

MUERTE Y RESURRECCIÓN DE BORGES

La muerte en casa

Hacia comienzos de 1937 el padre de Borges (a quien él siempre llamó Padre) estaba demasiado enfermo para dejar duda alguna sobre su próximo fin*. Tenía sólo sesenta y seis años pero toda su vida había estado invalidado por una vista débil. En 1914, a los cuarenta, fue obligado a jubilarse porque ya no veía los documentos que, como abogado, debía firmar. Ahora estaba totalmente ciego y, además, su corazón había empezado a fallar. Cada día dependía más y más de su mujer. Madre se había convertido en sus ojos. Apenas resultó evidente que Padre estaba ciego, ella hizo un enorme esfuerzo para perfeccionar su rudimentario conocimiento del inglés. De manera que cuando él ya no pudo leer más sus libros favoritos, Madre se convirtió en lectora.

Padre había sido siempre un hombre tímido. Años más tarde, su hijo habría de decir que era tan modesto que le hubiera gustado ser invisible (*An Autobiographical Essay*, 1970, p. 206).¹ Como no lo consiguió, tuvo que conformarse con pasar horas en casa, inmóvil. Incluso cuando había visitas, casi no pronunciaba palabra. Su silencio, sin embargo, era extremadamente amable, como ha contado José Bianco en unas deliciosas reminiscencias de los Borges. En las raras ocasiones en que decía algo, siempre era para preocuparse por el confort del

huésped. En uno de los cuentos de Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," hay un personaje secundario, Herbert Ashe, que está obviamente modelado sobre la figura de Padre:

En vida padeció de irrealidad, como tantos ingleses; muerto, no es siquiera el fantasma que ya era entonces. (...) Lo recuerdo en el corredor del hotel, con un libro de matemáticas en la mano, mirando a veces los colores irrecuperables del cielo. Una tarde, hablamos del sistema duodecimal de numeración (en el que doce se escribe 10). (...) En septiembre de 1937 (...) Herbert Ashe murió de la rotura de un aneurisma.

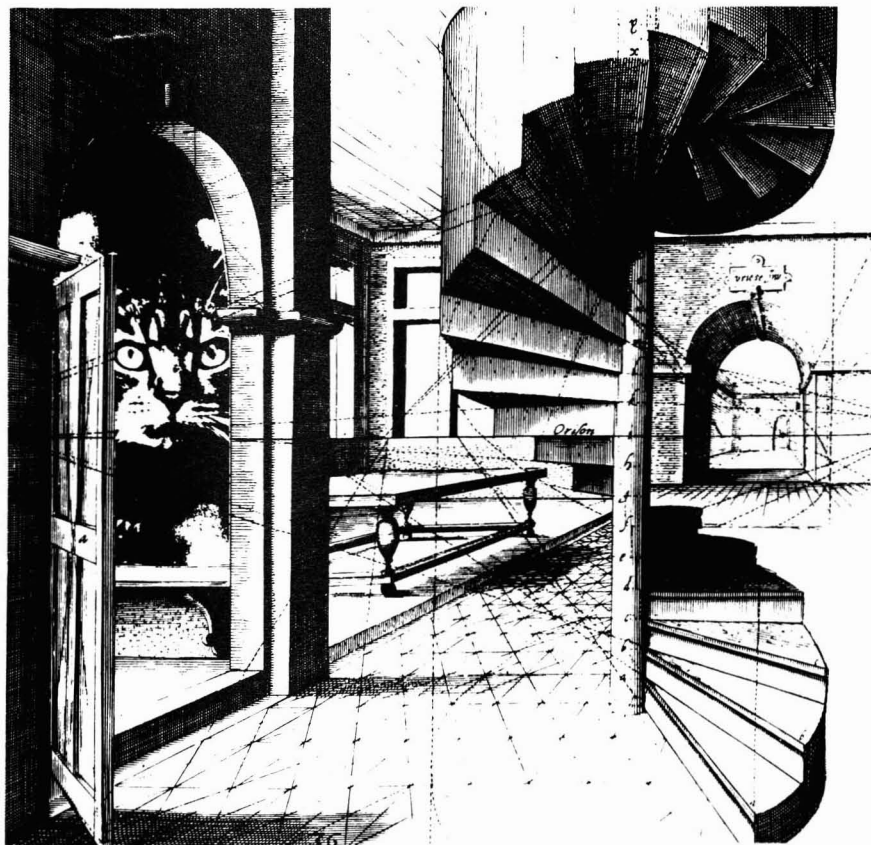
(*Ficciones*, en *Obras Completas*, 1974, pp. 433-434).

Si se recuerda que fue Padre quien enseñó a Georgie (como llamaban a Borges en casa) tanto los principios generales de las matemáticas como los fundamentos de la metafísica idealista, la que se suma a la "irrealidad" del personaje, acentuada por el apellido Ashe (que deriva de "ash", ceniza en inglés), resulta muy clara la alusión biográfica. La imagen de Ashe, quietamente sentado y mirando ("a veces") el cielo, debe haber sido inspirada por las muchas veces que Georgie vio a Padre dedicado a la misma solitaria, empecinada tarea. Hasta la causa de la muerte de Ashe hace eco a la de Padre. Al fin, fue el corazón el que falló a ambos.

En uno de los pasajes más reticentes de su *Autobiographical Essay*, Borges describe el acontecimiento: "Una mañana, mi madre me llamó por teléfono (a la biblioteca donde trabajaba), y yo pedí permiso para ausentarme, llegando justo a tiempo para ver morir a mi padre. Había tenido una larga agonía y estaba muy impaciente por morir." (*Essay*, p. 242). Murió —como había muerto su madre, Fanny Haslam, dos años antes; como moriría su viuda, Leonor Acevedo, casi cuarenta años más tarde—: recibiendo a la muerte con alivio, como un alivio del dolor de vivir. Como es habitual en su *Essay*, Borges no da la fecha de la muerte de Padre. Era el 24 de febrero de 1938.

A partir de aquel momento, Georgie se convirtió teóricamente en cabeza de familia. Tenía treinta y ocho años y sólo hacía un tiempo que había empezado a contribuir regularmente al presupuesto familiar. Padre había querido que se dedicase exclusivamente a las letras, y cumpliera así el destino de poeta que él mismo (por su corta vista, por las responsabilidades de un hogar, por su amor a la invisibilidad) no había sabido cumplir. Pero los duros años treinta y la inflación que siguió a la caída de la bolsa de New York, había obligado a Georgie a procurarse un empleo permanente. A las penas de sus últimos años, debió sumar Padre la de saber que su mecenazgo no era ya suficiente.

Poco cambió en el hogar de los Borges con la muerte de Padre. Excepto por el alivio de no tener



* Estas páginas pertenecen al libro, *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*, que ha publicado en New York, la editorial norteamericana E.P. Dutton, 1978. Han sido especialmente traducidas en español por el autor. Las referencias bibliográficas

de textos de Borges han sido unificadas para remitir a la edición de *Obras completas*, en un volumen, que ha publicado Emecé Editores, en Buenos Aires, 1974. Las otras referencias a textos citados se dan en notas.



Borges a los 18 años

que asistir a su agonía, las cosas continuaron como antes. La vida burocrática y literaria de Georgie siguió su curso. Todos los días hábiles iba a la Biblioteca Miguel Cané, situada en uno de los barrios pobres de Buenos Aires, para cumplir sus tareas de modesto auxiliar. Casi todas las semanas escribía artículos para *El Hogar* (revista básicamente leída por elegantes señoras). En sus ratos de ocio, visitaba regularmente a Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, futuros cómplices de algunas heterodoxas antologías. El único cambio visible en esta rutina era muy sutil. Durante cinco meses Borges dejó de publicar en *Sur*, la revista que fundó Victoria Ocampo en 1931. No podía dejar de hacerlo en *El Hogar*, porque al fin allí le pagaban algo, y la muerte de Padre había apretado aún más el presupuesto familiar. Pero en *Sur* no pagaban entonces. Y, además, el nivel de exigencia de sus lectores era mayor. Pero ya en agosto de 1938, Borges volvió a *Sur*, con una reseña de *La amortajada*, de María Luisa Bombal, novela que la misma revista había publicado y que Borges quería recomendar a sus lectores porque la autora chilena practicaba un tipo de literatura fantástica en la que él mismo estaba realizando experimentos más o menos secretos.

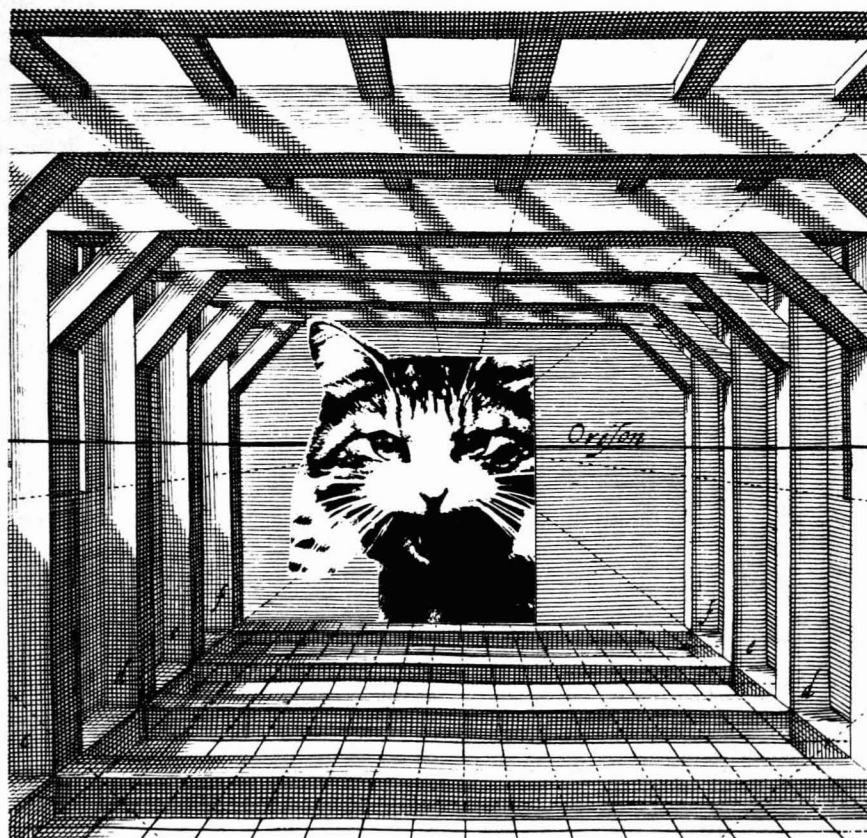
La última colaboración que entregó a *Sur* ya en vísperas de la muerte de Padre había sido, incidentalmente, una nota sobre el suicidio de Leopoldo Lugones que se publicó en el número de febrero de

1938. El poeta argentino fue siempre uno de sus modelos más decisivos. Cuando Georgie empezó a publicar poemas ultraístas, a comienzos de los años veinte, Lugones era sin duda el más importante escritor argentino: un hombre cuya larga sombra oscurecía demasiado a la nueva generación. Como era inevitable, Georgie se había sumado al coro de jóvenes que, para demostrar su originalidad, atacaban a Lugones. Más tarde, habría de reconocer que en el esfuerzo por ser original habían caído en el error de imitar un solo aspecto de Lugones: el de los poemas paródicos de *Lunario sentimental* (1909), tan millonarios de metáforas. "Eramos tardíos herederos de uno solo de los perfiles de Lugones," habría de concluir en un artículo publicado en *El Hogar* poco antes del suicidio del poeta ("Las nuevas generaciones literarias," 26 de febrero de 1937). En el artículo necrológico de *Sur*, reitera el punto de vista. En el último párrafo hace una delicada alusión al suicidio. Recuerda un pasaje de uno de los *Estudios helénicos*, de Lugones, en que el poeta deduce del rechazo por parte de Ulises de la inmortalidad que le ofrece Calipso (rechazarla, argumenta Lugones, equivale a suicidarse), que el héroe quería ser no sólo dueño de su vida sino también de su muerte. Borges pensaba que Lugones tenía derecho al suicidio y, discretamente, lo aprueba por medio de esta oportuna cita.

En el contexto de la sociedad católica argentina de entonces, la opinión era audaz. Lugones había cometido un pecado que condenaba su alma. Pero Borges prefiere colocarlo en otro contexto: el de una cultura que él amaba y que respetaba la dignidad del suicidio. La muerte de Lugones, que precedió por tan poco tiempo a la de Padre, debe haber afectado hondamente a Borges. En cierto sentido, Lugones había sido también una figura paterna. En el prólogo a *El hacedor* (1960), ha contado que siempre soñó con que Lugones llegase a gustar de sus poemas. Pero, para Borges, aquél fue siempre remoto, solitario, reticente. Era un modelo que él podía admirar a la distancia y hasta criticar abiertamente; un modelo complementario del paterno en el que la cercanía, la amistosa complicidad de libros y costumbres, el respeto filial, embotaban toda crítica.

Si en la superficie, poco cambió en su vida con la muerte de Padre, el impacto de esa desaparición quedaría registrado sutilmente en otra forma. Un accidente que Borges padece en la Noche Buena de 1938 revela hasta qué punto había sido afectado por aquella muerte. El episodio ha sido descrito por lo menos dos veces por él.² En el *Essay* cuenta:

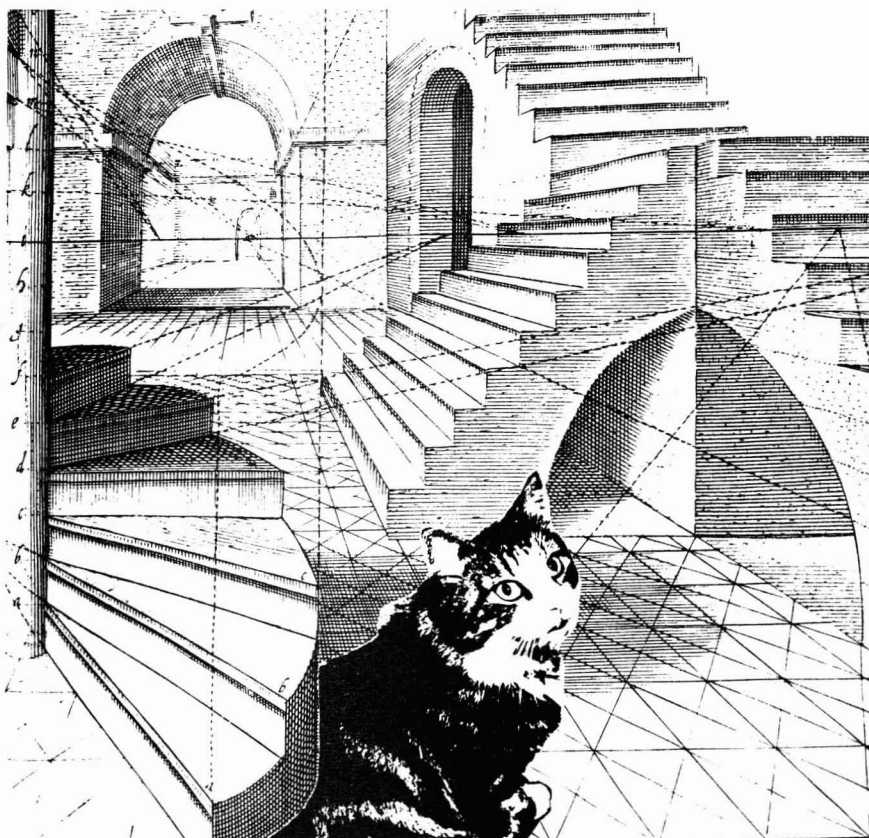
Fue en la Noche Buena de 1938 —el mismo año en que murió mi padre— que sufrí un severo accidente. Estaba subiendo aprisa una escalera cuando sentí que algo rozaba mi cuero cabelludo. Había raspado el batiente de una ventana recién pintada. A pesar del tratamiento de urgen-



cia, la herida se envenenó y por un lapso de una semana más o menos, yací insomne y tuve alucinaciones y fiebre altísima. Una noche, perdí el uso de la palabra y tuve que ser llevado de prisa al hospital para ser operado. Se había declarado una septicemia y durante un mes vacilé, sin saberlo, entre la vida y la muerte. (Mucho más tarde, habría de escribir sobre este tema en mi cuento. "El Sur.") (*Essay*, pp. 242-243).

En el primer párrafo del cuento, después de presentar al protagonista, Juan Dahlmann, Borges describe lo que ocurrió el último día de febrero de 1939. Hay aquí un cambio de fechas, tal vez para evitar las connotaciones religiosas de la Noche Buena y para marcar (secretamente) el momento exacto de la recuperación de Borges.

Dahlmann había conseguido, esa tarde, un ejemplar descabado de *Las mil y una noches* de Weil, ávido de examinar ese hallazgo, no esperó que bajara el ascensor y subió con apuro las escaleras; algo en la oscuridad le rozó la frente ¿un murciélago, un pájaro? En la cara de la mujer que le abrió la puerta vio grabado el horror, y la mano que se pasó por la frente salió roja de sangre. La arista de un batiente recién pintado que alguien se olvidó de cerrar le habría hecho esa herida. (*Ficciones*, en *Obras Completas*, p. 525).



Si se compara esta versión con la del *Autobiographical Essay*, es posible concluir que Borges inventó algunos detalles narrativos para hacer la historia más concreta y creíble: el hallazgo de un tomo suelto de una oscura traducción alemana de las *Mil y una noches* (traducción sobre la que él ya había opinado en un artículo de *Historia de la eternidad*, 1936); la alegría y la codicia que el hallazgo despertó en Dahlmann, hombre de libros como su autor; el descubrimiento de estar herido por la expresión de la cara de la mujer que abre la puerta y por la sangre que mancha su propia mano. (Estos últimos detalles son muy cinematográficos y revelan la familiaridad de Borges con el metonímico estilo de montaje practicado por Hitchcock y von Sternberg, dos de sus directores favoritos.) Pero si se consulta otro testimonio sobre el verdadero accidente, es fácil conjeturar que la versión ficticia de "El Sur" está tal vez más cerca de la realidad que la del ensayo autobiográfico. Esta es la versión que ofrece Madre:

Tuvo otro horrible accidente (...) Por un tiempo, estuvo entre la vida y la muerte. Era Noche Buena y Georgie había ido a buscar a una muchacha que iba a venir a almorzar con nosotros. Pero Georgie no volvió! Angustiada, llamé a la policía. (...) Parece que, como el ascensor estaba descompuesto, había subido las escaleras corriendo y no vio una ventana abierta; pedazos de vidrio se habían incrustado en su cabeza. La cicatriz es todavía visible. Como la herida no fue adecuadamente desinfectada antes de ser suturada, al día siguiente tenía una fiebre de 40 grados. La fiebre siguió y siguió hasta que fue necesario operarlo, a media noche. (Testimonio de Madre, En *L'Herme*, 1964, p. 11)³.

Por dar más detalles sobre el contexto en que se inserta el accidente, Madre agrega un elemento significativo que está ausente en las versiones ofrecidas por Borges. La joven que él había ido a buscar queda reducida a una cara anónima y horrorizada en "El Sur" y no es mencionada siquiera en el *Essay*. El estado de anticipación gozosa que habría despertado ese almuerzo de Noche Buena ha sido despalzado (muy adecuadamente, observaría Freud) al placer que siente Dahlmann al descubrir un tomo de una rara traducción de las *Mil y una noches*. Conociendo la habitual reticencia de Borges en asuntos eróticos, se comprende que toda referencia a la muchacha haya sido censurada en el ensayo autobiográfico y que la mujer (una mujer) sólo sea brevemente aludida en el cuento.

Los biógrafos de Borges han identificado a la joven. Era una muchacha chilena de la que Borges gustaba mucho entonces (aunque en esa época gustaba prácticamente de todas, chilenas o no). Ella es importante para entender el accidente porque en los textos de Borges el elemento censurado, o despalzado, es casi siempre el que da la clave del



cuento y de su fuente real. Hay que recordar que Borges había ido a buscar a la joven para llevarla a almorzar con Madre. Por estar apurado, cometió el error de no esperar el ascensor. Esa corrida por la escalera es demasiado significativa, como lo es el cargado contexto emocional de la ocasión. Ellos dan al accidente otro sentido. La reticencia de Borges hace imposible saber, por ahora, si la ocasión tenía otro significado. ¿Era la primera vez que la muchacha veía a Madre? ¿Había alguna suerte de compromiso formal en el aire?

Si esto último fuese cierto, el accidente adquiriría otro sentido. Se le podría encarar como una forma inconsciente de escapar a la responsabilidad de ese tipo de situación, que simbólicamente implica dar un paso más hacia la madurez y la responsabilidad domésticas. Entonces, Borges no sólo sería nominalmente cabeza de familia sino que asumiría la responsabilidad extra de fundar su propia familia. El hecho de que, debido al accidente, aquel encuentro de la muchacha con Madre fracasó y que, debido también al accidente, Borges se convirtió por un tiempo en un inválido que (como Padre) dependía totalmente de Madre, presta a todo el episodio una coloración distinta. El accidente puede ser visto, a nivel inconsciente, como una decisión fatal que perpetúa su dependencia de Madre, una negativa a entrar en la madurez.

Pero como no sabemos realmente todas las cir-

cunstancias de ese almuerzo frustrado, será mejor no especular demasiado. Lo que sabemos, sí, es que el accidente hizo a Borges —por un tiempo, al menos— más dependiente aún de Madre. También tuvo otra consecuencia: lo libró simbólicamente, y para siempre, de la tutela invisible de Padre. Para entender este otro aspecto hay que mirar el accidente desde un punto de vista completamente distinto.

Leer es escribir

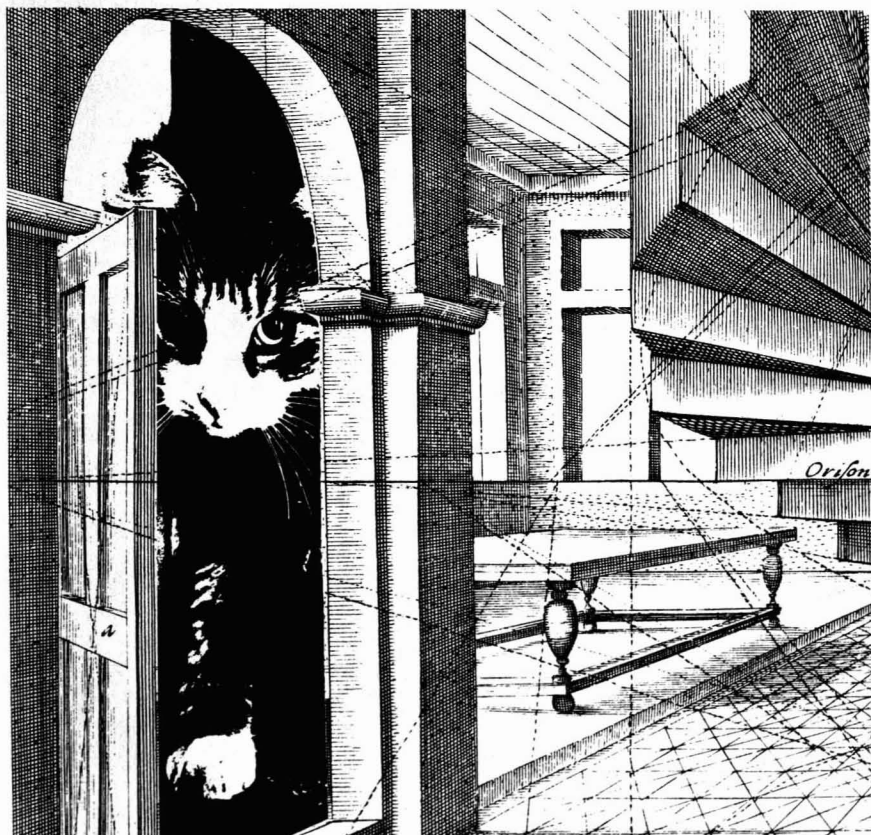
Una de las primeras consecuencias del accidente, según Borges, fue que temió haber perdido la capacidad de leer y escribir. En su *Essay* cuenta:

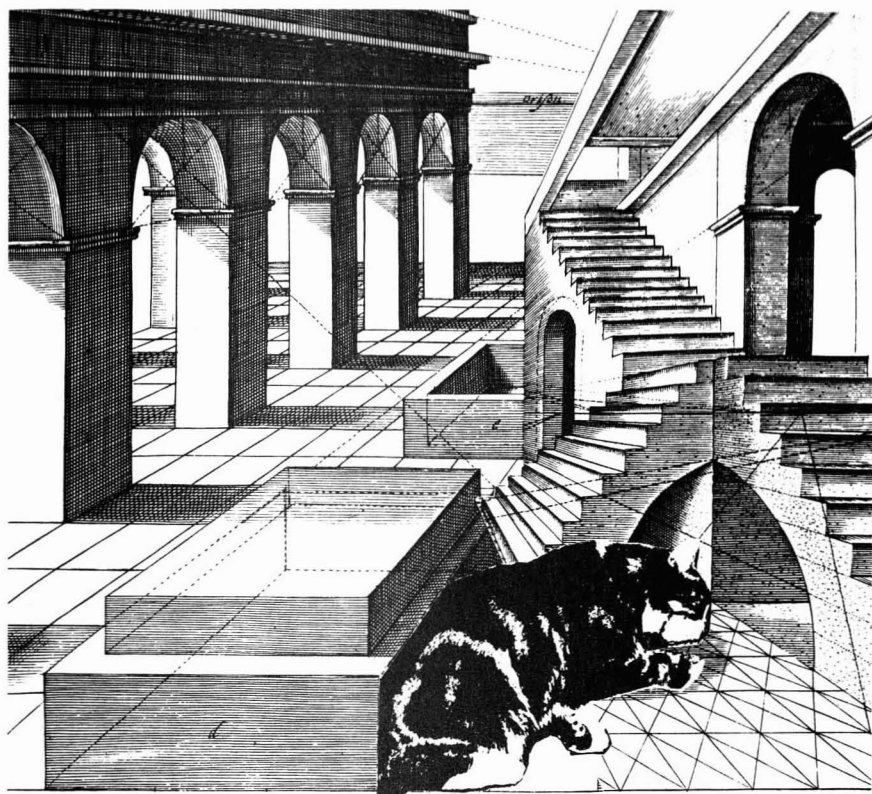
Cuando empecé a recuperarme, temí por mi integridad mental. Me acordé que mi madre quería leerme un libro que yo había mandado buscar recientemente, *Out of the silent planet* (*Fuera del planeta solitario*), de C. S. Lewis, pero durante dos o tres noches me pasé tratando de convencerla de que no lo hiciese. Al final, empecé a llorar. Mi madre preguntó por qué lloraba. “Lloro porque entiendo,” le dije. Un poco más tarde, me pregunté si podría volver a escribir alguna vez. Había escrito antes bastantes poemas y docenas de reseñas de libros. Pensé que si estaba de escribir una reseña ahora y fallaba, iba a estar liquidado intelectualmente, pero que si intentaba algo que nunca había hecho hasta entonces y fracasaba, no sería tan malo y hasta podría prepararme para la revelación última. Decidí que trataría de escribir un cuento. El resultado fue “Pierre Menard, autor del *Quijote*.” (*Essay*, p. 243)

Como de costumbre, Borges, resume mucho aquí un proceso largo y complejo. En el relato que ha hecho Madre del accidente se agregan detalles importantes:

Durante dos semanas, estuvo entre la vida y la muerte, con una fiebre de 40 o 41 grados; al cabo de la primera semana, la fiebre empezó a ceder y me dijo: “Léeme algo, léeme una página.” Había tenido alucinaciones, había visto animales entrar furtivamente por la puerta, etc. Le leí una página, y entonces me dijo: “Está bien.” —“¿Qué quieres decir?”— “Sí, ahora sé que no me voy a volver loco. He comprendido todo.” Empezó a escribir historias fantásticas más tarde, algo que no le había ocurrido antes. (...) Tan pronto estuvo de vuelta en casa, empezó a escribir un cuento fantástico, el primero de los suyos. (...) Y luego sólo escribió cuentos fantásticos, lo que me asusta un poco porque yo no los entiendo mucho. Una vez le pregunté: “¿Por qué no escribes de nuevo las mismas cosas que solías escribir?” El me contestó: “No insistas, no insistas.” Y tenía razón. (Madre, p. 11)

La diferencia entre los dos relatos del mismo episo-





dio se debe no sólo al punto de vista. En tanto que Borges dice bien claro que fue Madre la que insistió en leerle el libro de Lewis, ella dice que fue él el que se lo pidió. Los testimonios de la gente suelen no coincidir, pero no tan drásticamente. Tal vez aquí la diferencia corresponda sólo al desplazamiento del "yo" narrativo. En su versión del accidente, Borges quiere comunicar al lector los temores por su "integridad mental", en tanto que Madre parece más interesada en comunicar tanto su preocupación por la salud del hijo como su propia devoción. En sus recuerdos, ella siempre se presenta como estando completamente a sus órdenes, en tanto que Borges generalmente subraya la independencia de carácter y la fuerza que ella tenía. La discrepancia es inevitable: las madres se creen esclavas de sus hijos en tanto que los hijos saben qué dominantes e insistentes esas madres tan cariñosas pueden ser.

La otra diferencia es de tono. El de Madre es dramático en tanto que el de Borges es sobrio, y carente de emoción. Hasta al contar su reacción y su llanto ante la lectura de Lewis, su actitud es distante. La emoción al describir que podía entender el libro, no está aquí sino en un cuento, muy posterior al accidente, "La escritura del Dios," de *El Aleph* (1949). Cerca del final, el protagonista, un sacerdote maya preso por los españoles, tiene una visión mística de la Rueda (que es el universo, que es su dios) y exclama: "Oh, dicha de entender, mayor

que la de imaginar o la de sentir". (*Obras Completas*, p. 599). En aquella zona entre la vida y la muerte en que estuvo vacilando en 1939, Borges (como el sacerdote maya) lentamente regresó a la dicha de entender.

Su relato de cómo se convirtió en escritor de ficciones es muy resumido y, además, contiene un flagrante anacronismo. Borges había estado escribiendo ficciones por lo menos desde 1933, cuando publicó en las páginas del Suplemento Multicolor de *Crítica*, un cuento, "El hombre de la esquina rosada," más tarde incluido en *Historia universal de la infamia* (1935). Algunas de las biografías de este libro eran parcialmente ficticias. En su último libro de ensayos, *Historia de la eternidad* (1936), había deslizado, bajo la máscara de la reseña bibliográfica de una inexistente novela policial publicada en Bombay, uno de sus primeros relatos fantásticos. "El acercamiento a Almotásim" era en realidad el primer modelo de "Pierre Menard, autor del *Quijote*." Los vínculos entre el cuento y aquella supuesta reseña son obvios: ambos fueron presentados como ensayos literarios que discuten la obra de un escritor desconocido; para disimular su condición ficticia, ambos ofrecen toda clase de falsa información (fecha y lugar de publicación de libros inexistentes, nombres de editores y periódicos, citas de otros críticos). Ambos tienen que ver con un cierto concepto no realista de la ficción. Ambos usan el recurso de describir una realidad literaria que es falsa. Lo fantástico en ambos es la literatura misma.

Hay, es cierto, una gran diferencia entre ambos relatos. El primero es más plausible ya que reseña un libro que *podría* haber sido escrito en Bombay (no hay nada fantástico *per se* en el género policial); por eso mismo, no fue reconocido como una fabricación y muchos aficionados al género hasta intentaron vanamente conseguir ejemplares de la novela en las librerías inglesas de Buenos Aires. El segundo relato es más inverosímil porque la tarea que se propone el protagonista es imposible: reescribir (no copiar) *El Quijote* letra por letra. Lo fantástico en el cuento es la conducta de Pierre Menard. Es difícil comprender qué tiene esto que ver directamente con la lectura de la novela de C. S. Lewis. Por otra parte, los vínculos del cuento con Kafka (a quien Borges tradujo por esos años) son obvios. En muchas de las novelas y cuentos del escritor checo se encuentran ejemplos de conducta "fantástica," como el propio Borges ha indicado en su prólogo a *La metamorfosis* (1938).

En realidad, al indicar una relación de contigüidad entre "Pierre Menard" y la novela de Lewis, Borges está despistando a su lector, haciéndole creer que emerge del accidente convertido en un escritor de ficción por influencia de aquella novela. Sin embargo, hay alguna verdad en lo que dice. Aunque se equivoque en la cronología de los acontecimientos (ya había empezado su carrera de es-

critor de ficciones) y en la relación que establece entre su cuento y la novela de Lewis, tiene razón en subrayar la importancia de esta novela en el nuevo tipo de ficción que él empieza entonces a practicar. (Debió haber mencionado otro cuento, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," en que un planeta imaginario es sobreimpuesto al nuestro, como en la novela de Lewis). También tiene razón en destacar la importancia del accidente para acelerar ese cambio radical de su escritura. El accidente produjo esa transformación; no como causa original sino como etapa final de una compleja metamorfosis que Borges sufrió a partir de la muerte de Padre.

Al contar la historia del accidente, Borges hace una observación casual: "Fue en la Noche Buena de 1938 —el mismo año en que murió mi padre—" (*Essay*, p. 242). A los treinta y ocho años, la muerte de Padre lo había liberado de una tutela que duró demasiado. Desde que era un niño, y por lo que podía recordar, Padre lo había impulsado a realizar un destino literario que su propia falta de ambición y (tal vez) sus moderados recursos poéticos le habían impedido cumplir. Georgie estaba destinado a ser un escritor porque eso es lo que Padre había decidido. Desde este punto de vista, como tantos otros padres, el suyo había querido que el hijo fuese su *alter ego* e incluso un mejor *alter ego*. El fracaso de Padre como poeta, dramaturgo y cuentista, estaría compensado por el éxito de Georgie.

Esta decisión, que el niño jamás discutió y que el joven no sólo aceptó sino que intentó llevar a cabo, había colocado una responsabilidad enorme sobre sus hombros. No es de extrañar que Georgie haya estado siempre obsesionado con el tema del doble y haya encontrado en la novela de Gustav Meyrink, *El Golem* (1915), un símbolo adecuado de sus propios sentimientos de haber sido "fabricado" por otro. El era el Golem de Padre.

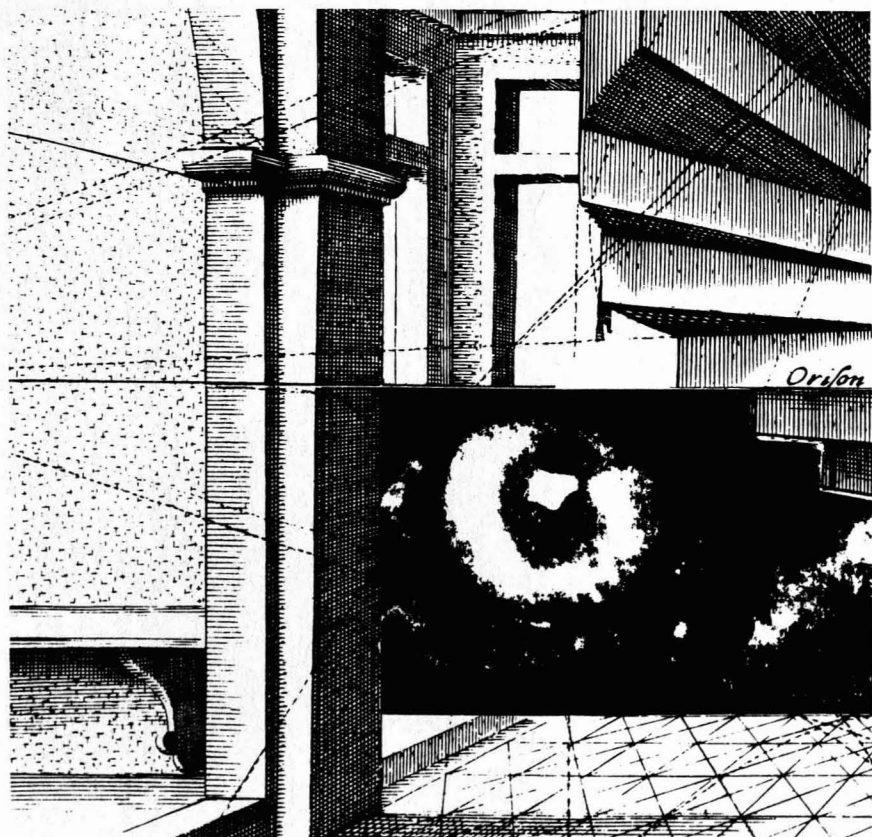
Pero la relación tenía otro aspecto. Padre había sido un poeta reticente y un novelista psicológico, en tanto que Georgie había intentado cumplir aquella ambición paterna sin seguir de muy cerca los modelos que aquel respetaba. El muchacho había escrito poemas, pero su poeta era el cósmico Whitman, no el apagado sonetista Enrique Banchs; como narrador, él había evitado las psicológicas y había trabajado mucho para crear (casi clandestinamente) un tipo distinto de ficción: crítica y hasta fantástica. Con la muerte de Padre, la responsabilidad de realizar aquel destino continuaba, pero Borges estaba por fin libre de continuar la busca del tipo de escritura que él realmente quería.

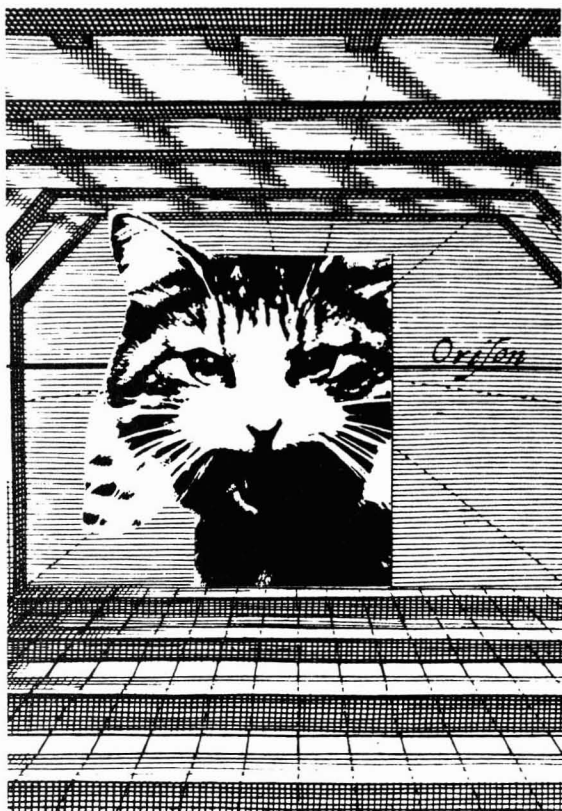
El accidente dramatizó la culpa que Borges sintió a la muerte de Padre y su profunda y completamente inconsciente necesidad de liberarse al fin de la tutela paterna. Desde un punto de vista simbólico, el accidente representaba a la vez la muerte (suicidio) y la resurrección. Del accidente, Borges emergió como otro escritor, engendrado esta vez por él mismo. Esto es precisamente lo que él estaba tratando de sugerir cuando escribió en el *Essay* que después del accidente (y la muerte de Padre) había intentado hacer "algo que nunca había hecho hasta entonces" (*ibid.*, p. 243). Es decir: trató de escribir abiertamente un cuento fantástico que debía ser leído como cuento fantástico. Literalmente, había salido del armario.

Este nuevo Borges iría mucho más lejos de lo que Padre había planeado nunca, o incluso soñado. Al intentar suicidarse simbólicamente, Borges había matado verdaderamente aquel yo que sólo era reflejo del Padre. Pudo así asumir una nueva identidad a través de la experiencia mítica de la muerte y resurrección.

Pero no abandonó del todo su viejo yo, tímido, amigo de máscaras literarias. La narración fantástica que escribió apenas recuperado de la septicemia, "Pierre Menard, autor del *Quijote*," fue publicada en la revista *Sur* (mayo 1939) como si fuese un ensayo crítico y sin ninguna señal de que se trataba de una ficción. El nuevo Borges no tenía empacho en mostrarse como el viejo —"El otro, el Mismo," como dice el título de una de sus compilaciones de poemas—. La metamorfosis no era del todo visible pero ya era definitiva. Aquel cuento era el primer texto escrito por el nuevo Borges.

Apenas estuvo recuperado, volvió a encargarse de la sección, "Libros y Autores Extranjeros," que estaba dirigiendo y redactando en *El Hogar*, desde





1936. Ya en el número de 10 de febrero de 1939, su marca era evidente en cada línea de la sección. La reseña más larga del libro estaba, naturalmente, dedicada a comentar *Out of the silent planet*.

El título de la reseña ya da el tono: "Un primer libro memorable." Empieza indicando que ahora que H.G. Wells (el padre de la ciencia-ficción de este siglo) prefiere las divagaciones filosóficas a la invención rigurosa de sucesos imaginarios, dos ingeniosos discípulos suyos compensan por esta "abstracción" del maestro: son Olaf Stapledon, un escritor que Borges a menudo reseñara en estas páginas de *El Hogar*, y C. S. Lewis. Al resumir el tema del libro de este último, Borges indica que es psicológico, ya que los tres tipos de humanidad que encuentra el visitante al planeta rojo, y la vertiginosa geografía de Marte, son menos importantes para el lector que las reacciones del protagonista que empieza por hallar aquellos tipos atroces y casi intolerables para terminar identificándose con ellos. Aunque aplaude el libro, su entusiasmo no lo ciega. Reconoce que la imaginación de Lewis es limitada y que lo admirable en él es la infinita honestidad de su imaginación, la verdad coherente y completa de su mundo fantástico.

De la reseña no surge que la novela de Lewis haya tenido el impacto en Borges que sugiere el *Essay*. Para situar mejor el cuento hay que colocarlo en el contexto de la amistad de Borges con Adolfo Bioy Casares y su mujer, Silvina Ocampo. De ahí

nacieron "Pierre Menard" y "Tlön." Los tres amigos solían encontrarse regularmente en casa de Victoria Ocampo, en San Isidro, o en el departamento de los Bioy, en Buenos Aires, para discutir asuntos literarios y planear libros en colaboración. Algunas de estas obras llegarían a publicarse; otras se conservan sólo como fragmentos. Entre las planeadas pero nunca ejecutadas (cuenta Bioy en un libro de 1968) había una historia sobre un joven escritor provinciano francés atraído por la obra de un oscuro maestro, ya muerto, y cuya fama estuvo limitada a unos pocos y selectos lectores.⁴ Con paciencia y devoción, el joven colecciona la obra del maestro: un discurso para elogiar la espada que llevan los académicos franceses, escrito en un estilo correcto y lleno de clisés; un breve panfleto sobre los fragmentos del *Tratado de la lengua latina*, de Varrón; una colección de sonetos, tan fríos de forma como de tema. Incapaz de reconciliar la reputación del maestro con la que merecen estos desanimadores textos, el joven busca y al fin encuentra sus manuscritos inéditos: consisten en borradores, brillantes e infortunadamente incompletos (p. 145). Entre los papeles hay una lista de las cosas que un escritor nunca debería hacer. Una de las recomendaciones es evitar en la crítica todo elogio o censura. Este precepto sabio aparece atribuido a un tal Menard, (*ibid*, p. 148).

Aunque aquel cuento nunca fue escrito por los tres amigos, Borges decidió usarlo más tarde como punto de partida de su "Pierre Menard." Según cuenta Bioy, el mismo día en que estaban apuntando la larga lista de prohibiciones, Borges les contó su nuevo cuento (*Ibid*, p. 149). La verdadera fuente estaría, pues, allí. Pero la imaginación de Borges ha transformado un ejercicio de sátira literaria (modelado más o menos en los cuentos de escritores y artistas irónicamente inventados por Henry James) en una historia verdaderamente fantástica. En la versión final, la semilla narrativa, la desilusión de un joven provinciano al comprender qué injustificada es la fama, aparece metamorfoseada en la historia de un escritor que intenta lo imposible: re-escribir en todos sus detalles, y sin copiarlo, un texto famoso. Al orientar el cuento hacia el maestro, y al convertirle en una suerte de mártir de la escritura, Borges introdujo el elemento fantástico que faltaba en el plan original.

Ahora la búsqueda maníaca de Menard se convierte en el centro de la historia. Como el *Bartleby* de Melville, o el *Artista del Hambre* de Kafka, Menard se propone una empresa imposible.

El verdadero cuento aprovecha bastante la sátira planeada y puede ser visto como una realización de la misma. En un sentido, la obra no escrita sirve de marco invisible a la contada. Pero en vez de dramatizar la desilusión del joven provinciano al leer los fragmentos de la obra inédita del maestro, Borges cambia la perspectiva: en vez de desilusionarse, el joven se entusiasma con la audacia del proyecto.



Jorge C. Borges, padre de Borges.

El cuento está presentado como pastiche del tipo de artículo escrito en defensa de un genio mal interpretado por uno de sus discípulos. Al cambiar el foco y hacer del narrador un imbécil, Borges aumenta los aspectos satíricos del cuento que se convierte en una brillante pintura de la vida literaria francesa de entre las guerras, con sus inevitables toques de antisemitismo, chauvinismo y baja adulación de las clases altas.

La primera parte de la historia está dedicada a miserables disputas sobre la herencia literaria de Menard que ocupan el ocio de varios de sus discípulos: el anónimo narrador; Madame Henri Bachelier, dama de sociedad que está demasiado ocupada para escribir sus propios poemas y se los encarga a algún plumífero venal; y la Condesa de Bagnoregio, otra amiga de Menard, casada con un "filántropo" norteamericano. El catálogo de la obra de Menard que se ofrece al principio del cuento es una parodia de una deliberada búsqueda de lo trivial, que ya se encuentra exaltada en Mallarmé y en el Monsieur Teste, de Valéry.⁵ La segunda parte del cuento está dedicada a comentar los esfuerzos de Menard por reescribir —literalmente— el *Quijote*. Aquí Borges satiriza algunos de los cervantistas y cervantófilos que son la plaga de las letras hispánicas. La tentativa de re-escribir el *Quijote* no es nueva, como se sabe. Ya en 1614 la intentó el seudónimo Alonso Fernández de Avellaneda. Mucho más tarde, Juan Montalvo el ecuatoriano, Miguel de Unamuno el vasco, y Azorín el alicantino, escribieron sus versiones del libro famoso y de sus no menos famosos héroes. Ninguno de ellos, sin embargo, ni toda la legión de imitadores que en el mundo han sido, intentaron reproducir *literalmente* la obra de Cervantes. Es esta ambición la que distingue el loco proyecto de Menard. Esa es su gloria.

Como es sabido, Menard logra escribir pasajes de varios capítulos. Al compararlos el narrador descubre que son literalmente idénticos aunque tengan un sentido completamente distinto:

El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza).

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

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

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

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

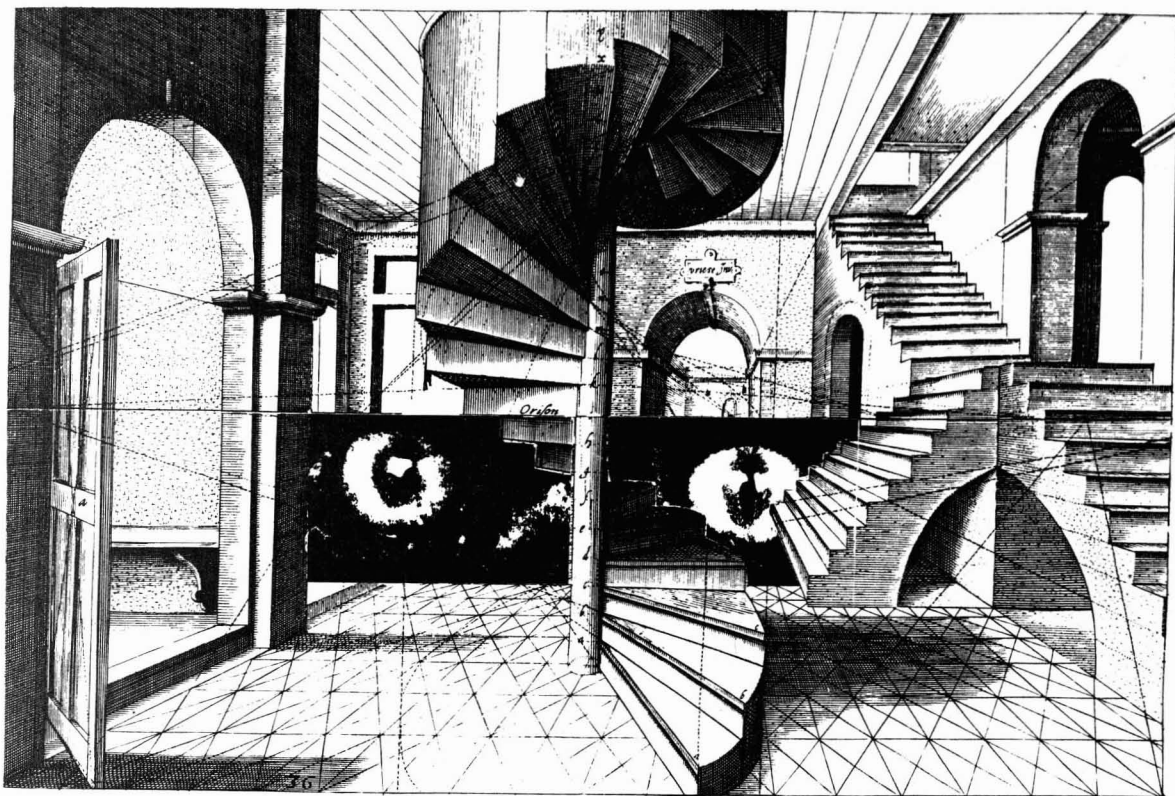
La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales —*ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*— son descaradamente pragmáticas.

También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard —extranjero al fin— adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época. (*Obras Completas*, p. 449).

Hay un chiste escondido dentro del chiste; la frase que Borges ha reproducido pertenece a un pasaje en que Cervantes, al presentar al "historiador árabe" Cide Hamete Benengeli como verdadero autor del *Quijote*, se burla precisamente de las pretensiones de las novelas de caballerías de contar la verdad y sólo la verdad. El texto que el narrador de "Pierre Menard" toma tan literalmente ya contenía una parodia del modelo literario que Cervantes estaba tratando de desacreditar con su *Ingenioso Hidalgo*. Pero a Borges no le interesa mencionar este detalle. Su chiste apunta hacia otro blanco. Más inesperado aún que este deslumbrante ejercicio lúdico sobre un par de textos idénticos (es decir: sobre un texto reproducido dos veces), es la conclusión del relato:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer La Odisea como si fuera posterior a La Eneida 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 nuevos avisos espirituales? (*Obras Completas*, p. 450).

¿Otro chiste de Borges? Es lo que muchos lectores creyeron. Posteriormente, "Pierre Menard" fue incluido en una colección de cuentos, *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), para reaparecer más tarde en una colección explícitamente titulada *Ficciones* (1944), lo que sirvió para difundir la impresión de juego, de irresponsable invención que



ya tuvieron muchos lectores al descubrir el cuento/artículo en *Sur*. Es posible conjeturar que algunos lectores ("the happy few", de que hablaba Stendhal) hayan descubierto ya en 1939 la seriedad de algunas ideas críticas del cuento y que Borges había expresado en textos anteriores. Uno de éstos, "La fruición literaria", fue publicado en *La Nación* (23 de enero de 1927), antes de ser incluido en *El idioma de los argentinos* (1928). Allí Borges examina una metáfora sobre el fuego sin revelar hasta el fin el nombre del poeta que la produjo. Al discutirla como si fuese de un poeta ultraísta, uno chino o siamés, un testigo de un incendio, del poeta Esquilo (a quien realmente pertenece), Borges muestra que siempre juzgamos las obras literarias según el contexto en que las situamos. Este *fija* la lectura y, por lo tanto, cambia el texto. En otro artículo, "Elementos de preceptiva", publicado en *Sur* (abril de 1933), llega a la conclusión de que es imposible juzgar una obra de algún mérito como una totalidad si uno se limita a emitir aterrorizados elogios, pero no analiza una sola línea. Este ensayo, escrito sólo seis años antes que "Pierre Menard," llega a la conclusión irónica de la imposibilidad de una estética.

Con la distancia de los años, es imposible tomar estos artículos pioneros —una *poética de la recepción*, está en esbozo aquí—, como mero chiste, o leer sólo literalmente el "Pierre Menard." Por el contrario, se puede ver ya en aquellos textos la fun-

dación de una nueva poética, basada no en la escritura del libro sino en su lectura. Este enfoque ha sido escogido por algunos críticos franceses, desde que llamó la atención sobre él, Gerard Genette en un artículo de *L'Herne*, 1964, "La littérature selon Borges."⁶ Recogido ahora en *Figures*, el artículo toma como punto de partida las últimas líneas de "Pierre Menard" para indicar la relevancia de esa intuición borgiana de que la más importante y delicada operación de todas las que contribuyen a la escritura de un libro es la de su lectura. Su análisis concluye con estas palabras:

La génesis de una obra en el tiempo histórico y en la vida de su autor es el momento más contingente e insignificante de su duración. (...) El tiempo de un libro no es el tiempo limitado de su escritura, sino el tiempo ilimitado de la lectura y la memoria. El sentido de los libros está delante de ellos y no detrás de ellos; está en nosotros: un libro no es un sentido prefabricado, una revelación que debemos padecer; es una reserva de formas que están esperando alcanzar un sentido; es la "inminencia de una revelación que no se produce" y que cada uno de nosotros tiene que producir por sí mismo. (Genette, p. 132).

Las últimas líneas citan fragmentariamente un pasaje clave del ensayo de Borges, "La muralla y los libros," publicado en *La Nación* (22 de octubre de



1950) y más tarde recogido en *Otras inquisiciones* (1952). Allí Borges define tentativamente el "hecho estético" como la inminencia de una revelación que no se produce. (*Obras Completas*, p. 635).

Si "Pierre Menard" fue, en un principio, concebido como sátira de la vida literaria en Francia (mezquino modelo de la latinoamericana), Borges pronto cambió de proyecto y aprovechó la ocasión no sólo para crear una historia fantástica sino también un ensayo crítico sobre la poética de la lectura. Desde este punto de vista, "Pierre Menard" es a la vez una culminación de las muchas bromas que Borges había jugado a su lector en dos décadas de ejercicios pero es, sobre todo, el comienzo de su obra de madurez. Con el cuento siguiente, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," Borges iría aún más lejos.

El espejo deformante

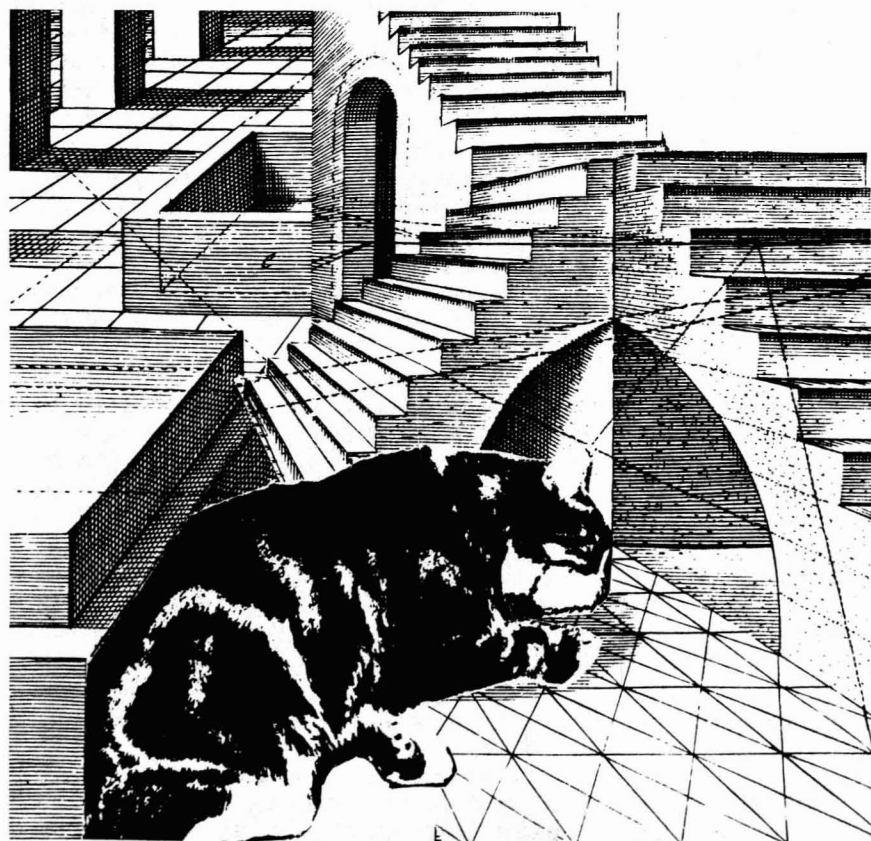
En mayo de 1940, a un año de la publicación de "Pierre Menard" en *Sur*, la misma revista publicó, "Tlön." Otra vez, el texto pretendía ser un ensayo crítico, un artículo, como es definido en una Posdata. Empezaba con una conversación entre Bioy Casares y el narrador sobre una inquietante cita que el primero había encontrado en un volumen impar de una enciclopedia pirata; contaba el esfuerzo de ambos amigos para localizar aquel volu-

men; ofrecía un sumario del artículo sobre "Uqbar," la desconocida región que fue tema de la conversación inicial; agregaba más información que el narrador había recogido en circunstancias excepcionales; revelaba la existencia de una enciclopedia entera dedicada a describir Tlön, el planeta al que pertenecía Uqbar; finalmente, explicaba con calma que todo había sido una broma perpetrada por un grupo de filósofos ingleses del siglo dieciocho y llevada en el diecinueve a su culminación por el generoso patronazgo de un millonario norteamericano. En una Posdata, que parecía poner en duda la teoría de la bomba, el lector era informado, otra vez con calma, que objetos fabricados en Uqbar habían empezado a ser introducidos en la tierra.

La Posdata revela el mecanismo en que se basa el cuento porque está fechada en 1947 y dice literalmente: "reproduzco el artículo anterior tal como apareció en el número 68 de *Sur*, de tapas color verde jade, Mayo 1940." El hecho de que el lector de la versión original tuviese en sus manos ese mismo número de tapas verde jade y de que lo estuviese leyendo en mayo de 1940 y no en 1947, creaba un curioso efecto de perspectiva: una *mise en abîme*, como solía decir Gide, y repiten ahora los críticos franceses. De la misma manera que la tapa de una famosa caja de galletitas reproduce la tapa de la misma caja de galletitas y así hasta el infinito, el texto de Borges fue presentado *originariamente* en el número 68 de *Sur* como *reproducción* de un texto publicado en el número 68 de *Sur*.

Al datar la Posdata en 1947, Borges definía su "artículo" como una pieza de ciencia ficción. Desde este punto de vista, sería fácil establecer entre este texto y *Out of the silent planet*, los vínculos que no se encontraban entre la novela inglesa y "Pierre Menard." Aquellos dos pertenecen básicamente al mismo género: la ficción científica de carácter utópico. En ambos hay una gran preocupación con lenguajes imaginarios, o inventados racionalmente. En tanto que Lewis describe en detalle los esfuerzos del héroe, un lingüista de la Universidad de Cambridge llamado Ransom, por aprender el idioma de una de las tres tribus que puebla Malacandra, el narrador de "Tlön", describe en detalle el idioma de aquel planeta. Hay hasta coincidencias menores en el valor fonológico de ciertas palabras de ambos idiomas. Parecen favorecer un casi escandinavo agrupamiento de consonantes: una de las tribus se llama en Lewis, "Hross," en tanto que los objetos imaginarios que son producidos en Tlön son llamados "hrönir."

Pero lo que realmente acerca estas dos obras es su punto de vista alegórico. Al describir Malacandra (que es, en realidad, el nombre bajo el cual Lewis disfraza Marte, el planeta rojo), el novelista inglés está ofreciendo un espejo para mostrar mejor la tierra. En la buena tradición de Thomas More y Swift, narra una visita imaginaria a aquel planeta y la sociedad que en él encuentra, para describir me-



jor nuestro propio mundo, el planeta silencioso del título. Borges, de manera más oblicua, hace lo mismo: su Tlön está presentado como una versión invertida de la tierra. Es un mundo en que la materia es negada y los objetos de la imaginación se vuelven reales. Es decir: Tlön confirma las teorías sobre la realidad del filósofo, idealista inglés, George Berkeley. El hecho de que la fabricación de la falsa enciclopedia (que se menciona al comienzo del relato) habría sido concebida en el siglo en que vivió aquel filósofo y de que el millonario norteamericano que luego la financia se llame Buckley —que suena casi idénticamente a la pronunciación británica de Berkeley—, corrobora la identificación propuesta por James E. Irby en un artículo de 1971.⁷ Tanto Lewis como Borges están usando uno de los más viejos métodos para describir la realidad en la ficción: a través del espejo deformante de la utopía.

Hasta las alusiones políticas contenidas en la novela de Lewis y en el cuento de Borges funcionan dentro del mismo contexto (las utopías, de Platón en adelante, siempre fueron políticas). En tanto que Lewis muestra que el rojo Marte es realmente un planeta de la paz (sugiriendo que nuestro planeta silencioso es el planeta de la guerra), Borges muestra que Tlön, por ser una versión racional (o racionalizada) de la tierra, es un mundo totalitario: los excesos de la razón llevan al totalitarismo. Y al

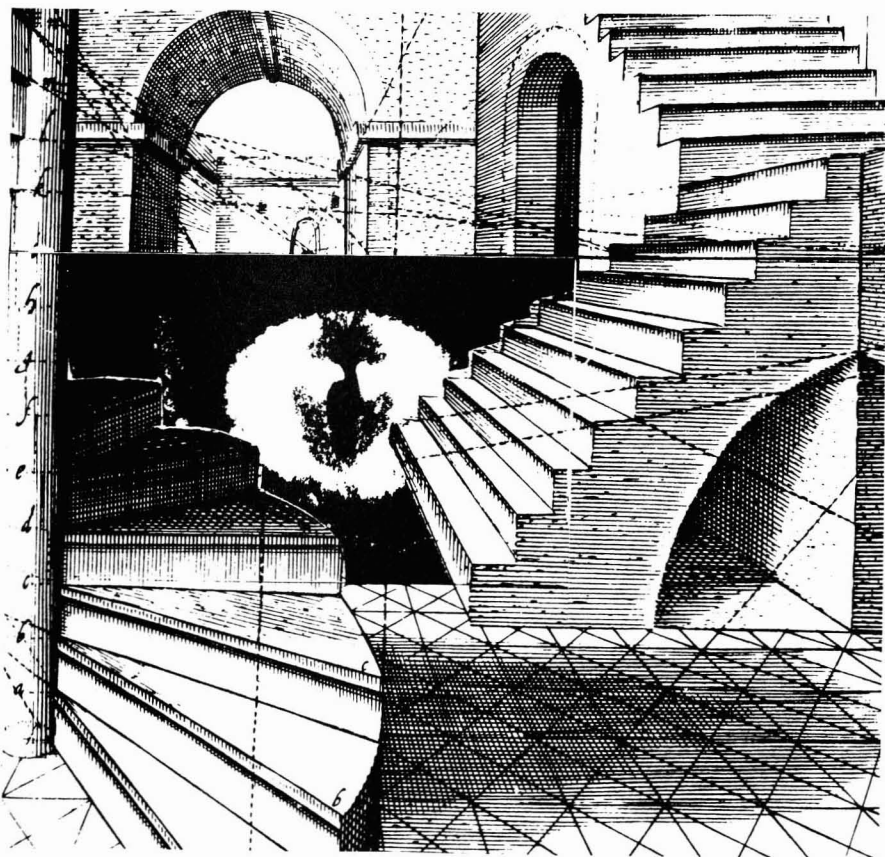
final del cuento, cuando objetos fabricados en Tlön empiezan a aparecer en la tierra, Borges observa:

La diseminación de objetos de Tlön en diversos países complementaría ese plan. (...) El hecho es que la prensa internacional voceó infinitamente el "hallazgo". Manuales, antologías, resúmenes, versiones literales, reimpresiones autorizadas y reimpresiones piráticas de la Obra Mayor de los Hombres abarrotaron y siguen abarrotando la tierra. Casi inmediatamente la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder. Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden —el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo— para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? (*Obras completas*, pp. 442-43).

Las referencias a los regímenes e ideologías totalitarias de 1940 es clara. Hay que recordar que tanto *Out of the silent planet* como "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," fueron concebidos y escritos al final de la guerra civil española, en la época de Munich y del pacto nazi-soviético entre Stalin y Hitler, y cuando éste último ya había empezado a preparar sus ejércitos para la conquista de Europa. Ambas obras pertenecen al prólogo de la segunda guerra mundial.

Pero sería un error exagerar los vínculos entre ambas obras. Las diferencias son tal vez más reveladoras. En tanto que Lewis escribe en la tradición de la utopía de ficción científica a la Wells, concentrándose en las aventuras del protagonista en esa tierra-que-no-está-en-ningún-lugar, Borges cambia radicalmente el foco. En vez de escribir sobre la aventura de descubrir Utopía, se concentra en la aventura de descubrir los textos que hablan de Utopía. El Ranson de Lewis "realmente" *viaja* a Malacandra, en tanto que el narrador de Borges sólo *lee* acerca de Tlön. Al final, por una inversión típicamente borgiana, la realidad de Tlön resulta interpolada en la del narrador (y del lector, es claro). Para explicar esta inversión es necesario estudiar otros modelos del cuento.

No se puede negar el impacto que la lectura de *Out of the silent planet* tuvo en Borges, mientras yacía en el hospital, convalesciendo lentamente del accidente de la Noche Buena de 1938. Esa lectura fue decisiva porque ocurrió en el momento oportuno. Pero él pudo haber encontrado lo que halló en Lewis en las ficciones de H.G. Wells y otros utopistas que le eran familiares. De hecho, en una reseña escrita dos años antes de aquella lectura, Borges había adelantado muchos de los puntos de vista que más tarde desarrolló en el cuento. La reseña tenía como pretexto una colección de cuentos publicados por Bioy Casares, *La estatua casera*, y fue publicada en *Sur* en marzo de 1936. Ya en el pri-





mer párrafo se condensa su noción de lo que debe ser la ficción utópica. Lamenta que, en general, no sea bastante fantástica y subraya que nunca describe en detalle el país imaginario que postula, con su geografía, su historia, su religión, su idioma, su literatura, su música, su sistema de gobierno, su metafísica y su teología. Es decir: su enciclopedia. Y todo de manera coherente y orgánica. Al repasar las obras maestras del género, Borges encuentra que sólo unas pocas (Lewis Carroll, un poema de Coleridge, algunas películas de Disney) merecen realmente el título de fantásticas.

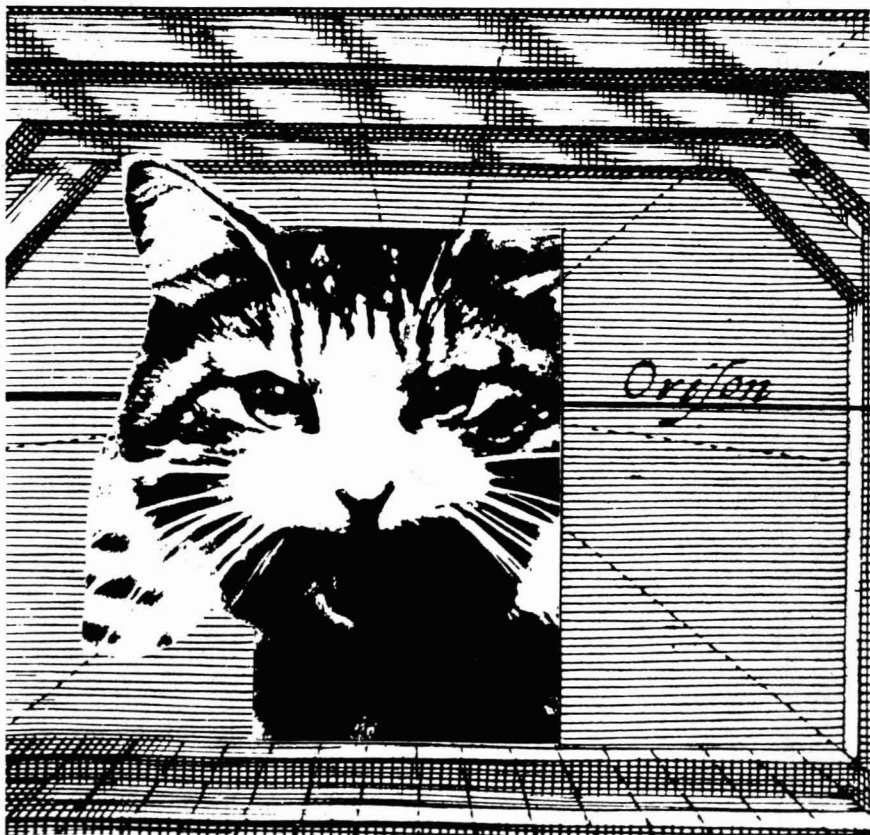
Hay mucha broma en las observaciones de Borges. Pero detrás de la broma (como siempre en él) hay una observación importante: la literatura utópica no es bastante específica al describir el mundo fantástico que postula. La crítica de Borges importa no sólo para una consideración del género sino porque contiene ya en germen el cuento futuro. Al presentar *Tlön* más tarde, no omitirá hablar de su geografía o su historia, su religión o su poesía, su metafísica o su música. Como ha señalado correctamente Irby, se puede encontrar en esta reseña un esbozo de lo que sería el cuento. El mismo crítico ha señalado otro modelo: una de las fantasías más tenaces de Macedonio Fernández era la de llegar a ser presidente de Argentina por un medio inédito: "insinuándose muy sutilmente en la opinión del vulgo." Macedonio proyectó con sus amigos (entre

los que se contaba Borges, tal vez su más brillante discípulo), una novela de redacción colectiva que se llamaría, *El hombre que será Presidente*. Tanto él como los otros autores, serían también personajes de la novela. Sólo los dos primeros capítulos fueron redactados. La novela tenía un argumento secundario que se refería a los intentos de un grupo de "neuróticos y tal vez dementes millonarios" que contribuían a la misma campaña por medio de la diseminación de "inquietantes invenciones" que irían minando la resistencia de la gente. De acuerdo con el resumen que ofrece Irby, estas invenciones serían "generalmente artefactos contradictorios cuyos efectos serían opuestos a su forma aparente o su función supuesta, incluyendo entre ellos algunos objetos, extremadamente pequeños y desconcertantemente pesados, como los que encuentran Borges y Amorim hacia el final de "*Tlön*, Uqbar, Orbis Tertius"; páginas empasteladas en novelas policiales (semejantes al artículo sobre Uqbar interpolado en la enciclopedia); y creaciones dadaístas (como "los tigres transparentes" y las "torres de sangre" de *Tlön*"). Irby llega a la conclusión de que "las técnicas y el lenguaje de la novela estaban destinadas a producir al tiempo que relatar este proceso entero al introducir insistentemente más objetos de este tipo de una manera cada vez menos casual y por gravitar lentamente hacia un estilo barroco de total delirio" (Irby, 1971, p. 417).

Otra importante pieza del puzzle que lleva a la redacción de "*Tlön*," es una discusión literaria que tuvieron Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo a comienzos de su amistad. El cuento mismo llama la atención sobre esta charla, aunque de manera oscura:

Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopaedia* (New York, 1917) y es una reimpression literal, pero también morosa, de la *Encyclopedia Britanica* de 1902. El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores — a muy pocos lectores — la adivinación de una realidad atroz o banal. (*Obras Completas*, p. 431).

La obra no fue nunca escrita pero ambos amigos, independientemente, intentaron versiones de la misma: Bioy en 1945, en su novela, *Plan de evasión*, presenta en la forma indicada una realidad deformada por la visión de sus protagonistas; Borges, en 1940, en "*Tlön*," termina revelando una realidad atroz y banal: *Tlön* es el mundo real; nuestra tierra



es el "Orbis Tertius" del título por ser no sólo el tercer planeta del sistema solar, sino el tercer cielo de Swedenborg. La conversación *real* con Bioy, que se reproduce *ficticiamente* y con alteraciones (Silvina Ocampo ha desaparecido del cuento), es semilla del relato de la misma manera que la reseña de *La estatua casera*, de Bioy, es en parte semilla de la novela posterior que éste escribe.⁸

Pero hay todavía otro texto que arroja una luz inesperada sobre la redacción de "Tlön." Es un artículo que Borges publica en *El Hogar* en 2 de junio de 1939 y que se titula "Cuando la ficción vive en la ficción." Su tema es la presencia de una obra de arte dentro de otra obra de arte. Borges hace referencias explícitas a ejemplos conocidos como *Las meninas*, que vio en el Museo del Prado, y al *Quijote*, que en su primera parte incluye una novela corta sobre adulterio. A estos y otros intentos más o menos literales de introducir la ficción dentro de la ficción, Borges opone versiones más elaboradas, tal como la noche 602 de las *Mil y una Noches* en que Sheherazada empieza a contar al rey la historia de él mismo y crea así un libro casi circular. (Una digresión la salva, y le permite continuar desenvolviendo su infinita serie de cuentos.) En *Hamlet*, Shakespeare introduce una pieza de teatro que tiene relaciones obvias con la que él está escribiendo. Otros ejemplos que Borges da —*L'illusion comique*, de Corneille, en que un mago muestra al padre del

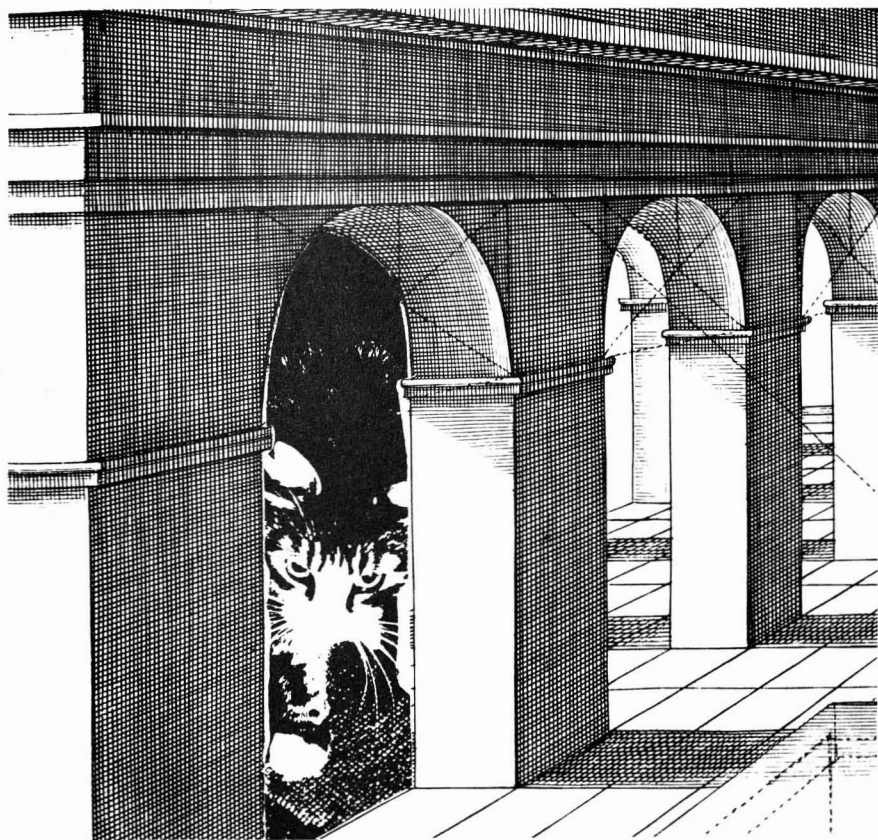
héroe una visión de la vida y muerte de su hijo que no es real, ya que éste es actor y su "vida" son piezas de teatro; o *El Golem*, de Meyrink, que contiene la historia de un sueño en que hay sueños soñados por otros— son menos conocidos. Pero el más deslumbrante de todos esos laberintos verbales es el que Borges deja para el final: una novela del autor irlandés, Flann O'Brien, que se acababa de publicar. En *At swim two birds*, un estudiante de Dublín escribe una novela sobre un tabernero irlandés que escribe una novela sobre sus clientes, uno de los cuales es el estudiante. Después de indicar la influencia de Joyce sobre O'Brien, Borges observa que Schopenhauer había escrito que los sueños y la vigilia son hojas del mismo libro y que leerlas en orden era vivir y hojearlas era soñar. Por eso, pinturas que contienen pinturas, o libros que se escinden en otros libros, nos enseñan a intuir esa identidad.⁹

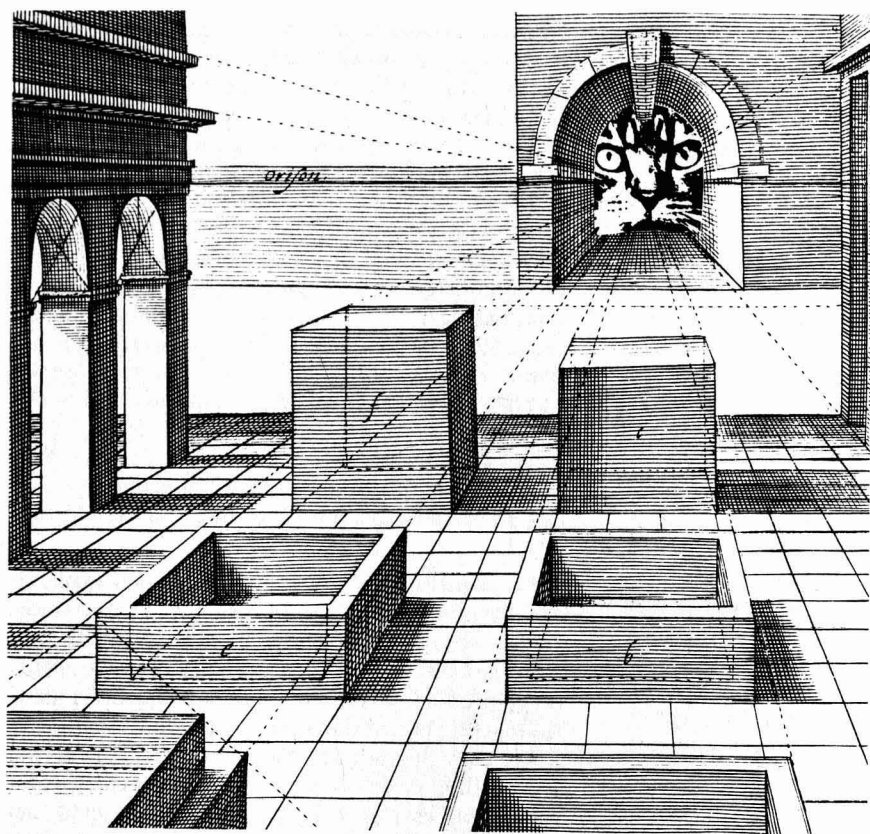
La mención de Schopenhauer hace más explícita la intención del artículo. Borges parece menos interesado en el efecto de *mise en abîme* de incluir una obra de arte dentro de otra, que en el efecto metafísico producido por obras que subrayaron la identidad, entre la realidad y los sueños. Si se aplica este juicio a una lectura de "Tlön," resulta fácil ver que Borges llega en el cuento a la misma conclusión. Su relato empieza por crear, dentro del texto del cuento, la búsqueda de otro texto. Cuando ese otro texto es encontrado y descrito, se llega a la conclusión de que es una broma. Pero precisamente entonces, Tlön (el planeta inventado, la broma) empieza a proliferar: el texto mismo habla de objetos creados en Tlön y que son introducidos en el mundo "real" del narrador, Borges. Es decir: Tlön termina por diseminarse en la realidad ficticia del texto de Borges. Al final del cuento, el narrador comprende que ahora Tlön lo rige todo.

El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles. (...) Una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue. si nuestras previsiones no erran, de aquí a cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön.

Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Um Burial* de Browne. (*Obras Completas*, p. 443).

La búsqueda de un artículo en una enciclopedia ha terminado con el descubrimiento de que el mundo está siendo dominado por una enciclopedia.





Los límites entre ficción y realidad han sido borrados. Como única reacción, el narrador se resigna a vivir en un oscuro rincón de un país arrinconado, dedicándose enteramente a una ocupación inútil: la traducción de un libro sobre inscripciones funerarias redactado por un escritor barroco inglés. Por medio de incesantes artificios, Borges ha creado en "Tlön", algo más que un espejo para reflejar la realidad: ha creado un espejo que también refleja la operación de escribir. La historia finalmente se refleja a sí misma.

Las primeras semillas de "Tlön", fueron plantadas (como ha mostrado Irby) en los años veinte, a la vera de largas conversaciones y proyectos inconclusos que Borges compartió con Macedonio Fernández. En los treinta fueron reactivadas en conversaciones con Bioy Casares y Silvina Ocampo, y en los artículos que Borges publicaba entonces. Pero sólo llegaron a fructificar después del accidente de la Noche Buena de 1938 y de la lectura, tan pertinente, de la novela de C.S. Lewis, *Out of the silent planet*. A describir "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," Borges no sólo maduró todo lo que ese largo proceso había preparado. También emergió de esta obra convertido en un nuevo escritor: el escritor que hoy llamamos Borges. □

Notas

¹ "An autobiographical essay", in *The Aleph and other*

stories, 1933-1969, New York, Dutton, 1970. Se trata de un texto, escrito originariamente en inglés por Borges, con la colaboración de Norman Thomas di Giovanni, y publicado en la revista *The New Yorker*, antes de ser recogido en *The Aleph*.

² En otro libro me he ocupado de este mismo episodio, pero con relación a una posible poética de la lectura. Cf. "El lector como escritor," En *Borges: Hacia una poética de la lectura*, Madrid, Guadarrama, 1976. (Por decisión de la editorial, el título aparece alterado en *Hacia una lectura poética*, lo que es absurdo.

³ Cf. Leonor Acevedo de Borges, "Propos" en *L'Herne*, París, 1964, pp. 9-11.

⁴ Cf. Adolfo Bioy Casares: *La otra aventura*, Buenos Aires, Galerna 1968.

⁵ Otro posible modelo de Pierre Menard, es el escritor Louis Menard, de quien se ocupa Remy de Gourmont en la cuarta serie de sus *Promenades littéraires*, París, Mercure de France, 1912. Como el borgiano, aquél había intentado una empresa imposible: reescribir las tragedias perdidas de Esquilo; también había practicado el pastiche, fabricando un texto de Diderot. En la biografía de Borges, estudio detalladamente este otro Menard.

⁶ Cf. Gerard Genette, en *L'Herne*, 1964, pp. 417-465. Sería interesante estudiar la poética de la lectura de Borges (que supone una visión a la vez diacrónica, sincrónica y anacrónica de la serie literaria) con los esfuerzos más recientes de Hans Robert Jauss y sus discípulos por fundar una estética de la recepción de la obra literaria. Cf. *La actual ciencia literaria alemana*, selección y recopilación de Hans Ulrich Gumbrecht y Gustavo Domínguez León, Salamanca, Anaya, 1971, que recoge trabajos de Jauss, Weinrich, Köhler y otros. Este cotejo resultaría valioso ahora que el mimetismo crítico latinoamericano empieza a producir ecos, no siempre inteligibles, de las teorías de Jauss.

⁷ Cf. James E. Irby: "Borges and the idea of Utopia," in *Books Abroad* (vol. 45, no. 3), Norman (Oklahoma), Verano 1971, pp. 411-419. Como Irby está interesado en la "idea" de Utopía, no estudia las relaciones a nivel discursivo entre el texto de More y el de Borges. De haberlo hecho, habría descubierto que como su modelo, el de Borges también se basa en una descripción de la Utopía a través de un intermediario (el marinero portugués en More, las enciclopedias en Borges); que también utiliza el método dialéctico-irónico de afirmar en una parte lo que niega en otra y de desarrollar la narración a través de distintas instancias contradictorias del discurso (presentación por intermedio de otro narrador: marco coloquial del discurso utópico; negación elíptica, o conjetural, de la tesis utópica). Otro aspecto importante que Irby no estudia, por la misma razón ya apuntada, es el carácter paródico de ambos textos. En tanto que el modelo literario de la *Utopía* son las narraciones de viajes, que tanto abundaban en el siglo XVI y que competían en delirios y maravillas, "Tlön", parodia los afanes enciclopedistas de descripción total del mundo real. Hasta en el nivel biográfico, hay paralelos: La *Utopía* se inscribe en el contexto, ya marcado por Erasmo en su *Elogio de la locura*, precisamente dedicado a More, en tanto que el de Borges se inscribe en el de sus juegos literarios con Bioy Casares y Silvina Ocampo.

⁸ En un libro aún inédito, Suzanne Jill Levine se ha ocupado de las relaciones entre "Tlön", y las dos novelas que Bioy escribió y publicó en este periodo: *La invención de Morel* (1940), que lleva prólogo de Borges; y *Plan de evasión* (1945). Su trabajo, naturalmente, muestra la interrelación entre los tres textos, producto de una profunda y singular colaboración. Un anticipo del libro puede verse en *40 Inquisiciones sobre Borges*, número especial de la *Revista Iberoamericana*, dirigido por Alfredo A. Roggiano y Emir Rodríguez Monegal, no. 100-101, Pittsburgh, Pa., julio-diciembre 1977, pp. 415-432.

⁹ Sobre las colaboraciones de Jorge Luis Borges en la revista *El Hogar*, ha escrito una decisiva tesis Enrique Sacerio-Garí. En ella estudia, entre otras cosas, la importancia de este ensayo (anticipo de algunos publicados más tarde en *Otras inquisiciones*, 1952) para una poética de la narrativa en Borges.