quijote, pero gracias a ellos Sancho se convierte en gobernador). El Quijote-libro es la principal razón por la que el mundo de la segunda parte está infectado de ficción.

Borges, con una maestría deslumbrante, reproduce esto mediante una elipsis. No hay un *Ficciones* previo, sino que su mundo está desde el comienzo contaminado por la ficción, y es Tlön, el contramundo idealista, el que ocupa el rol de Quijote-libro, o más bien no Tlön, sino el contralibro tlönense de Menard. Pero esto peca de inexactitud, pues esta relación es especular en un doble sentido. Borges escribe *Ficciones* poniéndose en el lugar de la segunda parte del Quijote, con un mundo ya enloquecido.¹⁰ Puede hacer esto gracias a Menard, quien en su relato homónimo compone dos capítulos de la *primera* parte del Quijote. Pero el Menard auténtico es el escritor de Tlön, y es su *Ficciones* virtual el contralibro que necesita *Ficciones* para llegar a su plenitud. No se trata de dos mundos, sino de dos libros que construyen mutuamente. “Las ruinas circulares”, desde esta óptica, funciona como metáfora de los que a fin de cuentas serían dos urdidores de sueños. Y si este cuento provee el paradigma del duelo, el duelo fundante de la literatura borgeana –acaso de toda literatura– sería entre Borges y la tradición literaria (representada ambiguamente en Menard).

La nota distintiva del Quijote, al menos desde una perspectiva especulativa respecto de las genealogías literarias, es su circularidad. *Ficciones* no parece tener esa estructura. Enriqueceríamos su contenido simbólico si consideráramos refutada esa impresión. Para refutarla *completamente*, partiremos de un dato editorial, una aparente desprolijidad en el armado del libro. Hay tres relatos, dos de ellos capitales, que recién se incluyeron en la segunda edición de 1956. Son incluso posteriores a la segunda edición de *El Aleph* de 1952 (cuando se le añadieron cuatro cuentos). Que Borges sienta la necesidad de añadir estos tres relatos a *Ficciones*, y no a una tercera edición de su libro más reciente, llama la atención¹¹. ¿Acaso estaba el libro incompleto?

Nunca se le dio suficiente crédito a Borges cuando afirma –en 1956, cuando ya ha escrito todos los cuentos de su período más brillante– que *El Sur* es su mejor cuento. Tras atribuir esa preferencia al elemento autobiográfico, se lo relegó a un lugar periférico en la mayoría de las

exégesis críticas.¹² Leído, sin embargo, desde esta perspectiva, cumple un papel fundamental en el andamiaje de la obra, que bien puede justificar el juicio de Borges.¹³ Lo que faltaba, lo que *Ficciones* no tenía, era un momento análogo a la entrada de don Quijote en la imprenta: hacía falta que la creación del libro entrara en él como mito.

El elemento autobiográfico en *El Sur* es conocido: Borges, bibliotecario como Dahlmann, sufre en 1939 un accidente que casi lo lleva a la muerte. Tras recuperarse, escribe *Pierre Menard, autor del Quijote* y da inicio a lo que puede calificarse sin exageración como una de las grandes décadas de la literatura universal. Dahlmann, por su parte, se recupera de su enfermedad y toma un tren al Sur que lo lleva a una muerte en la que sin embargo se encuentra a sí mismo. Hasta aquí un hermoso cuento, pero algo falta para justificar la opinión de Borges. La respuesta está en otro de los relatos tardíos, *El fin*,¹⁴ donde se ejecuta otra operación con el canon, pero ahora con la tradición argentina. Borges “cierra” el *Martín Fierro*, clausura la gauchesca y se ubica de forma privilegiada dentro de la tradición criolla. Lo crucial es la idea de un final implícito, de que toda gran obra (como el *Martín Fierro*, como *Ficciones*) contiene las claves que permiten completarla.

Dahlmann, hombre de ciudad, va a un campo que corresponde a la idea que él tiene del mismo, simbolizado por el viejo gaucho, “cifra del Sur que era suyo”. Cuando lo mira, registra “con satisfacción” sus rasgos, satisfacción que nace de la adecuación con lo que había imaginado en Buenos Aires; cuando estalla la disputa y se dice que en el sanatorio no le habría sucedido nada de eso, el contraste confirma nuevamente esa adecuación. A lo que se enfrente es, entonces, a sus propias figuraciones estéticas y ficcionales, y si Dahlmann *es* Borges en un sentido más que anecdótico, el que sale a luchar en la última página es el propio Borges quien, con el cuchillo “que acaso no sabrá manejar”, se alista para escribir *Pierre Menard* y dar inicio a su hazaña literaria. No podemos, pues, afirmar categóricamente que Dahlmann pierda el duelo; acaso *El Sur* sea una oblicua declaración de victoria.

La circularidad que postulamos a partir del espejo de Tlön se ve confirmada: el último cuento nos lleva a la génesis del libro; nos lleva también, cruzando libro y contralibro, nuevamente al Quijote. No basta la red de cajas donde cada cuento contiene y es contenido: se necesita un verdadero contralibro que complete, en clave cervantina, al de Borges, y que deje entrever en toda su dimensión la tensión esencial entre lectura del canon occidental y reescritura del mismo. No se puede fundar una literatura personal sobre el más soberbio antecedente de la lengua castellana si no es a partir de la circularidad. Una circularidad bastante singular: Borges escribe la tercera parte del Quijote, sin serle desleal a Cervantes, escribiendo la primera parte de *Ficciones*, donde Menard inventa su provisional empresa y dejando la segunda, que existe *simultáneamente* en Tlön, al otro Menard, que se “anoticia”, quizá escandalizado, de la empresa borgeana, y la dota de sentido cervantino, el único posible en esa instancia de totalización literaria. Es en esa suerte de “epílogo”

que constituyen los tres últimos cuentos donde se ve su influencia con mayor claridad.

El ámbito de la posibilidad absoluta donde debe morar Menard, como clarificador de toda intriga y tejedor de “las simétricas porfias del arte”, es Tlön, donde el lenguaje es libre al extremo. El francés necesitó de la distancia que le proveyeron algunos acontecimientos históricos para escribir el Quijote, entre ellos el Quijote mismo, y fue necesario que pasaran algunos años más para saberlo como autor de *Ficciones*. Acaso no sea esta su última intervención; la sola posibilidad promete, inquieta y supone un consuelo, pues toda exégesis de *Ficciones* asume el riesgo de imitar a Ryan Kilpatrick, quien al final se dio cuenta que todos sus afanes estaban ya contenidos por la trama de Nolan. El libro se convertiría así en otro espejo, ahora turbio, tras el cual se adivina la sonrisa condescendiente del maestro. Sin embargo, aunque la trama sea de incesante hierro y el camino, fatal como la flecha, puede haber un descuido, una grieta por la que vislumbremos, como hizo Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom, esa escritura que ilumine los ardientes designios del libro o del universo, que acaso sean una y la la misma cosa.

Mario Rucavado Rojas

Bibliografía

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, New York: Oxford University Press, 1997.

Borges, Jorge Luis, –“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Pierre Menard, autor del Quijote”, “Las ruinas circulares”, “La lotería en Babilonia”, “Prólogo” (a “Artificios”), y “El Sur”, en *Ficciones*, Madrid: Alianza, 2005.

–“La postulación de la realidad” y “El arte narrativo y la magia”, en *Discusión*, Madrid: Alianza, 1986.

–“Magias parciales del 'Quijote'”, en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires: Emecé, 1966.

–“Leyenda policial”, en *Revista Martín Fierro*, N° 38, 26 de febrero de 1927, edición facsimilar, Buenos Aires: Fondo Nacional de la Artes, 1995.

–“Prólogo”, en *El informe de Brodie*, Buenos Aires: Emecé, 1996.

Gamerro, Carlos, “Ficciones barrocas”, en *Ficciones barrocas*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Piglia, Ricardo, “Ideología y ficción en Borges”, en Barrenechea, Rest, Updike y otros, *Borges y la crítica*, Buenos Aires: CEAL, 1982.

Saer, Juan José, “Borges francófono”, en *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Ariel, 1997.

V.V. A.A., *Borges y la ciencia*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

1 El prólogo a *El informe de Brodie* dice de los cuentos que lo integran: “Abundan en la requerida invención de hechos circunstanciales.” Un ejemplo de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*: la divergencia entre la versión de Bioy de la cita del heresiarca de Uqbar y la de la enciclopedia; rasgo circunstancial que hace a la ambientación, y anticipación temática de los *hrönir*.

2 Como bien dijo Menard, “La gloria es una incompreensión y quizá la peor”.

3 Sirva de ejemplo (acaso de resumen) la dualidad entre la Biblioteca y el Jardín y las oposiciones (o correspondencias) que se deducen de ella (entre lo real/irreal, lo posible/imposible, lo sucesivo/simultáneo). Cf. *Borges y la ciencia*, Eudeba, 1999.

4 Es la opinión (bastante burda) de Saer en “Borges Francófono”: “... la idea que Borges tiene de la literatura es exactamente opuesta a la de Pierre Menard ... De los diecisiete cuentos que contiene ficciones es el único claramente cómico”.

5 Carlos Gamerro, en *Ficciones Barrocas* (2010), es quien ha puesto el mayor énfasis (aunque no lo suficiente) en la relación de Borges con el Quijote.

6 Es evidente que discrepamos con la tesis de Piglia. No negamos que la atracción que ejercía el duelo en la mente de Borges deriva en gran parte de la gauchesca y de sus contactos con los arrabales de Buenos Aires, así como de cierta herencia familiar. Sin embargo, pensarlos desde este lugar permite articular los cuentos que abordan más

explícitamente el duelo –como “Hombre de la esquina rosada”– con aquellos donde la disputa es de otro orden: tanto “Los teólogos” como “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” son ejemplos claros, e incluso “La muerte y la brújula” admite una lectura desde estas coordenadas.

- 7 Aparecida en la revista *Martín Fierro*, constituye el germen de *Hombre de la esquina rosada*.
- 8 Al realizar esta lectura nos reconocemos deudores de Harold Bloom, y en concreto de *La angustia de las influencias* (1973), con una salvedad. Hacemos nuestra su tesis de que un escritor siempre se constituye en una lucha con la tradición literaria anterior, lucha que se resuelve mediante complejas operaciones que Bloom llama “dislecturas fuertes” (“strong misreadings”). Sin embargo, la operación que rastreamos en Borges no se ajusta a ninguno de los “cocientes revisionistas” (“revisionist ratios”) planteados allí, fundamentalmente porque es demasiado *deliberada*. Las influencias, en sentido estricto, responden más a la filiación literaria de un escritor (subrayando la metáfora familiar) que a lo que este pretende conscientemente hacer.
- 9 No un Menard histórico, como lo entiende en su novela Michel Lafon, sino un Menard que se ubica en una bifurcación del Jardín, en un mundo posible: en Tlön.
- 10 La preferencia de Borges por el Quijote de 1615 es conocida; cf. “Magias parciales del Quijote”.
- 11 Como contraejemplo, *La intrusa* fue publicada en una sexta edición de *El Aleph*, en 1966, para luego formar parte de *El informe de Brodie*.
- 12 La excepción es la lectura de Piglia, a la cual ya nos hemos referido.
- 13 Recordemos: “es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo”. Se interpretó ese “otro modo” como que Dahmann muere en el hospital, e imagina en su delirio una muerte acorde a su deseo íntimo. Es plausible, sobre todo si uno tiene en mente *La otra muerte*, pero aquí planteamos “otro modo” más de leerlo.
- 14 Ambos fueron publicados el mismo día, once de octubre de 1953, en el diario La Nación.