



Borges en la biblioteca de Alonso Quijano

Borges in the library of Alonso Quijano

Javier Roberto González

 <https://orcid.org/0000-0002-3389-1992>

Centro de Estudios de Literatura Comparada, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Academia Argentina de Letras
javier_gonzalez@uca.edu.ar
Argentina

Resumen

Más allá de sus ensayos sobre el Quijote o que abordan algunos aspectos de él, sus opiniones críticas sobre la novela vertidas en numerosos reportajes y libros de diálogos, sus parciales y fragmentarias recreaciones literarias del gran personaje, y la teoría de la ficción y la lectura implícita en el magnífico ejercicio narrativo de “Pierre Menard, autor del Quijote”, Borges ha dejado una preciosa clave interpretativa de la gran obra de Cervantes en tres poemas dedicados a Alonso Quijano: los sonetos “Lectores” y “Sueña Alonso Quijano”, y “Ni siquiera soy polvo”. A partir del análisis del primero de los textos poéticos mencionados, y con eventuales apoyaturas en los otros dos, este artículo se propone definir y analizar la peculiar concepción borgeana del Quijote como un gran relato intercalado o de segundo grado, de naturaleza onírica, que narra las aventuras jamás ocurridas y solo imaginadas de Alonso Quijano, y vincular esta hermenéutica –que lleva implícita una virtual reescritura de la obra, en sintonía con el ejemplo de Menard– con las resoluciones estructurales análogas de algunos de los más emblemáticos cuentos de Borges, como “El Sur” y “Ruinas circulares”.

Palabras clave: Borges, Quijote, relato intercalado.

Abstract

Beyond his essays on Don Quixote or that address some aspects of it, his critical opinions on the novel expressed in numerous reports and dialogue books, his partial and fragmentary literary recreations of the great character, and the theory of fiction and reading implicit in the magnificent narrative exercise of "Pierre Menard, author of Don Quixote", Borges has left a precious interpretive key to the great work of Cervantes in three poems dedicated to Alonso Quijano: the sonnets "Readers" and "Alonso Quijano dreams", and "I'm not even dust". Based on the analysis of the first of the aforementioned poetic texts, and with eventual support in the other two, this article aims to define and analyze the peculiar Borgean conception of Don Quixote as a great interspersed or second degree story, of a dreamlike nature, which narrates never occurred and only imagined adventures of Alonso Quijano, and link this hermeneutics—which implies a virtual rewriting of the work, in tune with the example of Menard—with the analogous structural resolutions of some of Borges' most emblematic short stories, such as "The South" and "Circular Ruins".

Keywords: Borges, Don Quixote, interspersed Narrative

En agosto de 1963, en el número 29 de la revista *Negro sobre blanco* de la Editorial Losada de Buenos Aires, Jorge Luis Borges publicó por primera vez el poema "Lectores", que recogerá al año siguiente en su colección de versos *El otro, el mismo*:

De aquel hidalgo de cetrina y seca
 tez y de heroico afán se conjetura
 que, en víspera perpetua de aventura,
 no salió nunca de su biblioteca.
 La crónica puntual que sus empeños
 narra y sus tragicómicos desplantes
 fue soñada por él, no por Cervantes,
 y no es más que una crónica de sueños.
 Tal es también mi suerte. Sé que hay algo
 inmortal y esencial que he sepultado
 en esa biblioteca del pasado
 en que leí la historia del hidalgo.

Las lentas hojas vuelve un niño y grave
sueña con vagas cosas que no sabe (*OC II*, 444).¹

Lo que Borges *conjetura* acerca del hidalgo Alonso Quijano conlleva una *interpretación* del artefacto textual que narra su historia, la novela de Cervantes, que en lo esencial viene a postular que las aventuras que constituyen la casi totalidad de la materia narrada no fueron realmente vividas por su protagonista Quijano, sino apenas soñadas, imaginadas por este, y que la *crónica* que las refiere no es por lo tanto la obra directa del Cervantes que las redacta como libro, sino del propio Quijano que las sueña y que, al hacerlo, las plasma no textual ni materialmente, sino como discurso onírico².

Lo dicho equivale a proponer para el *Quijote* una vasta arquitectura de relato enmarcado, según la cual solo el capítulo primero de la primera parte, en el que se nos informa de la condición del hidalgo, su vida de hacendado empobrecido y enajenado lector de libros de caballerías, refiere hechos y situaciones reales, de concreción fáctica exterior, en tanto todo lo que sigue a partir del capítulo segundo, hasta el desenlace mismo de la segunda parte y de la novela toda, no es más que la narración de hechos no ya reales sino imaginarios, no concretados empíricamente sino apenas soñados mas nunca vividos por Quijano, quien sin salir jamás de su biblioteca ha construido en su fantasía un sinfín de aventuras para atribuírselas a modo de ensoñación

¹ La sigla *OC* remite a la edición de las *Obras completas* de Borges (2009-2011) anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara.

² Veintidós años después, en 1985, Borges insistirá con la idea de que “Alonso Quijano puede ser don Quijote sin dejar su aldea y sus libros” (“Alguien soñará”, *Los conjurados*, *OC III*, p. 801).

compensatoria, en un mundo paralelo. Según esta concepción de la obra, que afecta no solo a su sentido sino también a su estructura, existiría en el paso del capítulo primero al segundo un quiebre en la progresividad de la historia narrada, cuya cronología dejaría de ser lineal para devenir recapitulativa; la progresión rota daría paso a un esquema que Todorov llama *enchâssement* o *intercalación* (Todorov, 1982, p. 175-177), según el cual lo que empieza a narrarse a partir del capítulo segundo *no continúa* lineal o encadenadamente lo narrado en el primero, sino *se inscribe* regresiva o recursivamente en este como un relato encastrado o soñado que mira hacia atrás, que no prolonga la historia sino la desanda para incrementarla desde adentro.

Semejante planteo, deslumbrante por cierto, convierte a la casi totalidad de la novela en un inmenso fluir de conciencia del personaje de Alonso Quijano, y proyecta incalculables consecuencias sobre el sentido final de un texto que se convierte automáticamente en la expresión de una subjetividad alienada, escindida, clivada, que se desdobra para narrarse no ya mediante la habitual voz de la primera persona que suele asumir los relatos de la subjetividad y la ensoñación, sino a través de una engañosa tercera persona que miente una omnisciencia irreal. En efecto, según la concepción tradicional del *Quijote* como relato de aventuras reales, la tercera persona omnisciente que refiere los hechos no es más que una habitual estrategia narrativa propia de la naciente novela realista; en la interpretación borgeana de la obra como narración de aventuras soñadas por el propio personaje, la decisión de este de referir sus propias hazañas imaginadas y deseadas no asumiéndolas en primera persona, sino achacándoselas a una tercera cuya omnisciencia no puede ser real, revela un artificio de *falsa o aparente heterodiégesis*, pues la voz asumida sugiere

un narrador ausente de la historia que narra, cuando en realidad se trata de un narrador presente y actante de esa misma historia, pero también de *falsa o aparente extradiégesis*, pues bajo el ropaje de un relato en primer grado se oculta el narrador de un relato segundo o enmarcado. En síntesis, el narrador del *Quijote* se presenta como un Homero –extradiagético y heterodiagético–, cuando en realidad es como el Odiseo que, dentro del poema homérico, asume el relato de segundo grado de sus propias aventuras pasadas y las narra en primera persona ante los feacios –intradiegético y homodiagético– (Genette, 1972, p. 252-256). No es omnisciente, pues no sabe más que el personaje, sino exactamente lo mismo que sabe –o imagina, o fantasea– el personaje, porque es el personaje, aunque se disfrace de otro mediante el empleo de la tercera persona³; se trata de un tipo de narrador *equisciente* (Tacca, 1973, p. 72, 77-82), categoría que suele decirse inaugurada en la técnica novelística por autores de fines del siglo XIX o comienzos del XX como James, Galsworthy, Meredith, Conrad y Virginia Wolf. En otra de sus memorables anacronías e invenciones de insospechados precursores, y muy en el estilo de Menard, Borges hace que el

³ Este tipo de recurso narrativo, consistente en la adopción de una tercera persona para narrar lo que en rigor corresponde al punto de vista de una primera, hallará relativo desarrollo en el siglo XX: “En efecto, una narración puede asumir la forma de cabal relato en tercera persona, correspondiendo, no obstante, a la más estricta conciencia de la primera. Tal el caso de *El viejo y el mar* de Hemingway, por ejemplo, donde la tercera persona del protagonista no es más que un calco de su visión absolutamente personal: la novela podría ser reescrita en primera persona sin que la merma [...] fuese perceptible. [...] Bien conocido es además el caso de *El castillo*, que Kafka comenzara a escribir en primera persona, pero escrito finalmente en tercera, aunque conservando siempre el carácter de un mundo visto a través de una conciencia protagónica” (Tacca, 1973, p. 24-25).

inventor de tan tardía técnica sea el barroco Cervantes a comienzos del siglo XVII.

Ahora bien, la hermenéutica peculiar de Borges implica la postulación de una gran novedad: que el protagonista *no está tan loco* como sí lo está en la interpretación tradicional de su historia, pues si lo estuviera, no se habría contentado con imaginar sus aventuras, encerrado en su biblioteca, sino habría realmente salido a los caminos a buscarlas y generarlas. En la lectura borgeana, Alonso Quijano no enloquece, sino imagina que enloquece, y dada la índole compensatoria y volitiva de su ensoñación, claramente *desea enloquecer*, porque solo una locura real le permitiría ejecutar su vocación caballeresca en la realidad empírica. Este deseo de enloquecer, desde luego, no puede reputarse del todo sano, y entraña en sí mismo un cierto grado de locura, pero se trata siempre de una locura relativa, parcial y moderada, que no llega nunca a escapar del control de quien la ensueña y desea⁴. Precisamente por no estar loco

⁴ El *Quijote* ofrece un modelo a escala menor de este mismo tipo de locura moderada, imaginado por Borges para Quijano, en la figura del ventero Palomeque el Zurdo. Recordemos que este personaje, del todo iletrado, es un apasionado consumidor de historias caballerescas igual que don Quijote, solo que en vez de leerlas por sí mismo las escucha en ruedas de pública lectura. Posee dos libros de caballerías en su venta, y otro de historia dedicado al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba, y no es capaz de distinguir entre los hechos fantasiosos e hiperbólicos narrados por los dos primeros y los verosímiles e históricos del tercero. Habla con tanto entusiasmo de las hazañas de don Cirongilio de Tracia y de Felixmarte de Hircania, que llega a confesar de sí mismo que “cuando oyo decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto” (Cervantes, 2001: I, xxxii, p. 369). Siendo Palomeque y Alonso Quijano igualmente devotos del modelo de vida caballeresco, lo único que los diferencia, entonces, es la cordura del primero y la locura del segundo, que hacen que aquel se abstenga de cumplir su deseo de “hacer otro tanto”, y en cambio este intente llevarlo a la práctica. En la lectura de

es que Alonso Quijano puede narrar las aventuras imaginarias de don Quijote con esa apariencia de objetividad e imparcialidad que halla realización discursiva en el empleo de la tercera persona omnisciente. Alonso Quijano, cuerdo o casi cuerdo, refiere las locuras de su yo alternativo e imaginado don Quijote con toda la distancia del caso, juzgándolas y analizándolas como tales y no identificándose con ellas. A veces, el preciso estatuto de tales locuras permanece indefinido o incierto para el Alonso Quijano narrador, que renuncia así a emitir opinión conclusiva al respecto: es lo que sucede, por caso, en relación con la aventura de la cueva de Montesinos, sobre la cual el narrador no atina a decidir si fue real o soñada o inventada por don Quijote. Para amparar esta indefinición de su juicio, Quijano acude a la autoridad, igualmente imprecisa a este respecto, del narrador inventado Cide Hamete Benengeli⁵; naturalmente, también este, como el

Borges esta diferencia desaparece, y Alonso Quijano se asimila por completo a la conducta autocontrolada de Palomeque, personaje episódico pero relevante, por cierto, que bien pudo influir ejemplarmente en la ocurrencia borgeana de convertir a Quijano en un mero soñador inactivo y frustrado. *Cfr.* González, 2000-2001, p. 29-50.

⁵ Recuérdese que, después de concluida la relación de don Quijote sobre su aventura en la cueva, el narrador en tercera persona retoma su voz para remitir a la fuente arábiga de Cide Hamete, donde se pone en duda que la aventura haya realmente ocurrido: "No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero esta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible, que no dijera él una mentira si le asaetearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa, y, así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te

primer narrador que toma a su cargo la historia hasta el capítulo 9 de la primera parte, en que el historiador arábigo hace su aparición, como el morisco aljamiado que traduce al castellano a Cide Hamete a pedido del primer narrador, y como el mismísimo Avellaneda que redacta la segunda parte apócrifa de la historia de don Quijote, son todos enmascaramientos metaficticiales del único verdadero narrador, Alonso Quijano; son criaturas de su sueño, y tan invenciones suyas como su *alter ego* don Quijote.

Si Alonso Quijano narra sus imaginadas aventuras como una expresión de su deseo, como un mundo posible no realizado, va de suyo que el extenso relato de estas, redactado mediante verbos asertivos, debe interpretarse en su cabal sentido como una serie de acciones no realmente sucedidas sino apenas queridas o fantaseadas, y por lo tanto los verbos asertivos deben leerse suponiendo para ellos una modalización intencional o volitiva; si sumamos a esto lo ya apuntado sobre el carácter engañoso de la tercera persona, que enmascara en rigor la primera persona del propio Quijano, nos hallamos ante la obligación de convertir sistemáticamente expresiones como “dijo Don Quijote” o “acometió don Quijote contra los molinos” en sus equivalentes volitivos y en primera persona “yo querría que don Quijote dijera o imagino que dice”, o “yo querría que don Quijote acometiera o imagino que acomete”. El relato ya no expresa una realidad perfectiva a cargo de un *él*, sino una eventualidad o posibilidad a cargo de un *yo* que se manifiesta mediante un tácito *verbum voluntatis aut cogitandi*

pareciere, que yo no debo ni puedo más, puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias” (Cervantes, 2001: II, xxiv, p. 829).

del cual depende todo lo narrado, todo lo intercalado como relato segundo, a modo de una gigantesca proposición subordinada objetiva⁶. En esta misma línea hermenéutica borgeana, la tradicional oposición *venta/castillo* o *molinós/gigantes*, que en la lectura habitual expresa el choque del mundo real objetivo con el mundo subjetivamente percibido por don Quijote, viene a reconfigurarse como la discrepancia entre la realidad y el deseo, entre lo dado y lo querido, entre la actualidad recibida y la posibilidad elegida. Porque Alonso Quijano no restringe su acto ensoñativo a la construcción de una identidad distinta para sí, sino extiende su construcción a toda la realidad circundante; no solo quiere ser otro, sino quiere con idéntica fuerza y convicción que el mundo todo sea otro. Sabe, sin embargo, que sus deseos permanecen como tales, que no se realizan, y que ni él ni el mundo son otra cosa que lo que realmente son. Por eso no atraviesa la puerta de su biblioteca, por eso no abandona el adentro de su fantasía para medirse con el afuera de la realización, y por eso en la tramposa narración en tercera persona de sus propias aventuras imaginadas deja muy claramente sentado, como narrador, que la venta no es el castillo que él querría, que los molinos no son los gigantes que él fantasea, y que él mismo, el señor Quijano, no es en absoluto el don Quijote de su imaginación y voluntad. La realidad solo puede plegarse al imperio del deseo, en efecto, dentro de los

⁶ “En última instancia, el texto narrativo constituye un todo en el cual se pueden *intercalar* otros textos a partir del texto del narrador. La dependencia del texto del actor con respecto al del narrador debería considerarse la de una proposición subordinada a una principal. Según este principio, el texto del narrador y el del actor no son de igual valor” (Bal, 1995, p. 147). En nuestro caso, el esquema propuesto sería: “Yo, Alonso Quijano, desearía que mi otro yo, don Quijote, dijera...hiciera...pensara...”

límites de la soledad de un cuarto de lectura, solo en el espacio mágico en que un adulto-niño solitario juega a ser Dios omnipotente: mientras esté solo, todo sucederá en su imaginación según su arbitrio y su dictado, porque nadie ni nada habrá para oponer a sus deseos la evidencia de esa *otredad* objetiva que los contradice y los refuta⁷. Solo en la soledad de la biblioteca *querer es poder*, y solo en ella una primera persona deficiente y apenas deseante puede advenir a la condición de la omnisciencia y la facticidad consumada que resultan propias de una tercera persona objetiva. Por eso,

⁷ “El primer capítulo del *Quijote* pone en escena un macro-acto de voluntad por parte del personaje [...]: hay un sujeto que desea algo, que sabe bien lo que desea, y que lo pone en obra con plena conciencia de su obrar. [...] Don Quijote desea ser un caballero como los de los libros, y desea unas armas, una dama, un nombre y un corcel condignos de su nueva condición, con tanta fuerza, que su solo deseo, mediante la imposición ritual de nombres, parece instalar en la realidad aquellos objetos deseados. La escena es poco menos que genésica: hágase Don Quijote conforme a mi deseo, y Don Quijote fue hecho. Háganse Dulcinea, Rocinante, y fueron hechos, instalados en el orden de lo existente. El mundo parece no resistírsele en su incoado proceso de generación y ordenamiento. Don Quijote es, más que Amadís, Adán, y más que Adán, Dios. No ordena el cosmos con su brazo y su espada, sino con su palabra creadora, a cuya sola proferición la baja y cotidiana realidad de su mundo, de su *lugar* manchego, se le vuelve alta y deslumbrante, plegándose dócilmente a los dictados de una voluntad que equivale a su obrar y que se plasma en su nombrar. [...] Cuando el personaje voluntarioso está solo, igual que está solo el niño que juega y construye universos imaginarios, nada hay en el mundo que no obedezca a sus dictados; por él existe el mundo, o mejor, no hay otro mundo que las proyecciones y construcciones de su imaginación. Nadie más hay allí para contradecir o desmentir esas proyecciones, para estorbarlas con una presencia discordante, para introducir en ellas la molesta cuña de *lo otro* objetivo. El contacto de Don Quijote con el mundo es aún puramente intencional, no real, y en consecuencia es su intención la que usurpa las prerrogativas de la realidad [...]. Don Quijote, como Dios, necesita de su soledad, de su *mismidad* o *unicidad* solitarias, para fundar en ellas y con ellas su omnipotencia” (González, 2016, p. 47-48).

curiosamente, ese no salir locativo de la biblioteca resulta ser la paradójica garantía de un cabal salir ontológico, y el encierro espacial, la expresión de la libertad metafísica. Solo quien voluntariamente se encierra y se aísla puede gozar de la libertad absoluta de ser todo y todos, y de hacer todo y todas las cosas⁸. La gran innovación de la lectura borgeana del *Quijote*, de la mano de esta curiosa libertad obtenida gracias al encierro, radica entonces en la degradación del fracaso en frustración: en la novela redactada realmente por Cervantes, el personaje fracasa, pero no se frustra; fracasa precisamente porque se ha atrevido a vivir, a salir de veras a los caminos, a actuar de veras como si fuera caballero⁹; en el *Quijote* redactado desiderativamente por Alonso Quijano, tal cual lo propone Borges, el hidalgo no puede fracasar, porque para fracasar hay primero que haberse atrevido a actuar, a hacer, a vivir; en el *Quijote* quijanesco de Borges, Quijano sencillamente se consume en su inadmitida frustración.

Pero hay algo que resulta de suma importancia a propósito de la interpretación borgeana del *Quijote*: el capítulo final, en el que el protagonista recobra su cordura y muere. Si aceptamos

⁸ Esta convicción no resulta ajena a la literatura de Borges, por cierto, según atestiguan cuentos como “La escritura del dios” (*El Aleph*, OC I, p. 1043-1046) y “El milagro secreto” (*Ficciones*, OC I, p. 900-904).

⁹ “Siendo pues el fracaso lo más propio del quijotismo y lo más propio de la vida humana, aquel es símbolo y emblema de esta. Pero he aquí lo importante: *fracaso no equivale a frustración*. Don Quijote es un fracasado, mas no un frustrado, precisamente porque, no queriendo fracasar, tampoco temió hacerlo, porque siendo en todo momento consciente del riesgo se atrevió a correrlo y a enfrentarlo, y porque finalmente, advenido el fracaso, se atrevió también a sobrellevarlo y a sacar enseñanza de él para vivir –y morir– más sabio. Aun a sabiendas del peligro de fracasar, no dudó en obrar conforme a su deseo, a su proyecto” (González, 2016, p. 55-56; *cfr.* Rosales, 1985, II, p. 852).

la propuesta de Borges de leer todas las aventuras posteriores al capítulo primero como un relato de segundo nivel, correspondiente no a hechos empíricamente sucedidos sino a ensoñaciones o deseos nunca consumados del protagonista, cabe preguntarnos si el capítulo final, en el que este abjura de esas aventuras y muere, pertenece aún al relato segundo, o retoma el nivel primero de la narración inicial. Decidir sobre esto es capital, pues si su muerte pertenece aún al relato segundo o enmarcado, no es una muerte real sino una muerte soñada o deseada, igual que las aventuras que clausura; por el contrario, si el Alonso Quijano que muere no es el soñado sino el soñante, si muere a nivel del relato primero o enmarcante, su muerte es real. El propio Borges no da al respecto ninguna pista en su soneto, pero sí la ofrece, indirectamente, en una de sus narraciones capitales, el cuento “El sur”, escrito diez años antes que el poema¹⁰, para el que ha propuesto una lectura exactamente igual a la que sugiere para el *Quijote*. Recordemos que en “El sur” (*Ficciones*, OC I, p. 915-919), el sedentario bibliotecario Juan Dahlmann, después de recuperarse de una grave enfermedad durante la cual sufrió severas alucinaciones a causa de la fiebre, viaja a una estancia del sur para acabar su curación, y allí muere en un duelo a cuchillo con un matón que lo desafía en un almacén. Esto si optamos, claro, por la lectura lineal y “realista” de la historia. Pero Borges ha propuesto otra lectura, en un todo coincidente con su interpretación del *Quijote*, según la cual Dahlmann no vivió realmente ese viaje al sur y esa muerte inesperadamente épica, sino las fantaseó y las deseó, a modo de ensoñación compensatoria, en medio de las alucinaciones de su enfermedad, en ese hospital del cual nunca logró salir, y en el

¹⁰ Se publicó por primera vez en *La Nación* el 8 de febrero de 1953.

cual murió de septicemia. Dahlmann, entonces, mientras muere de verdad en su cama de enfermo, alucina y quiere morir de otro modo mejor, a cielo abierto, en un duelo a cuchillo; la muerte en el campo que se nos narra en el cuento como desenlace de la historia no es por lo tanto real, sino parte de un relato segundo o enmarcado fantaseado por el Dahlmann moribundo del hospital; todo su viaje al sur ha sido meramente una ensoñación, como las aventuras de don Quijote, y así como Quijano no salió nunca de su biblioteca, Dahlmann nunca lo hizo de su cuarto de enfermo¹¹. Las dos muertes que se nos narran son, entonces, las muertes soñadas y queridas por ambos, no las reales; pero, así como la muerte soñada por Dahlmann, la del duelo a cuchillo, coincide en el

¹¹ Borges ha expuesto esta interpretación de su propio cuento en varias ocasiones. Ya en el prólogo de la segunda parte de *Ficciones*—libro en el cual se recoge “El sur” a partir de la edición de 1956— aclara lacónicamente que su relato “es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos, y también de otro modo”, sin explicar en qué consiste ese *otro modo* (OC I, p. 877); con posterioridad, en diversos reportajes y diálogos, el autor explicitará en qué consiste ese otro modo de lectura. Lo hace en diálogo con James Irby: “Todo lo que sucede después que sale Dahlmann del sanatorio puede interpretarse como una alucinación suya en el momento de morir de la septicemia, como una visión fantástica de cómo él hubiera querido morir. Por eso hay leves correspondencias entre las dos mitades del cuento: el tomo de *Las mil y una noches*, que figura en ambas partes; el coche de plaza, que primero lo lleva al sanatorio y luego a la estación; el parecido entre el patrón del almacén y el empleado del sanatorio; el roce que siente Dahlmann al hacerse la herida en la frente y el roce de la bolita de miga que le tira el compadrito para provocarlo” (Irby, 1968, p. 34). En un reportaje concedido en 1977 a *L’Express* reiterará idéntica idea, enfatizando ahora las connotaciones autobiográficas de la trama: “Ma nouvelle est donc ambiguë. On peut la lire au premier degré. Mais aussi considérer qu’il s’agit d’un rêve, celui d’un homme qui meurt à l’hôpital et aurait préféré mourir sur le pavé, l’arme à la main. Ou celui de Borges, qui préférerait mourir comme son grand-père le général, à cheval, plutôt que dans son lit” (*apud* Alazraki, 1977, p. 27). Parecidas declaraciones efectúa en diálogo con Osvaldo Ferrari (Borges-Ferrari, 1985, p. 72).

tiempo con su muerte real en el hospital, bien podemos conjeturar que en la lectura de Borges la muerte de don Quijote que se nos narra en el capítulo final, esto es, la muerte soñada y querida por Alonso Quijano, venga a coincidir con una tácita, apenas insinuada muerte real de este. Al contrario de las dos muertes de Dahlmann, que se oponen por los espacios –la real en el hospital, la soñada en el campo del sur–, las dos muertes de Quijano, la real y la soñada, suceden en esa casa suya de la aldea de la que jamás salió; la única diferencia es que la real está dominada, según ya hemos dicho, por la frustración de no haberse nunca atrevido a las aventuras tan larga y trabajosamente imaginadas, en tanto la soñada aparece signada por el arrepentimiento de haberse atrevido a ellas y por el fracaso de su ejecución efectiva. Mientras muere realmente frustrado por no haber vivido, Alonso Quijano fantasea con el deseo de haber podido morir, en cambio, desengañado de una vida errada mas fecundamente vivida. En el momento de morir de verdad en la prisión de su jamás abandonada biblioteca, Quijano sabe que necesita construirse un fracaso y un desengaño para lograr, siquiera imaginativamente, escapar de la frustración que amarga su despedida. Sueña su fracaso para disimular su frustración. El fracaso narrado en el relato segundo confiere de este modo un melancólico sentido al absurdo existencial que surge del relato primero¹².

¹² Es una posibilidad señalada por Mieke Bal como propia de ciertos tipos concretos de relación entre relato primero y relato segundo, como por ejemplo en las historias con moraleja: “La historia intercalada puede explicar la básica, o puede recordarla. [...] El texto intercalado puede ocupar la mayor parte del libro, como sucede a veces con las historias con moraleja. La fábula básica es mínima en el caso anterior, porque el número de fábulas es escaso:

Más allá del vínculo entre el cuento de 1953 y el soneto de 1963 en torno del sugerido pacto de lectura de “El sur” y del *Quijote* como grandes relatos segundos o enmarcados, que cumplen imaginativamente una vida y una muerte que la vida real no permite cumplir, hay otra secreta afinidad entre la novela de Cervantes, así interpretada por Borges, y su mencionado cuento: la identificación autobiográfica que el escritor argentino explícitamente sienta tanto con Alonso Quijano como con Juan Dahlmann. Borges, como Quijano y como Dahlmann, tampoco salió nunca de su biblioteca, también es, como ambos, un lector voraz a quien le habría gustado atreverse a un destino militar, igual que sus mayores. Como Dahlmann, también Borges sufrió un accidente que lo mantuvo al borde de la muerte entre alucinaciones, y tal vez también deseó, en ese trance de muerte que finalmente no ocurrió, morir como su personaje, de un modo más épico y digno. La autopercepción de Borges como otro Alonso Quijano, por su parte, es explícita en el soneto “Lectores”, donde, después de afirmar la conjetura de que Quijano no salió nunca de su biblioteca, asevera: “Tal es también mi suerte. Sé que hay algo/ inmortal y esencial que he sepultado/ en esa biblioteca del pasado/ en que leí la historia del hidalgo”. La misma idea retomará después en otros textos: “No haber salido de mi biblioteca./ Ser Alonso Quijano y no atreverme a ser don Quijote” (“La fama”, *La cifra*, OC III, p. 515). Hay pues, en la reescritura poética del *Quijote* hecha por Borges, mucho de autoficción y autorrepresentación; al fin y al cabo, ¿cómo no identificarse con Quijano quien también es, como este, un maduro señor sedentario, lector empedernido, descendiente

proposición, exposición, rechazo. En el ejemplo, la historia intercalada explica a la básica” (1995, p. 149).

de militares, soltero y empobrecido vástago de una familia de hidalgos otrora ricos? A ambos no les queda, como consuelo por una vida no vivida, más que soñar, y eventualmente escribir lo soñado. Alonso Quijano no llegó a hacer esto último de propia mano¹³, Borges sí lo llevó a cabo con éxito. Los dos son, en consecuencia, creadores de mundos posibles que vienen a paliar la frustrante imposibilidad de un mundo real tal como lo desean. Pero en la labor creadora de ambos, en la tarea de soñar realidades alternativas que acometen, de pronto descubren algo inquietante y mágico: que ellos, en cuanto soñadores, son a su vez soñados por otro. A propósito del *Quijote*, Borges lo declara en otros dos poemas suyos que, en gran medida, resultan complementarios del soneto “Lectores”. En “Sueña Alonso Quijano”, de 1972 (*El oro de los tigres*, OC II, p. 790), se dice del personaje cervantino: “El hidalgo fue un sueño de Cervantes/ y don Quijote un sueño del hidalgo./ El doble sueño los confunde y algo/ está pasando que pasó mucho antes”; y en “Ni siquiera soy polvo”, de 1977 (*Historia de la noche*, OC III, p. 288-289), el propio Quijano pronuncia un extenso monólogo en el que repasa retrospectivamente su vida, y concluye:

Ni siquiera soy polvo. Soy un sueño
 que entreteje en el sueño y la vigilia
 mi hermano y padre, el capitán Cervantes,
 que militó en los mares de Lepanto
 y supo unos latines y algo de árabe...

¹³ Sin embargo, aunque no llegara a redactar sus propias aventuras soñadas, sí fantaseó con la idea de escribir las de otros, como por ejemplo las que habrían de dar continuidad a la historia de don Belianís de Grecia (Cervantes, 2001: I, i, 38).

Para que yo pueda soñar al otro
cuya verde memoria será parte
de los días del hombre, te suplico:
mi Dios, mi soñador, sigue soñándose.

El esquema que postulan ambos poemas nos es bien conocido, pues responde a un recurso propio tanto de la poética de Cervantes cuanto de la de Borges: *la metalepsis*, esto es, la construcción narrativa por la cual el narrador o el narratario extradiegéticos se entrometen en el universo de la diégesis, o bien a la inversa, por la cual los personajes de un relato atraviesan el umbral “hacia afuera” para devenir personas de la extradiégesis¹⁴ (Fine, 2003, p. 117-126; 2013, p. 99-118; Marín Calderón, 2009, p. 205-216). Así como en la novela española, el don Quijote diegético –personaje– deviene extradiegético al convertirse en lector de su propia historia –según ha analizado Borges en su célebre ensayo “Magias parciales del *Quijote*”–, lo cual nos sugiere la inquietante idea de que nosotros, personas reales de la extradiégesis, bien podemos ser en verdad personajes de una ficción¹⁵, en otro de los relatos emblemáticos del autor argentino, “Las ruinas circulares”, el protagonista, creador mediante sueños de otro

¹⁴ “[...] toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétiques dans l’univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, comme chez Cortazar, produit un effet de bizarrerie soit bouffonne [...] soit fantastique. Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de *métalepse narrative*” (Genette, 1972, p. 244).

¹⁵ “¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (*Otras inquisiciones*, OC II, 44).

ser humano, se revela al cabo como soñado a su vez por un soñador mayor: en el primer caso nos encontramos ante una metalepsis de personaje –convertido en lector–; en el segundo, ante una metalepsis de autor –convertido en personaje–, pero en ambos se verifica el mismo tipo de salto diegético que quiebra la frontera entre texto y extratexto, o entre dos niveles diversos de la realidad. Se trata a todas luces del mismo mecanismo de puesta en abismo o de juego especular (Dällenbach, 1991, *passim*) que exploran los dos poemas que acabamos de aducir: así como Quijano sueña a don Quijote, pero es a su vez soñado por Cervantes, así también el mago de “Las ruinas circulares” sueña a su criatura, pero sobre el final del cuento, “con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (*Ficciones, OC I*, p. 851). Toda la realidad postulada en apariencia por el relato se convierte de pronto, a la luz de esta revelación final, en una mera *crónica de sueños*, tal como postula el poema “Lectores” de la materia narrada por la totalidad del *Quijote*. En este, como en el cuento, opera un mecanismo laberíntico del *dobles sueño*, que sirve en verdad para sugerir apenas la punta de un interminable ovillo donde los sueños pueden seguir multiplicándose, pues ¿qué impide suponer que también Cervantes sea a su vez el sueño de otro, y este de otro, y este de otro; y que el soñador del mago de “Las ruinas circulares” esté siendo a su vez soñado por otro, y este por otro, y este por otro? Borges ha aplicado a la interpretación del *Quijote* el mismo modelo de regresión infinita mediante el cual organiza su propio cuento, pero lo que en rigor hace mediante ambas operatorias, la interpretativa del *Quijote* y la creativa de su relato, es postular una teoría del mundo que convierte a este en una interminable cadena no de hechos, sino de discursos,

no de realidades, sino de textos. El *Quijote* es para Borges la máxima prueba de la condición textual, ficcional, ilusoria, del universo.

Bibliografía

Alazraki, Jaime (1977). *Versiones, inversiones, reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos.

Bal, Mieke (1995). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. 4ª ed. Madrid: Cátedra.

Borges, Jorge Luis (2009-2011). *Obras completas*. Edición crítica anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. 3 vols. Buenos Aires: Emecé.

Borges, Jorge Luis y Osvaldo FERRARI (1985). *Borges en diálogo*. Buenos Aires: Grijalbo.

Cervantes, Miguel de (2001). *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica.

Dällenbach, Lucien (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor.

Fine, Ruth (2003). Borges y Cervantes: perspectivas estéticas. En Solotorevski, Myrna, y Fine, Ruth (eds.), *Borges en Jerusalén* (p. 117-126). Frankfurt am Main – Madrid: Vervuert – Iberoamericana.

Fine, Ruth (2013). Borges, reescritor del *Quijote*. En Stoopan, María (coord.), *El Quijote: Palimpsestos hispanoamericanos* (p. 99-118). México: UNAM.

Genette, Gérard (1972). Discours du récit. Essai de méthode. En *Figures III*. Paris: Du Seuil.

González, Javier Roberto (2000-2001). Palomeque, don Quijote, Cervantes: tres lectores de *Cirongilio* de Tracia de Bernardo de Vargas. *Letras*, 42/43, 29-50.

González, Javier Roberto (2016). *Don Quijote y Martín Fierro: muerte y transfiguración del heroísmo*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

Irby, James (1968). Encuentro con Borges. En Irby, James et alii., *Encuentro con Borges* (p. 7-53). Buenos Aires: Galerna.

Marín Calderón, Norman (2009). Borges quijotesco: los clivajes bifurcados de la realidad. *Revista de lenguas modernas*, 11, 205-216.

Rosales, Luis (1985). *Cervantes y la libertad*. 2 vols. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica – Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Tacca, Oscar (1973). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.

Todorov, Tzvetan (1982). Las categorías del relato literario. En AA.VV., *Análisis estructural del relato* (p.155-192). Barcelona: Ediciones Buenos Aires.

Javier González es Profesor Titular Ordinario de Literatura Española Medieval I y II, Historia de la Lengua Española I y II y el Seminario de Maestría “Lecturas comparadas de J. L. Borges” en la Universidad Católica Argentina, de cuya Facultad de Filosofía y Letras fue Decano (2012-2018). Investigador del CONICET. Miembro de Número de la Academia Argentina de Letras, y Correspondiente de la Real Academia Española. Profesor invitado en varias universidades argentinas y de Colombia, Perú, Chile, Brasil, España, Francia e Italia. Autor de más de ciento cincuenta artículos de investigación y once libros académicos sobre temas de filología hispánica medieval y áurea y de literatura comparada.