

**El ajedrez en la literatura argentina. Borges, Walsh, Piglia.**

by

**Edgar Luis Colón Meléndez**

B.A., University of Puerto Rico, 2014

M.A., University of Pittsburgh, 2018

Submitted to the Graduate Faculty of the  
Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2023

UNIVERSITY OF PITTSBURGH  
DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

**Edgar Luis Colón Meléndez**

It was defended on

April 13, 2023

and approved by

Áurea María Sotomayor Miletti, Ph.D., J.D., Professor, Hispanic Languages and Literatures

Fernando Degiovanni, Ph.D., Professor, Latin American, Iberian, and Latino Culture

Juan Duchesne Winter, Ph.D., Professor, Hispanic Languages and Literatures

Dissertation Advisor: Daniel Balderston, Ph.D., Mellon Professor, Hispanic Languages and  
Literatures

Copyright © by Edgar Luis Colón Meléndez  
2023

## **El ajedrez en la literatura argentina. Borges, Walsh, Piglia.**

Edgar Luis Colón Meléndez, Ph.D.

University of Pittsburgh, 2023

This dissertation studies chess as a device in the works of Jorge Luis Borges, Rodolfo Walsh, and Ricardo Piglia. In Borges, the device underlines the influence of Ramón Llull's combinatorial logic and Xul Solar's *Panajedrez* (1930) in *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941). It also emphasizes the dialogue that the collection of short stories establishes with Lewis Carroll's *Through the Looking-Glass* and the book's dynamic structure as a totality before integrating *Ficciones* (1944). In Walsh, the device elucidates both his work with the ellipsis and Chess Theory as a conceptual framework in "Zugzwang" (1957) and "Trasposición de jugadas" (1961). Exploring these two short stories within this framework brings to the surface a subtle political commentary rarely associated with Walsh's fiction. In Piglia, chess as a device allows the reader to delve into *Respiración artificial's* (1980) complex hypertextuality, its condensation of key dates in Argentina's history, and the mechanisms operating as an homage to previous works. A second novel, *La ciudad ausente* (1992), advances a theory of narration by establishing parallels between storytelling, chess and the development of chess engines. In the five works studied, the game acts as a thread that enables the reader to identify common elements in the three authors' poetics. Yet, in each of them the device occupies different literary planes: in Borges, the intertextual and the aesthetic; in Walsh, the experiential and the political; in Piglia, the historical and the narratological.

## Índice

<b>1.0 Introducción. Ajedrez y literatura .....</b>	<b>1</b>
<b>1.1 Buenos Aires, 1939.....</b>	<b>4</b>
<b>2.0 Borges, literatura y ajedrez.....</b>	<b>10</b>
<b>2.1 Las piezas de un hilo.....</b>	<b>10</b>
<b>2.2 Ajedrez y policial .....</b>	<b>17</b>
<b>2.3 Un juego de habilidad combinatoria.....</b>	<b>23</b>
<b>2.4 Los enemigos, de J. H. ....</b>	<b>44</b>
<b>2.5 A Game of Shifting Mirrors .....</b>	<b>64</b>
<b>3.0 Walsh, la política y el ajedrez .....</b>	<b>84</b>
<b>3.1 El ajedrez y Walsh.....</b>	<b>84</b>
<b>3.2 Operación Masacre .....</b>	<b>89</b>
<b>3.3 “Asesinato a distancia” .....</b>	<b>94</b>
<b>3.4 “Zugzwang” .....</b>	<b>99</b>
<b>3.5 “Trasposición de jugadas”.....</b>	<b>107</b>
<b>4.0 Piglia, el ajedrez y la historia.....</b>	<b>120</b>
<b>4.1 Juventud y ajedrez .....</b>	<b>120</b>
<b>4.2 Respiración artificial, o casi.....</b>	<b>128</b>
<b>4.3 Notas para un cierre: La ciudad ausente .....</b>	<b>153</b>
<b>5.0 Líneas abiertas .....</b>	<b>163</b>
<b>Obras citadas.....</b>	<b>166</b>

## Lista de Figuras

Figura 1. <i>Ajedrez (1922)</i> .....	1
Figura 2. El enroque. ....	14
Figura 3. <i>Panajedrez (1930)</i> .....	28
Figura 4. Posición inicial de la Ruy López.....	36
Figura 5. <i>Libro de la invención liberal y arte del juego de axedrez y el Quijote</i> . ....	41
Figura 6. Secuencia de la Ruy López, resignificación.....	43
Figura 7. Correspondencias, <i>Through the Looking-Glass</i> . ....	45
Figura 8. Problema de ajedrez en <i>Through the Looking-Glass</i> .....	46
Figura 9. Árbol de variantes. ....	51
Figura 10. Variantes A1 y A2, siciliana Najdorf. ....	53
Figura 11. Variantes B1 y B2, siciliana Najdorf. ....	53
Figura 12. Variantes C1 y C2, siciliana Najdorf.....	54
Figura 13. Transcripción. Primer borrador de “El jardín de senderos que se bifurcan”. ..	57
Figura 14. Fragmento de “El jardín de senderos que se bifurcan”, primer borrador.....	58
Figura 15. Correspondencias entre la colocación piezas y los cuentos de <i>El jardín de senderos que se bifurcan</i> . ....	61
Figura 16. Diagrama de la máquina de Llull. ....	66
Figura 17. Esquema ternario. ....	71
Figura 18. Esquema binario.....	71
Figura 19. Esquema binario, variable Z. ....	73
Figura 20. Serie I.....	75

<b>Figura 21. Serie II. ....</b>	<b>76</b>
<b>Figura 22. Estructura, solución. ....</b>	<b>79</b>
<b>Figura 23. Parábola matemática. ....</b>	<b>80</b>
<b>Figura 24. Reflejos, Serie I a y Serie II a. ....</b>	<b>81</b>
<b>Figura 25. Reflejos, Serie I b y Serie II b.....</b>	<b>81</b>
<b>Figura 26. Variante de la Ruy López. ....</b>	<b>97</b>
<b>Figura 27. Variante de la Orangután.....</b>	<b>97</b>
<b>Figura 28. Posición de zugzwang. ....</b>	<b>102</b>
<b>Figura 29. Una de las posiciones iniciales de la Apertura Inglesa.....</b>	<b>108</b>
<b>Figura 30. Trasposición de la Apertura Inglesa al Gambito de Dama. ....</b>	<b>109</b>
<b>Figura 31. Línea principal del Gambito de Dama Declinado. ....</b>	<b>110</b>
<b>Figura 32. Primer movimiento del caballo. ....</b>	<b>114</b>
<b>Figura 33. Segundo movimiento del caballo.....</b>	<b>115</b>
<b>Figura 34. Tercer movimiento del caballo.....</b>	<b>115</b>
<b>Figura 35. Cuarto movimiento del caballo. ....</b>	<b>116</b>
<b>Figura 36. Quinto movimiento del caballo. ....</b>	<b>116</b>
<b>Figura 37. Sexto movimiento del caballo. ....</b>	<b>117</b>
<b>Figura 38. Séptimo movimiento del caballo. ....</b>	<b>117</b>
<b>Figura 39. Mate del alfil, final de alfil y caballo.....</b>	<b>118</b>
<b>Figura 40. Maniobra de la “W”.....</b>	<b>119</b>
<b>Figura 41. 9na Olimpiada de ajedrez, Dubrovnik, 1950. ....</b>	<b>138</b>
<b>Figura 42. 10ma Olimpiada de ajedrez, Helsinki, 1952.....</b>	<b>139</b>
<b>Figura 43. 11ra Olimpiada de ajedrez, Amsterdam, 1954. ....</b>	<b>139</b>

## 1.0 Introducción. Ajedrez y literatura



Figura 1. Ajedrez (1922)

Norah Borges

El ajedrez se extiende al imperio árabe con la conquista de los Sasánidas. Los persas lo obtuvieron de la India, donde en el siglo VI había surgido el precursor del ajedrez, el *chaturanga*.<sup>1</sup> En Persia, el término deriva<sup>2</sup> en *shatranj*, sustantivo al que los árabes le agregan el artículo *ash*,<sup>3</sup> o *ash*, fijando la voz *Ash-shatranj*. Los omeyas introducen el *Ash-shatranj* en la España musulmana entre los siglos VIII y IX,<sup>4</sup> donde los morfemas se componen en la hispanización *axedrez*.<sup>5</sup>

En el siglo XIII, Alfonso el Sabio encarga la publicación del *Libro de axedrez, dados e tablas* (1283), consagrando el juego al interior de la sociedad hispánica. Le seguirán *Repetición de Amores y Arte de Ajedrez con 101 Juegos de Partido* (1497), de Luis Ramírez de Lucena y *Libro de la invención liberal y arte del juego de axedrez* (1561), de Ruy López de Segura, ambos textos

---

<sup>1</sup> Significa en sánscrito cuatro (*chatur*) brazos (*anga*), o fuerzas, debido a las divisiones del ejército indio.

<sup>2</sup> Una síncope y una apócope suprimen la “u” y la tercera “a”.

<sup>3</sup> Es la versión del artículo “al” que les corresponde a las palabras que comienzas con “sh”.

<sup>4</sup> Los testamentos del Conde Ermengol de Urgell (1008) son la primera evidencia de la presencia del ajedrez en la Península Ibérica. En estos se registra la donación de un ajedrez de cristal a la iglesia de Ager, en Lleida, Cataluña. Se cree que el juego entró por el sur durante las guerras entre los emires de Córdoba y los omeyas.

<sup>5</sup> Igual que con México (Méjico) o Texas (Tejas), la fricativa uvular sorda ⟨χ⟩ se transforma en la consonante velar moderna /x/, sonido fijado con la grafía “j”.



de carácter teórico cuya circulación indica que existía, en la España del siglo XVI, una amplia comunidad de lectores, practicantes y pensadores del juego.<sup>6</sup>

Los españoles traen consigo el ajedrez en sus viajes de exploración a América. La integración del juego al imaginario colonial la comprueba el creciente número de referencias en las Crónicas de Indias. De acuerdo con Fernando Gómez Redondo, los cronistas se servían del ajedrez para “proponer comparaciones con las que intentaban abarcar y comprender aquellos espacios maravillosos a los que accedían por primera vez” (“El ajedrez y la literatura”). La observa en *Cartas de relación* (1519), de Hernán Cortés, *Relación del descubrimiento del Reino del Perú* (1571), de Diego Trujillo e *Historia de Santa Marta y Nuevo Reino de Granada* (1572-81), de fray Pedro de Aguado. Identifica además alusiones anecdóticas en *Apologética historia sumaria* (1536) e *Historia de las Indias* (1527-1559), de Bartolomé de Las Casas, y en los *Comentarios reales de los Incas* (1609) e *Historia general del Perú* (1616), del Inca Garcilaso de la Vega. En la literatura del Siglo de Oro, el ajedrez aparece en Góngora y Quevedo como metáfora de motivos amorosos y burlescos, y del *theatrum mundi* en el *Quijote*.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Las posiciones y conceptos que proponen estos libros siguen vigentes, y, a pesar de su antigüedad, se consideran objetivamente correctos. La contribución de Luis Ramírez de Lucena es un método que ocurre en un final de Torre + Peón + Rey vs. Torre + Rey, conocido como *Posición Lucena*, y la de Ruy López es la apertura homónima.

<sup>7</sup> En el capítulo XII de la segunda parte del *Quijote*, el ajedrez se vincula intertextualmente al capítulo XXXVIII de la colección de cuentos medievales *Libro de los gatos* (~1350-1400) (“Quijote”). En la versión medieval, se lee:

Otrosí, son semejantes en este mundo de los juegos del ajedrez que á los unos llaman duques, é á los otros llaman reyes, é á los otros caballeros, é á los otros peones; é los hombres juegan con ellos, é así aquel que vence, aquel es tenido por mejor; mas despues que han jugado con ellos tórnanlos á la bolsa muy deshonoradamente, que á las veces cae deyuso el rey é los condes, é los peones desuso. Bien así es de los hombres que todos vienen de una parte, de una madre, de Adán é de Eva, é despues juegan los unos con los otros, el uno gana, el otro pierde; é el que puede vencer al otro aquel es tenido por mejor; mas despues son puestos sin regla en la bolsa, que se entiende los cuerpos en los locilos [...].

En la versión del *Quijote*:

—Pues lo mesmo —dijo don Quijote— acontece en la comedia y trato d’este mundo, donde unos hacen los emperadores, otros hacen los pontífices, y, finalmente, todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero, en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura.

Para los siglos XVIII y XIX, los centros de ajedrez pasan a ubicarse en los cafés de Francia e Inglaterra, donde entre las actividades *ilustradas* estaban el debate, la tertulia y la práctica del juego. Por entonces, los ajedrecistas prominentes viajaban por Europa para medirse con jugadores destacados de otras ciudades. Es el inicio de una tendencia que culmina con la celebración del primer torneo internacional, Londres, 1851,<sup>8</sup> en el que participaron Howard Staunton, Adolf Anderssen y Johann Löwenthal. En Estados Unidos, se suma a la tendencia Paul Morphy, primer norteamericano que viaja por Europa para enfrentar a los mejores de entonces. Las referencias al ajedrez en el periodo se concentran, naturalmente, en escritores de países activos en el circuito ajedrecístico: de Francia, Alejandro Dumas; de Inglaterra, Lewis Carroll, Anne Brontë, Lord Dunsany y Alfred, Lord Tennyson; de Estados Unidos, Herman Melville y Edgar Allan Poe; de España, Miguel de Unamuno; de Rusia, Alexander Pushkin, León Tolstoi e Iván Turgenev.

En el siglo XX, el meridiano de ajedrez se traslada de Europa a la Rusia bolchevique. La Unión Soviética apostó al juego como herramienta para incentivar la disciplina y la actividad cognitiva, para lo cual creó un programa de masificación. El resultado fue un marcado avance en la teoría y competencia de juego, que posicionó a la URSS como potencia indiscutible del deporte. Durante el periodo aparecen al otro lado del mundo, en Argentina, un sinnúmero de referencias al ajedrez en la literatura. El fenómeno es singular no sólo porque la cantidad de autores sobrepasa la de cualquier país, incluyendo a Rusia, sino también por los dispositivos *ajedrecísticos* que se crean. A diferencia de la URSS y Europa, el país no contaba con una cultura ajedrecística que explique la popularización *masiva* del juego, que además ocurrió en un periodo relativamente

---

—Brava comparación —dijo Sancho—, aunque no tan nueva, que yo no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego del ajedrez, que mientras dura el juego cada pieza tiene su particular oficio, y en acabándose el juego todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura.

<sup>8</sup> En el siglo XIX, los torneos se nombraban con la ciudad y el año donde se celebraban, convención que se mantuvo en el siglo XX y que sigue vigente con menor frecuencia.

corto: en 1905 se funda el Club Argentino; para 1950, Argentina queda subcampeón mundial tras Yugoslavia. ¿Por qué Argentina y por qué en el siglo XX?

### 1.1 Buenos Aires, 1939

Las razones por las que el ajedrez se integra al *mainstream* de un país son por lo general circunstanciales, pero concretas: en España, como en otras partes de Europa, se debió a la antigüedad de la práctica del juego, a las publicaciones que estimularon el desarrollo de una cultura de ajedrez local y a clubes y cafés que fueron semilleros de jugadores excepcionales. En Cuba, la popularización fue espontánea y se debe a la aparición de un campeón mundial, José Raúl Capablanca, que además de darle visibilidad al juego en América Latina, quedó como referente de la cultura deportiva tanto cubana<sup>9</sup> como internacional. Ese también fue el caso de Estados Unidos en los 1970 con Robert J. Fischer y de India en los 2000 con Viswanathan Anand. En Argentina, la *masificación* se debe a la confluencia de contingencias que divido en dos periodos: los años entre 1924 a 1938, y los años de la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, de 1939 a 1962.

El registro más antiguo del ajedrez en Argentina se halla en el inventario de una casa del siglo XVII que pertenecía a Simón de Valdés, tesorero de la Hacienda Real (“Primer ajedrez”). Valdés tenía un salón de juegos que frecuentaban miembros de la alta sociedad. Ahí, entre billares y naipes, se encontraban unos cuantos tableros. Poco más se sabe del ajedrez en Argentina hasta el siglo XIX. El historiador y ajedrecista Sergio Ernesto Negri nota que para entonces su práctica era común entre miembros de la esfera política y que un primer periodo de popularidad se debió

---

<sup>9</sup> Ver “Deportes” de Nicolás Guillén, incluido en *El vuelo de la paloma popular. Elegías* [1958]. 2da edición. Buenos Aires: Editorial Losada, 1965. 15-18.

al auge de los juegos de mesa en los cafés<sup>10</sup> porteños (“Comunión del ajedrez” 11-12). Algunos jugadores que frecuentaban los cafés prefirieron un entorno más tranquilo y comenzaron a reunirse en espacios privados. Así se originan los primeros clubes, como el Progreso, fundado en 1852. No existen, que sepamos, publicaciones de ajedrez en Argentina en el XIX. Para 1920 apenas hubo tres. La primera, *Cien problemas de ajedrez* (1913), la edita el Club Argentino. La segunda, *El ajedrez en Argentina* (1920), recoge la creación de clubes y su relación con eventos ajedrecísticos de comienzos de siglo. El Club Argentino publicó además una pequeña revista después de su fundación, pero el grueso del material que circulaba se imprimía en La Habana, México o Madrid.

Para 1930, el número de publicaciones aumenta considerablemente: más de cincuenta libros de ajedrez se imprimen solamente en Buenos Aires. La demanda responde a una comunidad de aficionados que se estaba formando entre 1910 y finales de 1920, periodo en el que culmina una segunda ola de popularización iniciada tal vez con la visita de Capablanca en 1911, que dio una simultánea<sup>11</sup> en la que participaron cuarenta jugadores. En este periodo, el primer punto de inflexión ocurre entre 1924 y 1928, cuando se organizan las primeras Olimpiadas de Ajedrez. Argentina clasifica a la Olimpiada no oficial, París, 1924, en la cual participa una delegación compuesta por Roberto Grau,<sup>12</sup> Luis Argentino Palau, Damián Reca y Valentín Fernández Coria, todos competidores asiduos en torneos locales y miembros del club Círculo de Ajedrez. Argentina clasifica nuevamente a la 1ra Olimpiada,<sup>13</sup> Londres, 1927, y a la 2da, La Haya, 1928. Varios jugadores del equipo de 1924 repitieron su participación tanto en esas olimpiadas como en las de los 1930. Reca tiene el mérito de ser el primer campeón nacional. Lo siguen Palau y Grau, quienes

---

<sup>10</sup> Particularmente el Café Tortoni y Café de los Catalanes.

<sup>11</sup> Es el nombre que se le da a un evento de exhibición en el que un ajedrecista de alto nivel juega múltiples partidas al mismo tiempo contra jugadores de menor categoría.

<sup>12</sup> Grau fue el autor de *Tratado general de ajedrez* (1930). Dividido en cuatro tomos, el monumental *Tratado* es hasta la fecha el libro más completo sobre ajedrez escrito en español.

<sup>13</sup> Referir las ediciones de las Olimpiadas de Ajedrez abreviando números ordinales es otra convención del inglés que continúa hasta el día de hoy.

luego de la Segunda Guerra Mundial recibieron el título de Gran Maestro, la categoría más alta del ajedrez. Podemos establecer, pues, que en la década de 1920 se están formando los que serán los primeros exponentes en el ámbito internacional y que, para 1928, la figura del ajedrecista profesional, encabezada por Grau, Palau y Reca, se consolidaba en el imaginario argentino.

El año 1927 es de especial importancia porque Argentina organiza el *match* por el campeonato del mundo entre José Raúl Capablanca y Alexander Alekhine. El *match*, inaugurado por el presidente Marcelo Torcuato de Alvear, se celebró entre septiembre 16 y noviembre 29 debido al esfuerzo de entidades públicas y privadas entre las que estaban el Club Argentino y la emisora Radio Prieto, la cual transmitió el evento a más de 80,000 oyentes. Las treinta y cuatro partidas duraron alrededor de dos meses y medio y fueron cubiertas por *La Prensa*, *La Nación* y *Crítica*, diario con casi un millón de suscriptores que ese año había contratado a Roberto Arlt como cronista policial. *Crítica* incluyó en sus reportajes los análisis de Capablanca, mientras que *La Nación* publicó una columna diaria con los comentarios de Alekhine.

Ya para 1928, el ajedrez había adquirido una visibilidad sin precedentes. La organización del *match* Capablanca-Alekhine y la participación del equipo nacional en las olimpiadas de 1927 y 1928 colocó a la Argentina en el mapa mundial del ajedrez y estrechó vínculos entre el país y la comunidad internacional de ajedrecistas. La diligencia del Club Argentino es insoslayable. En 1911, además de invitar a Capablanca (quien posteriormente regresa al país en varias ocasiones), el Club invitó al entonces campeón mundial, Emanuel Lasker, a dar una Conferencia Magistral. Estas gestiones, junto a la frecuente organización de actividades entre 1910 y 1920,<sup>14</sup> allanaron el camino para la celebración del *match* de 1927 y para los eventos de la década de 1930.

---

<sup>14</sup> Un dato curioso es que Marcel Duchamp, en su paso por Argentina entre 1918 y 1919, abrió una membresía en el Club Argentino y estuvo activo ocho meses, participando en torneos y otras actividades.

Luego de 1928 proliferan las referencias al ajedrez, sobre todo en los escritos de Arlt, quien un año después de la 2da Olimpiada publica *Los siete locos* (1929), novela en la que el juego aparece en múltiples ocasiones y, en 1931, *Los lanzallamas*, donde se menciona a Savielly Tartakower, jugador austriaco nacionalizado polaco (luego francés) con quien el Club Argentino organizó ese mismo año varias actividades. También remite al ajedrez el cuento “Conversaciones de ladrones”, incluido en *Aguafuertes porteñas* (1933), en el cual el narrador comenta de un personaje que: “hablaba de Bogoljuboff y Alekhine con la misma familiaridad con que un ‘burrero’ hablaba de pedigrees, aprontes y performances” (40). Después de vencer a Capablanca, Alekhine defendió el título en 1929 y 1934 contra Efim Bogoljubov.<sup>15</sup> Es posible que su tiempo en *Crítica* lo interesara en el mundo del ajedrez, pero lo cierto es que Arlt es quien establece el primer puente entre cultura ajedrecística y literatura.<sup>16</sup>

Después de la década de 1920, Argentina tuvo resultados contundentes en el deporte. El país clasificó a la 6ta Olimpiada, Varsovia, 1935, en la que quedaron en cuarta posición, y para la 7ma, Estocolmo, 1937, mejoraron su actuación. El equipo, compuesto por Grau, Jacobo Bolbochán, Carlos Enrique Guimard y Luis Roberto Piazzini, estos tres de una nueva generación de ajedrecistas, empatan la tercera posición con Polonia, cuya delegación la constituían Paulin Frydman, Izaak Appel, Tartakower y su estudiante, Mikhail Najdorf. Era la primera vez que un país latinoamericano quedaba entre las primeras posiciones en una olimpiada. El juego se había vuelto tan popular que Argentina se ofreció a organizar la Olimpiada de 1939.

---

<sup>15</sup> Alekhine fue selectivo con sus retadores después de obtener el título. Evitó la revancha con Capablanca, quien por más de una década intentó llegar a un acuerdo para un segundo *match*. Aceptó jugar con Bogoljubov, a quien superaba en fuerza, y con Max Euwe, quien le quita la corona en 1935, pero la pierde en el *rematch* de 1937.

<sup>16</sup> Borges, como veremos en el primer capítulo, usa el ajedrez como analogía de relativa complejidad en “Indagación de la palabra” (1927), pero es Arlt quien inicia la referencialidad puntual como la que aparecerá en Walsh y Piglia.

Buenos Aires, 1939, fue la sede de la 8va edición. El evento se celebró del 21 de agosto al 19 de septiembre. Participaron 27 países. La delegación polaca era casi la de Estocolmo: Tartakower, Najdorf, Frydman. El 1 de septiembre, luego del cierre de las actividades de inauguración, comienza la primera ronda. El mismo día, Alemania invade Polonia. El segundo punto de inflexión en la historia del ajedrez argentino ocurre cuando el equipo polaco se queda varado en Buenos Aires a causa de la invasión nazi, asunto que retomamos en el capítulo final.

Debido a la guerra, las Olimpiadas de Ajedrez se suspendieron de 1939 a 1950. Los torneos internacionales, que iniciaron con Londres, 1851, comenzaron a organizarse y a concurrirse lejos de Europa. En el mismo 1939 se celebra en octubre, en Buenos Aires, el torneo Círculo de Ajedrez. Participaron Paul Keres y Pal Benko, dos de los ajedrecistas más importantes del periodo. En los torneos anuales de Mar de Plata, además de fuertes jugadores criollos, participó en casi todas sus ediciones Anders Ståhlberg, gran maestro sueco radicado en Argentina de 1939 a 1948. A Ståhlberg se le deben dos publicaciones: *El gambito de dama* (1942) y *Partidas clásicas de Capablanca* (1943). A pesar del hiato al otro lado del mundo, en Argentina la década de 1940 fue de efervescencia ajedrecística. La organización anual de torneos de alta categoría, la integración a al país de jugadores prominentes, refugiados de guerra, y el afianzamiento de una cultura local que ya contaba con ajedrecistas destacados a nivel internacional, propiciaron que para la década de 1950 Argentina obtuviera resultados olímpicos que la colocaron como potencia del juego. El país queda subcampeón en la Olimpiada de Dubrovnik, 1950, resultado que repiten en Helsinki, 1952, y en Amsterdam, 1954. Por entonces, solo la Unión Soviética lo superaba.

La marcada presencia del ajedrez en la literatura argentina se explica, pues, desde la historia. La década de 1940 es el periodo en el que la imagen se trabaja con rigor: “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941), “El milagro secreto” (1943), “Asesinato a distancia” (1953) y la

antología *Diez cuentos policiales argentinos* (1953) de Walsh, que incluye el cuento “Jaque Mate en Dos”. El ajedrez literario que inicia en los años 30 y aflora en los 40 y 50 será un estándar para los 60. Lo evidencian *Operación Masacre* (1957) y *Cuento para tahúres* (1962), así como los sonetos “Ajedrez” I y II (1960). Para 1962, el equipo nacional logra quedar entre las primeras tres posiciones por última vez: tercer lugar tras la Unión Soviética y Yugoslavia en la Olimpiada de Varna, resultado que marca el fin de la edad de oro del ajedrez argentino; el juego, para entonces, había dejado su impronta en la literatura.

En los capítulos siguientes observamos cómo operan los dispositivos vinculados al ajedrez en una selección de cuentos de Jorge Luis Borges y Rodolfo Walsh, y en las novelas *Respiración artificial* y *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia. El primer capítulo trata el ajedrez en Borges a partir de los paralelismos que establece entre el juego y la escritura, para lo cual concentramos en “Pierre Menard, autor del Quijote”, “El jardín de senderos que se bifurcan” y “Examen de la obra de Herbert Quain”. El segundo capítulo examina dos cuentos de Walsh, el único autor que ficcionaliza técnicamente la teoría de ajedrez, sobre la cual construye “Zugzwang” y “Trasposición de jugadas”. El primer cuento se asocia a las experiencias de Walsh luego de *Operación Masacre*. La exégesis del segundo requiere detenerse en los conceptos de posición límite, trasposición y el mate de alfil y caballo, el más complejo de los finales de mate. El tercer capítulo corresponde a Piglia, quien en *Respiración artificial* y *La ciudad ausente* historia algunos eventos del ajedrez argentino y reelabora, a modo de homenaje, las poéticas de las tradiciones en las que se ubica. Apoyándonos en *Los diarios de Emilio Renzi*, exploramos el funcionamiento de esos mecanismos.



## 2.0 Borges, literatura y ajedrez

1.e4 e5 2.Cf3 Cc6 3.Ab5 a6 4.Aa4 Cf6 5.0–0 Ae7 6.Te1 b5  
7.Ab3 d6 8.c3 0–0 9.h3 Ca5

*Ruy López, variante Chigorin*

### 2.1 Las piezas de un hilo

Uno de los hábitos de Borges era encontrar conexiones entre cuestiones a primera vista incompatibles. Su sobrino, Miguel de Torre Borges, lo describe como “asociador de conceptos [...] inasociables” (*Variaciones Borges* 18, 231) y comenta para explicarse que “Mariana, mi primer hijo, nació en la Pequeña Compañía. Cuando le comuniqué al tío abuelo el nacimiento y dónde estaba, me dijo espontáneamente: ‘Está bien, porque, después de todo, qué es un bebé si no una pequeña compañía’” (231). Lo hacía también con fragmentos de citas: “[N]o se habló de su prodigiosa (y divertidísima) aplicación práctica de la literatura a lo cotidiano. Por ejemplo [...], sobre una persona que se había atracado de carne de cordero: *Señol coronel Gorordo, / permítame que le diga / que me bala la barriga / de comer carnero gordo* (Estanislao del Campo); [...] para referirse a personas muy despreciadas: *Vil chorlo del pajonal / que al par del águila vuela* (Almafuerte)” (245, subrayado en el original). Este aspecto de su persona toma forma rigurosamente literaria en la condensación arquetípica de paralelismos conceptuales, procedimiento que notó Sylvia Molloy en el manejo del tema del doble (*Las letras de Borges* 69-74) y que será fundamental para entender cómo funciona el ajedrez en su literatura.

Es el padre de Borges quien lo expone al ajedrez. La relación entre ambos estuvo mediada por la literatura<sup>1</sup> y en menor medida por el juego. Es sabido que Jorge Guillermo Borges le mostró la paradoja de Zenón sirviéndose de un tablero y de las piezas del ajedrez, pero menos conocido que jugaban con relativa frecuencia: “Mi padre me enseñó el ajedrez y me derrotaba siempre; él jugaba bien y yo nunca aprendí” (“Entrevista a Jorge Luis Borges” 183). Además, la fuente de los sonetos “Ajedrez” I y II es la traducción de Fitzgerald a Omar Khayyam, la cual fue traducida al español por el padre de Borges. Ese vínculo entre literatura y ajedrez estará presente a lo largo de su obra, la más prolífica de cualquier lengua en referencias ajedrecísticas. Aparece en “Buenos Aires” (1921), “La nadería de la personalidad” (1922), “Sir Thomas Browne” (1925), “Indagación de la palabra” (1927), “Muertes de Buenos Aires” (1928), “El atroz redentor Lazarus Morell” (1933), “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939), “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940), “Las ruinas circulares” (1940), “Examen de la obra de Herbert Quain” (1941), “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941), “El milagro secreto” (1943), “La flor de Coleridge” (1945), “El Zahir” (1947), “El inmortal” (1949), “Mateo, XXV, 30” (1953), “El reloj de arena” (1959), *El hacedor*, en el que están los sonetos “Ajedrez” I y II (1960), “Otro poema de los dones” (1963), “Las cosas” (1965), “El encuentro” (1969), “Guayaquil” (1970), el “Prólogo” a *El oro de los tigres* (1972), “Los cuatro ciclos” (1972), “El Congreso” (1975), *Atlas* (1984) y “Alguien sueña” (1984).<sup>2</sup>

La crítica que trata el tema tiende a circunscribirse a cuentos o poemas específicos y los análisis, más que sobre ajedrez, utilizan el juego de pretexto para examinar asuntos colaterales. Los estudios sobre los sonetos “Ajedrez” I y II son ejemplos, porque ninguno se detiene en aspectos inherentes al juego relevantes a lo que discuten, ausencia que se debe a un

---

<sup>1</sup> Ver *Borges: An Introduction* de Julio Premat, capítulos 1 y 2.

<sup>2</sup> La lista no es exhaustiva. Con excepción de “El Congreso”, *Atlas* y “Alguien sueña”, solo mencionamos las publicaciones con referencias explícitas al juego incluidas en *Obras completas* (1974), pero no textos interpretables desde el juego, como “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, ni otras publicaciones periódicas.

desconocimiento comprensible de la teoría de ajedrez. De los estudios, destacan el de José M. Rodríguez García, que elabora una lectura desde la pragmática para establecer relaciones semióticas entre los poemas y la totalidad de *El hacedor*, y concluir que los sonetos ocupan el aspecto temporal y trascendentalista de la obra (“El soneto ‘Ajedrez [II]’” 117-19); el de Camilo Fernández Cozman, que coincide con Rodríguez García en que el poema trata la temporalidad, pero añade que lo logra imbricando metafísica e historia (“Lectura del poema ‘Ajedrez’” 128-34); y el de Claire Monnier, que observa la metafísica a partir de los dispositivos retóricos, las imágenes y el sonido (“Ajedrez de Jorge Luis Borges”).

Sobre el ajedrez en la narrativa de Borges se han publicado tres estudios,<sup>3</sup> dos artículos de 2019 y el libro *Mystery to a Solution* (1994), de John T. Irwin. El primer artículo, de Julianne VanWagenen, propone que el ajedrez funciona en Borges como *objeto transfinito*, es decir, un objeto capaz de trasladar al lector a distintas manifestaciones del infinito fuera del texto –como el físico o el matemático– en un desplazamiento que denomina realismo fractal (105). Establece así vínculos entre el ajedrez, la teoría de conjuntos y la relatividad general, lo que le permite mediante el juego conceptualizar el tiempo como una cuarta dimensión no sujeta a la percepción lineal (120-121). Identifica el procedimiento en “El milagro secreto” y encuentra ejemplos similares en “El Aleph”, *El otro, el mismo*, *El oro de los tigres* y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. La lectura de VanWagenen, aunque ingeniosa, es otro ejemplo de un análisis que se sirve del ajedrez para subrayar cuestiones derivativas: en este caso, de la cualidad matemática del juego.

En lo que sigue, observaremos la ejecución literaria del ajedrez como dispositivo con valor propio. Más adelante en el capítulo, dialogaremos con los trabajos de Irwin y de Kevin Dorman y

---

<sup>3</sup> László Scholz, en la conferencia “La metáfora del ajedrez en Borges y Calvino”, comenta brevemente las características que comparte la casa-laberinto de “La casa de Asterión” con el ajedrez. La conferencia se centra en los sonetos “Ajedrez” y el análisis es parecido al de Irwin (quien también comenta las similitudes de “La casa de Asterión” con el juego), pero aplicado a los sonetos.

Emron Esplin, porque son quienes han tratado asuntos estrictamente ajedrecísticos. Las propuestas difieren. Dorman y Esplin, que se limitan a “El jardín de senderos que se bifurcan”, argumentan que el cuento se estructura a partir de los movimientos de las piezas del ajedrez chino o xiangqi, mientras Irwin plantea que el vínculo incipiente entre ajedrez y el género detectivesco, y el empleo conceptual del juego en la literatura inglesa del XIX, explican el manejo de Borges.

Con excepción de Irwin, ningún trabajo se ha animado a una lectura totalizante del juego en la obra de Borges. El problema de tal lectura es que elucidar las operaciones requiere algún grado de familiaridad con la historia y la teoría del ajedrez. En ocasiones, las operaciones se ejecutan a partir de postulados técnicos. Un ejemplo es la analogía entre ajedrez y lenguaje en “Indagación de la palabra” (1927, incluido en *El idioma de los argentinos* de 1928), ensayo en el que Borges disecciona la frase “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme”, para cuestionar la presunción de que el significado aislado de los elementos base de una oración configuran el mensaje y proponer que el mensaje lo significan unidades de sentido que consisten no en morfemas y sememas, sino en palabras, frases, oraciones u otras construcciones complejas. Para explicarse, se sirve de la siguiente analogía:

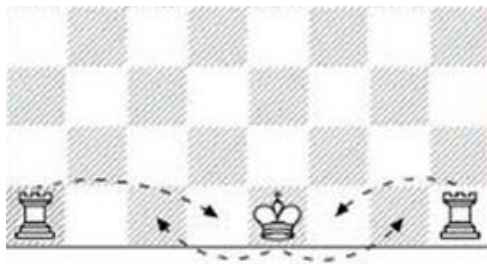
¿Cuántas unidades de pensamiento incluye el lenguaje? Esta pregunta carece de posibilidad de contestación. Para el jugador, son unidades las locuciones ajedrecísticas *tomar al paso, enroque largo, gambito de dama, peón cuatro rey, caballo rey tres alfil*; para el principiante, son verdaderas oraciones de intelección gradual. (20, subrayado en el original)

Para esclarecer la comparación, tomemos como “unidad de locución” la jugada *enroque largo*. En ajedrez, los primeros conceptos que se aprenden son los de las líneas y áreas<sup>4</sup> del tablero, para luego pasar al movimiento de las piezas. El plano por donde se desplazan lo forman ocho

---

<sup>4</sup> Flanco de dama, centro, flanco de rey, territorio rival, territorio propio, filas, columnas, diagonales, etc.

líneas verticales (columnas) entrecruzadas por ocho líneas horizontales (filas) y las diagonales que resultan de esa cuadrícula de 64 casillas. Visualizar el tablero geoméricamente facilita memorizar el movimiento de las piezas, cinco de las cuales lo hacen por líneas (el peón, el alfil, la torre, la dama y el rey), y una que se mueve de manera “irracional” o no lineal (el caballo). De esta manera, se aprende que la torre se desplaza por columnas y filas, el alfil por diagonales, el peón un espacio vertical, etc. El rey, que con la torre es la pieza que se *enroca*, puede moverse una casilla en cualquier dirección. Debe conocerse también que solo es posible mover una pieza por turno. Aprendidas esas reglas, se pasa a conceptos estratégicos de relativa complejidad entre los que está el *enroque*. ¿Qué es lo excepcional de esta jugada? Que el principiante tiene que ir contra lo aprendido para considerar que existe una jugada en la que dos piezas se mueven al mismo tiempo: el rey y la torre cuando se ejecuta el enroque (Figura 2). El proceso de aprender (geometría del tablero, movimiento de las piezas, regla de una jugada por turno) y desaprender, para entonces reaprender jugadas al margen de las reglas que son posibles solo bajo condiciones concretas, es lo que Borges llama “verdaderas oraciones de intelección gradual”, porque para enrocar se debe cumplir además con tres requisitos: a) que ni el rey ni la torre se hayan movido antes de enrocar; b) que el espacio entre ambas piezas esté desocupado; c) que ni el rey, ni el espacio por donde este va a pasar esté controlado por una pieza enemiga. Solo entonces puede el jugador enrocar largo, jugada en la que el rey se mueve dos espacios a la izquierda –o un espacio a la derecha, en el caso del enroque corto– mientras la torre “salta” por sobre el rey y se coloca a su lado.



**Figura 2. El enroque.** Las flechas indican los movimientos necesarios para el enroque largo y para el enroque corto.

Lo anterior ilustra y complica la explicación de Borges sobre las unidades de locución, porque la acumulación de conocimientos que le permite a un principiante romper las reglas no implica que las reglas elementales no sigan vigentes, sino que el jugador tiene el conocimiento suficiente para realizar una excepción legítima. En términos del lenguaje, lo que Borges plantea es que, si bien las unidades lingüísticas básicas cumplen funciones independientes, sobre ellas, sobre su valor intrínseco, se generan construcciones complejas que requieren la oración como unidad y, en niveles superiores, secuencias de oraciones, párrafos, el cuento, el libro o la obra de un autor. En consecuencia, de la misma manera que a un ajedrecista experimentado no le presenta ninguna dificultad enrocarse, porque no tiene que volver sobre los conocimientos requeridos para hacer la jugada, un lector competente tampoco necesita detenerse en la construcción de una oración, la aplicación de un dispositivo, o la inserción de una cita que resemantiza el texto mediante la intertextualidad, siempre y cuando esté familiarizado con los recursos pertinentes. En nuestra discusión sobre “Pierre Menard, autor del Quijote”, regresaremos a las *indagaciones* que llevaron a Borges a tal postura, porque el cuento sintetiza, a través de referencias ajedrecísticas, el punto de inflexión que culmina en *El idioma de los argentinos* (1928).

La analogía en “Indagación de la palabra” es uno de los usos “simples” de la imagen de ajedrez. Exploraremos otros de mayor elaboración en las secciones siguientes. Nos concentramos en una selección de cuentos de *El jardín de senderos que se bifurcan*, porque en ellos están todas las maneras en que funciona el dispositivo en publicaciones posteriores. Antes de continuar, un par de aclaraciones: nuestro análisis se limita a la edición de 1941, es decir, *El jardín de senderos que se bifurcan* previo a formar parte de *Ficciones* (1944), por lo que todas las citas a las que acudimos provienen de ella. Esa primera edición pone en evidencia que el libro fue pensado como una o varias totalidades, que el lector es capaz de reconstruir *sistemáticamente*. Daniel Balderston

ha observado que: “En su ensayo sobre George Bernard Shaw en *Otras inquisiciones*, Borges afirma que cada texto es un ‘eje de innumerables relaciones’ y no un ‘ente incomunicado’, fijo o cerrado en sí. Esas relaciones quedan para que el lector las arme, pero hay pistas<sup>5</sup> que seguir” (*Innumerables relaciones* 11). Hemos identificado cinco *engranajes* de ese eje, que operan como *texturas* o planos interconectados desde sus respectivos campos. Sin orden específico, el primero es la teoría del lenguaje, que tantos estudios estilísticos produjo en los años 50 y 60.<sup>6</sup> El segundo es la filosofía, motivo del reciente libro de Iván Almeida *La ilustre incertidumbre. Ensayos sobre Borges y la filosofía* (2022), así como de decenas de capítulos y artículos. El tercero es la historia, un tema subterráneo siempre presente, como demostró Balderston en *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges* (1993). El cuarto es la lógica, asunto estudiado principalmente en artículos y objeto del libro *Borges el mismo, otro: una lógica simbólica: manuscritos de Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional: julio-diciembre 2016*. Y finalmente el juego, sobre todo el ajedrez. Si partimos de la conocida conceptualización de la literatura de Borges como un laberinto<sup>7</sup> narrativo (equivalencia sugerida para *El jardín de senderos que se bifurcan* con la novela-laberinto de Ts’ui Pên, la cual titula el libro de cuentos), esos cinco engranajes vienen a fungir como hilos de Ariadna que orientan al lector y habilitan rearmar una o más de las totalidades coexistentes.

---

<sup>5</sup> Premat ha comentado que para lograr ser completo sin ser exhaustivo, una de las características de la escritura de Borges es: “the dynamic that connects writing composed of clues (borrowed from police novels) to possible readings and interpretations” (*Borges: An Introduction* 87), pistas que le toca al lector hilar y que en ocasiones se conectan acudiendo a textos anteriores o posteriores. Balderston nota que esa transgresión a los límites textuales en la que la totalidad no está contenida en un solo texto, le “exigen al lector que tome en cuenta los silencios [...] y sus connotaciones explícitas” (*¿Fuera de contexto?* 16).

<sup>6</sup> Además del sinnúmero de artículos al respecto, ver el importante estudio *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (1957) de Ana María Barrenechea (ver, además, la nota al calce 31) y la propuesta de Silvia Dapía de que en “Pierre Menard” Borges reescribe en la ficción la crítica del lenguaje de Fritz Mauthner (Dapía, Silvia. “Pierre Menard: Autor del Quijote”. *RLA Archive* 5 [1993]: 376-80.)

<sup>7</sup> Ver, por ejemplo, “A Labyrinth of Symbols: Exploring ‘The Garden of Forking Paths’” de Ethan Weed, en *Variaciones Borges* 18.

Para nuestro análisis, tomamos de base la propuesta de Irwin sobre el vínculo entre el género detectivesco y el ajedrez, relación establecida también por Borges en las reseñas que publicó en *El Hogar* entre 1936 y 1940. Un comentario sobre “Pierre Menard” iniciará la discusión del uso del dispositivo en los cuentos. Pasaremos luego a “El jardín de senderos que se bifurcan”, cuyo análisis dividimos en dos: primero, cómo opera el ajedrez a nivel textual y narrativo; segundo, las relecturas a la colección de cuentos que plantean las referencias internas del libro, particularmente mediante “Examen de la obra de Herbert Quain” y “Las ruinas circulares”, textos que inciden en las lecturas *posibles* de la totalidad de *El jardín de senderos que se bifurcan*.

## 2.2 Ajedrez y policial

En *Mystery to a Solution*, John T. Irwin identifica el origen de la consustanciación entre literatura policial y ajedrez en la impronta que deja en Borges su lectura de Poe. De acuerdo con Irwin, el género detectivesco era para Poe una exploración de la autoconciencia que busca el absoluto por medio de la razón (*Mystery*, xvii), lo que es decir que la lógica que funda el género emula el modo de pensar moderno en tanto condiciona a la razón el descubrimiento de toda verdad. La literatura policial, pues, no se escinde de la episteme racionalista porque sus convenciones proceden de ella. Según Irwin, Borges, al manejar el género, adopta la aproximación de Poe con una vuelta: no estructura las narraciones a partir de la forma del enigma que resuelve un personaje como C. Auguste Dupin (mecanismo con tendencia al final cerrado, poco común en Borges), sino a partir de un enfrentamiento entre ajedrecistas (*Mystery*, xviii).

Pero la aplicación del ajedrez a la detectivesca no proviene de Poe. En “The Murders in the Rue Morgue”, cuento que introduce a Dupin, el narrador rechaza explícitamente el ajedrez



como modelo de los procesos mentales del detective, con un argumento basado en la oposición arbitraria pero explicable entre análisis y cálculo:

[...] [T]o calculate is not in itself to analyse. A chess-player, for example, does the one without effort at the other. It follows that the game of chess, in its effects upon mental character, is greatly misunderstood. [...] [T]he higher powers of the reflective intellect are more decidedly and more usefully taxed by the unostentatious game of draughts than by all the elaborate frivolity of chess. In this latter, where the pieces have different and bizarre motions, with various and variable values, that which is only complex is mistaken (a not unusual error) for that which is profound. (“The Murders in the Rue Morgue” 141-142)

Irwin nota el cuestionamiento de Poe, pero lo descarta sin consideración crítica: “As anyone who has played both chess and draughts knows, *the narrator’s comments on the two games are largely nonsense*. His discourse is simply a ploy to associate the differential opposition between simplicity and complexity with the whole question of analyzing the analytic power...” (82, subrayado nuestro). ¿Cómo explicar la incongruencia de que el ajedrez, juego que consiste en la solución de problemas por medio de un *análisis* justificado a través del *cálculo*, sea rechazado por el narrador de Poe como “frívolo” y “estrafalario”? La respuesta está en la historia del juego y sugiere que Borges estaba en algún grado familiarizado con la teoría<sup>8</sup> ajedrecística de su tiempo.

El ajedrez de la primera mitad del siglo XIX se jugaba de manera radicalmente distinta a cómo se haría a comienzos del siglo XX, porque el juego, para el tiempo de Poe, no había sido

---

<sup>8</sup> No hemos encontrado información que confirme que Borges leyó teoría de ajedrez; la investigación de Germán Álvarez y Laura Rosato sobre los libros que Borges dejó en distintas bibliotecas no contiene ningún título relacionado al juego. Tampoco dan pistas las citas relevantes en su literatura, porque no emplean palabras de la jerga ajedrecística que no sean de conocimiento común (veremos en el segundo capítulo cómo Rodolfo Walsh sí se sirve de términos como *zugzwang*, *trasposición de jugadas* o *la defensa siciliana*). Lo que está claro es que Borges conocía conceptos como el *cálculo de variantes* y el *post-mortem*, que probablemente aprendió de su padre, u orgánicamente en juegos y discusiones con cercanos. Tampoco hay duda de que jugaba o conocía posiciones, porque el propio Irwin posó con Borges para una imagen tomada mientras jugaban una partida amistosa, en la que se planteó, como un guiño a “Menard”, la apertura Ruy López (*Mystery*, Imagen 3).

sometido a un proceso de sistematización que relacionara adecuadamente sus elementos. El primero en hacerlo fue Wilhelm Steinitz en *The Modern Chess Instructor* (1889), libro que propuso que un ataque lo justificaba la acumulación de pequeñas ventajas en todas las áreas del tablero. Este método, conocido como el Sistema Steinitz, sostenía que el ajedrecista debía sopesar cada detalle de la posición –control del centro y de líneas abiertas, colocación eficaz de las piezas, seguridad del rey propio y debilidad del rey rival, ausencia de contraataque, etc.– antes de emprender el jaque mate, un acercamiento que sentó las bases para el ajedrez contemporáneo. Antes de Steinitz, con muy pocas excepciones,<sup>9</sup> el ajedrez se jugaba de acuerdo con los postulados de la Escuela Romántica, que, más que una escuela, era un estilo híperagresivo en el que el elemento de virilidad superaba el raciocinio: si el oponente sacrificaba una pieza,<sup>10</sup> cual invitación a un duelo, era la convención aceptar el sacrificio, lo que desataba secuencias de tal complejidad que su evaluación objetiva era en la práctica imposible.<sup>11</sup> Es a ese estilo “estrafalario” al que se refiere el narrador de “The Murders in the Rue Morgue” y el por qué el juego no se le presentaba a Poe como paradigma para un personaje metódico como Dupin.

Los avances de la Escuela Soviética, erigida sobre las ideas de Steinitz, supusieron un giro en el ajedrez de la primera mitad del siglo XX. La nueva manera de jugar la fundamentaba una aproximación científica al descubrimiento de variantes y conceptos, los cuales se juzgaban correctos en la medida en que presentaban soluciones a problemas que surgían de una secuencia

---

<sup>9</sup> La más notable es François-André Danican Philidor, que había propuesto en el siglo anterior que la estructura de peones es lo que permite que ciertas piezas sean más efectivas que otras. Philidor lo resume en su cita más famosa: “Los peones son el alma del juego”.

<sup>10</sup> El sacrificio de pieza crea un desbalance material cuyo propósito suele ser debilitar al rey rival para darle jaque mate. Una versión menos extrema es el gambito, jugada que consiste en sacrificar un peón en vez de una pieza para tomar la iniciativa, es decir, para temporariamente obligar al otro jugador a responder a una serie de amenazas.

<sup>11</sup> Apenas en el siglo XXI, con la ayuda de módulos o programas de ajedrez con una capacidad de cálculo que excede la del humano, se entienden a profundidad las partidas del periodo romántico. Hoy en día los sacrificios de pieza son poco frecuentes y en el entrenamiento de los jugadores se enfatiza un acercamiento holístico en el que la prioridad es el estudio de los finales y la táctica, esta última necesaria para desarrollar la capacidad de cálculo.

determinada de jugadas. Las novedades en las variantes se postulaban o refutaban luego de sometidas a la prueba práctica en partidas de alto nivel. Como consecuencia, el corpus teórico que se fue formando cambió la comprensión general del juego: la efectividad del análisis sistemático para resolver posiciones entendidas como *puzzles* llevó a la obsolescencia el primitivo duelo viril. Ese ajedrez “científico”, más en sintonía con la detectivesca, es el que conoce Borges.

José Fernández Vega ha investigado el manejo de Borges del género policial y sus vínculos con el ajedrez. Destaca que “la propuesta poética de Borges para el género [...] tiende a configurarlo como una región literaria que dirime un problema ficticio y original<sup>12</sup> [...] a través del solo recurso a hechos previamente expresados y organizados mediante una construcción narrativa eficaz, austera y sólida. Alejado del realismo, este canon se identifica con la economía estilística de los modelos narrativos anglosajones [...]” (*Variaciones Borges* 1, 40). Más adelante, Fernández Vega identifica tres procedimientos al centro de la detectivesca como la concibe Borges. El primero es la arquitectura narrativa, que debe ser concisa, estar concentrada alrededor del problema o enigma y “respetar una estrecha vinculación interna con la solución que propone al enigma que plantea” (42-43).<sup>13</sup> El segundo es el artificio o la construcción de la narración a partir leyes arbitrarias, que implican “una *desrealización* de lo concreto *cuyo modelo declarado es la formalidad abstracta de una partida de ajedrez*” (46, subrayado nuestro). El tercero es evitar las “tecniquerías”, que para Borges son aquellas soluciones que dependen de campos de conocimiento externos a la narración y de los cuales no se dan pistas, como “la toxicología, la balística, la diplomacia secreta, la antropometría, la cerrajería, la topografía, y hasta la

---

<sup>12</sup> Fernández Vega le llama “problema procesado narrativamente” (37); Beatriz Sarlo utiliza la expresión “una puesta en forma de problemas teóricos y filosóficos” (*Borges, un escritor en las orillas* 16).

<sup>13</sup> En esto sigue “La unidad de impresión” de Poe y la famosa declaración de Chekhov de que el revólver del primer capítulo debe dispararse en el tercero. La ostranénie que aplica Borges, por lo menos en *El jardín de senderos que se bifurcan*, es que el enigma es en ocasiones como un “severo problema de ajedrez”, en el que la información que se necesita para resolverlo está provista, pero las conexiones, aunque lógicas, son difíciles de elucidar.

criminología” (49), cuestiones que para Borges “han ultrajado la pureza del género policial”. Considera, como nota Fernández, que “‘*la buena solución*’ [...] prescinde de ‘*coincidencias providenciales*’ y es ‘*ardua y elegante*’ como un ‘*severo problema de ajedrez*’” (48, subrayado del autor que indica fragmentos que cita de Borges).

Los acercamientos de la crítica al género policial, como la tipología de Tzvetan Todorov, importan menos que la manera en que el propio Borges entendía el género. Como señala Fernández Vega, Borges dejó sus teorizaciones en las reseñas que publicaba en *Sur* y en *El Hogar* (41), las cuales disipan toda duda de que para el Borges de la década de 1930 y principios de 1940, el policial se asemejaba en sus virtudes a un juego de ajedrez. Las reseñas en cuestión son “*The Paradoxes of Mr. Pond*, de G.K. Chesterton” (*El Hogar*, mayo de 1937), “*Les sept minutes*, de Simenon” (*El Hogar*, mayo de 1938) y “Una trágica novela inglesa” (*El Hogar*, octubre de 1938). La cercanía cronológica de las reseñas con la publicación de *El jardín de senderos que se bifurcan*, cuyos primeros cuatro cuentos son del mismo periodo en que publicaba en *El Hogar*,<sup>14</sup> permite elucidar los conceptos de Borges al momento de escribir las narraciones. Las ideas son las mismas que apuntó Fernández Vega, pero vale repetir las en palabras de Borges.

En “*The Paradoxes of Mr. Pond*, de G.K. Chesterton”, comenta: “La solución, en las malas ficciones policiales, es de orden material: una puerta secreta, una barba suplementaria. En las buenas, es de orden psicológico: una falacia, un hábito mental, una superstición. Ejemplo de las buenas –y aún de las mejores– es cualquier relato de Chesterton” (*Textos cautivos* 133) y pocas líneas después, sobre uno de esos relatos de Chesterton (“*The Three Horsemen of Apocalypse*”), concluye: “No es menos arduo y elegante que un severo problema de ajedrez” (*Textos cautivos* 133). En “*Les sept minutes*, de Simenon”, considera que las soluciones que la novela de Simenon

---

<sup>14</sup> “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” (1940), “El acercamiento a Almotásim” (1936), “*Pierre Menard*, autor del Quijote” (1939) y “*Las ruinas circulares*” (1940). Los otros cuatro cuentos son de 1941.

provee son fraudulentas y luego comenta: “En Inglaterra el género policial es como un ajedrez gobernado por leyes inevitables. El escritor no debe escamotear ninguno de los términos del problema. El misterioso criminal, por ejemplo, tiene que ser una de las personas que figuran desde el principio... París, en cambio, todavía ignora esos rigores” (*Textos cautivos* 237). Finalmente, en “Una trágica novela inglesa”, evalúa positivamente la novela *Brighton Rock* (1938) de Graham Greene, de la que señala: “Tiene la intensidad de un tigre y la variedad que puede lograr un duelo de ajedrez” (276). Unos años después, en la polémica sobre el policial que sostiene con Roger Caillois en *Sur*, comenta: “Mediocre o pésimo, el relato policial no prescinde nunca de un principio, de una trama y de un desenlace. Interjecciones y opiniones, incoherencias y confidencias, agotan la literatura de nuestro tiempo; el relato policial representa un orden y la obligación de inventar. Roger Caillois analiza muy bien su condición de *juego razonable*, de *juego lúcido*” (*Sur* 91, 57, subrayado nuestro). Y, es de notar, la discusión con Caillois tiene lugar en 1942, un año después de publicado el libro de cuentos.

Irwin resalta lo sustancial: hay en los cuentos de Borges, sobre todo en los de *El jardín de senderos que se bifurcan*, un plano en los que la narrativa adopta la forma del enfrentamiento entre ajedrecistas.<sup>15</sup> Cuatro elementos pueden identificarse: 1) la confrontación lúdica entre el lector y el escritor; 2) la constante inserción de acertijos que el lector –al igual que los problemas que continuamente se plantean los ajedrecistas– tiene que resolver; 3) la inclusión de hilos narrativos potenciales –variantes, si utilizamos la jerga ajedrecística– que pueden o no ser soluciones a los enigmas; 4) la anticipación de posibles interpretaciones del lector, que el texto deliberadamente frustra.<sup>16</sup> En el plano conceptual, Irwin subraya la enorme influencia de *Through the Looking-*

---

<sup>15</sup> Otra manifestación del mismo concepto en su literatura es el duelo entre cuchilleros. Premat ha señalado que Borges asumió como estilo el antagonismo propio del duelo (*Borges: An Introduction* 23).

<sup>16</sup> Como es sabido, el engaño es constitutivo de la estratagema de todo juego.

*Glass* de Lewis Carroll, novela que, insospechadamente, es, como veremos, uno de los hipotextos de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Las ruinas circulares”, “Examen de la obra de Herbert Quain”, pero sobre todo de “El jardín de senderos que se bifurcan”.

Un detalle más: otra observación de Irwin (*Mystery* 271-272) es que Borges les llama piezas (“Prólogo” [1941] 7) a los ocho cuentos, como ocho son también las piezas del ajedrez. No es la primera vez que emplea el término en tal sentido (e.g. *Textos cautivos* 95), pero la polisemia y el desarrollo narrativo que abre lecturas para las múltiples acepciones de una misma voz, es un elemento de la poética de Borges que le sirve para colocar líneas interpretativas que suelen pasar desapercibidas.<sup>17</sup> Las ocho piezas, pues, se despliegan como un ajedrez textual entre Borges y los lectores: una partida que pone en tensión los preceptos de lectura y escritura. Como introducción a las complejidades del dispositivo ajedrecístico, pasemos a “Pierre Menard, autor del Quijote”.

### 2.3 Un juego de habilidad combinatoria

La crítica sobre “Pierre Menard” se concentra naturalmente en los temas de la autoría y el plagio (e.g. Irby, 1982; Aguilar, 1999; Giskin, 2005; Parodi & Almeida 2020), aunque también ha tratado la traducción (e.g. Kristal, 2002; Melis, 2006; Prieto, 2010) y la escritura al margen (e.g. Gómez, 2001; Balderston, 2011). Sobre la bibliografía al comienzo del cuento, que es donde se alude al ajedrez, hay tres estudios: uno, de Silvia Dapía, se limita a las entradas sobre Descartes, Leibniz, Wilkins y Llull, para proponer que se conectan a través del concepto de “catálogo del mundo” de Fritz Mauthner (Dapía, “Pierre Menard” 3); otro, de Ezequiel de Olaso, comenta

---

<sup>17</sup> Un ejemplo es nuestro comentario a la palabra “parábola”, que sirve a la vez de *clave* y *solución* a uno de los acertijos en “El jardín de senderos que se bifurcan”.

brevemente cada ítem y subraya la inclinación filosófica de la lista (“Sobre la obra visible” 145-155), el tercero, de William Woof, es el más completo y lo revisaremos más adelante. La relativa ausencia de estudios en este renglón tal vez se deba a que Molloy, en su esencial e influyente *Las letras de Borges* (1979, [1999]), adjudicó a la lista la imposibilidad interpretativa:<sup>18</sup>

Tal como se presenta la serie –como tantas otras series en la obra borgeana– cuenta no sólo con el contraste sino con la tensión de la yuxtaposición, inquietante y necesaria, de múltiples elementos dispares: *elementos no desordenados, sino virtualmente inordenables*. La serie no es arbitraria, como aclara Borges (*F*, 11), *pero tampoco obedece a una autoridad que la justifique fácilmente: no hay criterio que permita reorganizarla ni establecer jerarquías entre sus partes*, y sin embargo la serie, desafiante, existe y tiene que ser leída entera. (53, subrayado nuestro)

Contrario a la aseveración de Molloy, entendemos que la serie no solo provee información suficiente para ordenarse, sino que en ella está otro de los temas sustanciales del cuento: la (auto)parodia del periplo crítico de un escritor menor como proceso de maduración artística.

La centralidad de la lista se anticipa en el “Prólogo”, en la declaración donde se aúnan “Pierre Menard” y “Las ruinas circulares” (detalle que retomaremos al final de este capítulo):

En “Las ruinas circulares” todo es irreal; en “Pierre Menard, autor del Quijote” lo es el destino que su protagonista se impone. *La nómina de escritos que le atribuyo no es demasiado divertida pero no es arbitraria; es un diagrama de su historia mental*. (7, subrayado nuestro)

Y es que abrir el libro resaltando, de entre tantos aspectos, la “nómina de escritos” es una invitación a examinarla, porque la lista, que es la “obra visible” de Menard (47), no parece tener

---

<sup>18</sup> Sarlo tampoco se animó a la exégesis de la lista, de la que dice simplemente que son “obras relacionadas con la traducción, la paráfrasis, la variación y el pastiche” (*Borges, un escritor en las orillas* 77). Luego de revisados los comentarios de Woof, quedará claro que las complejidades temáticas de la nómina apoyan la tesis general de que Borges colocó a la Argentina al centro de una literatura universal, pero escribiendo desde “las orillas”.

otro propósito que contrastar con aquella otra obra invisible y nunca publicada que reproduce palabra por palabra dos capítulos del *Quijote* y el fragmento de un tercero.

La lista, según el “Prólogo”, diagrama la historia mental de su protagonista. La cronología de las entradas sugiere que esa historia mental es un desplazamiento en la ficción<sup>19</sup> de las búsquedas de Borges. El ítem *a*), sobre un soneto simbolista, es de 1899; el *r*), último fechado y penúltimo en la lista, es de un ciclo de sonetos de 1934. Ambos años son biográficamente relevantes, uno porque Borges nace en 1899 y el otro porque en 1934, como explica Julio Premat sobre un episodio poco conocido, es cuando Borges atenta contra su vida debido a la frustración ante la poca recepción de sus primeras publicaciones:

Borges was quite disappointed by the lack of repercussions produced by the writing of his youth [...] most of all, by the limited reception of his three poetry books (he was confronted with the obvious fact that he would not become the ‘Argentine Whitman,’ as he had dreamt at the time [...]). In 1934 he even attempted suicide, an episode that was concealed from his biography until his old age, when he was confronted with his imminent death [...]. (Premat, *Borges: An Introduction* 40)

También entre 1934 y julio de 1935 termina de escribir los cuentos de *Historia universal de la infamia*: el primer libro de ficción que firma con su nombre. Los rasgos autobiográficos, frecuentemente entretejidos en sus cuentos,<sup>20</sup> apuntan a que la nómina hay que examinarla a partir de las preocupaciones de Borges en el periodo anterior a *El jardín de senderos que se bifurcan*. La década de 1920, la más dinámica en cuanto a sus exploraciones,<sup>21</sup> es en este sentido fundamental.

---

<sup>19</sup> La idea no es nueva. Según Premat, el cuento en sí es la transición o superación de los errores de juventud (*Borges* 36) y considera que Pierre Menard es en parte Borges (103-104), mientras que para Emir Rodríguez Monegal, Menard recuerda a Xul Solar (*Biografía* 196). Lo que nos proponemos no es atribuirle orígenes al cuento o al personaje, sino observar coincidencias puntuales entre la lista y los intereses críticos de Borges.

<sup>20</sup> Ver el “Epílogo” al *Libro de arena* (OC 3 [2011], 83-84).

<sup>21</sup> Nota Premat que 1920 fue una década en la que el imperativo era crear una estética en línea con la refundación mítica de Argentina (*Borges: An Introduction* 15-17). Es tal vez una de las razones de la heterogeneidad de las exploraciones de Borges por esos años.



La lista la componen diecinueve textos, dos de los cuales –el *e*) y el *g*)– son sobre ajedrez. Observados con detenimiento, esos dos ítems muestran un punto de inflexión en las indagaciones del autor que determinará su acercamiento posterior a la literatura y prefigura, ya desde el ítem *g*), la reescritura misma del *Quijote*.<sup>22</sup> El primero de esos textos, quinto en la lista, se trata de:

e) Un artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre. Menard propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación. (49)

Las capas referenciales en el asunto de modificar el ajedrez ocultan una doble refracción: por una parte, de conceptos relacionados al juego que Borges abstrae en arquetipos y reelabora textualmente; por la otra, de la poética que desarrolla durante el periodo en el que tiene lugar la discusión que el asunto alude. La fuente inmediata figura ser el *Panajedrez* (1930, Figura 3) de Xul Solar, juego que se *enriquece* a sí mismo en tanto sus reglas presuponen modificaciones constantes. En una conferencia a propósito del artista, Borges comenta sobre el panjuego:

[Xul] daba una explicación, digamos, de tal regla del juego; cuando uno la había entendido, [...] entonces ya Xul había ido más adelante y había modificado lo que acababa de enseñarme; entonces me comunicaba esa modificación, pero esa modificación la dejaba atrás también enseguida; así creo que nadie llegó a jugar al panjuego, ni siquiera Xul, porque siempre estaba en vísperas del juego definitivo. (“Recuerdos de mi amigo Xul Solar”, conferencia pronunciada en la Fundación San Telmo el 3 de septiembre de 1980, subrayado nuestro)

Xul dejó un documento de difícil acceso en el que detalla las reglas del panajedrez. Parte de la información la provee la Fundación Pan Klub del Museo Xul Solar, que explica del juego:

Toma como base la astrología, los planetas y la numeración duodecimal, y se vale además de otros lenguajes como las notaciones musicales, de signos de la escritura, graffías, números a manera de

---

<sup>22</sup> Ezequiel de Olaso intuye correctamente que este ítem marca una ruptura en Menard (150), pero no realiza mayor elaboración que deducir un vínculo entre el libro y la literatura clásica. En esto, como veremos, también acierta.

medio de expresión. [...] Las piezas que se usan son las del ajedrez tradicional pero con algunas variantes en número y movimiento. Xul agrega otras piezas nuevas que son la contratorre, la bitorre, el contralfil, el bialfil y el cubo, *esta última se puede mover en cualquiera de sus caras para lograr una combinación de letras y palabras.* [...] *Las piezas son planas con el objeto de poder superponerlas y así aumentar las combinaciones en infinitas variantes.* [...] La finalidad del juego es la creación de un diccionario de una lengua a priori, que se puede escribir tanto con grafías, notas musicales, formas y signos. (“El Panajedrez o Pan jogo de Xul Solar”, subrayado nuestro)

En su libro *Los “raros” de Borges*, Mireya Camurati rescata fragmentos del documento de Xul en el que el artista deja registro de algunas características del panajedrez:

Un juego de habilidad combinatoria, independiente del azar, para una nuestra civilización más perfecta en lo intelectual, científico y estético, que ha de crear esta paz, cuyo primer día hábil es hoy. [...] El motivo y la utilidad, digamos también lo único de este nuevo juego, *está en que reúne en sí varios medios de expresión completos, es decir, lenguajes, en varios campos que se corresponden sobre una misma base, que es el zodiaco, los planetas y la numeración duodecimal.* Esto hace que *coincidan la fonética de un idioma construido sobre las dos polaridades* [...].

Como cada pieza se distingue por una consonante (salvo los peones iguales a números), resulta que cada distinta posición en los escaques [está marcada] con vocales o combinaciones de éstas, siempre diferentes, produce palabras muy diversas, por cientos de miles, y con varias piezas juntas por muchos millones [...]. (292-295, Xul Solar citado en *Los “raros” de Borges*, subrayado nuestro)

Explicación en la que se identifican coincidencias puntuales con cuentos de Borges, como la numeración duodecimal (“Tlön” 14)<sup>23</sup> o el idioma construido sobre *dos polaridades*: en el caso de Xul, las polaridades de los complejos de color blanco y negro del tablero, y en el caso de Borges, el lenguaje idealista de “Tlön” contra el realismo literario (positivismo, literatura de la tierra, realismo socialista, etc.). Mario H. Gradowczyk ha estudiado las injerencias de la obra de Xul en

---

<sup>23</sup> “Una tarde, hablamos del sistema duodecimal de numeración (en el que doce se escribe 10). Ashe dijo que precisamente estaba trasladando no sé qué tablas duodecimales a sexagesimales (en las que sesenta se escribe 10)”.

Borges, relación de la que comenta: “Xul representó para Borges el arquetipo del artista e intelectual de sólida cultura universal, *maestro de los paradigmas que [Borges] habría de inventar después [...]*” (*Variaciones Borges* 5, “Xul y Borges” 209, subrayado nuestro).



**Figura 3. Panajedrez (1930).** Imagen por Fundación Pan lub / Museo Xul Solar, publicada en <https://fadam.org.ar/lorem-ipsam/> Federación Argentina de Amigos de Museos, © 2020 FADAM.

Una de las injerencias la identifica en el idioma del hemisferio austral de “Tlön”, cuyo origen Gradowczyk atribuye al neocriollo de Xul (*Variaciones Borges* 5, 211). De hecho, Gradowczyk nota que Borges cita a Xul tanto en la discusión del idioma de Tlön (“Tlön” 18)<sup>24</sup> como en “El idioma infinito”.<sup>25</sup> Pertinente también es la cita de Emir Rodríguez Monegal a propósito de “Pierre Menard”, que Gradowczyk recupera de *Borges: Una biografía literaria*: “Otras influencias de Xul sobre la obra [de Borges] fueron marcadas por Rodríguez Monegal, quien –refiriéndose a [‘Pierre Menard’]–, señaló que: ‘Hasta cierto punto, algunos de los aspectos

<sup>24</sup> “Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra *luna*, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*. *Surgió la luna sobre el río* se dice *hlör u fang axaxaxas mlö* o sea en su orden: hacia arriba (*upward*) detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: *upa tras perfluyue lunó. Upward, behind the onstreaming it mooned*)”.

<sup>25</sup> “Estos apuntes los dedico al gran Xul Solar, ya que en la ideación de ellos no está limpio de culpa” (“El idioma infinito” 43, citado de “Xul y Borges: el lenguaje a dos puntas” 209).

más extraños de la carrera literaria de Pierre Menard pueden ser atribuidos a Xul' (*Biografía* 196), y mencionó el lenguaje, *un juego de ajedrez sin peón de torre* [...] y lo oculto, a lo que se agrega un interés por la lógica simbólica" (*Variaciones Borges* 5, 216, subrayado nuestro).

Si volvemos a la explicación de Xul, el panajedrez es un artefacto que se erige no sobre la lógica simbólica, como sugiere Monegal citado por Gradowczyk, sino sobre la combinatoria, esa otra rama de la lógica que en sus orígenes designaba una serie de cualidades a un número limitado de variables, para con sus combinaciones revelar aspectos de la realidad consecuentes con conjuntos de secuencias o series de variables. En el caso del panajedrez, las variables están en las sustancias contenidas en piezas, peones y escaques, y el trazo de la lógica combinatoria en la unión conjuntiva de las piezas y peones con las casillas, porque cada pieza contiene en sí variables que se conjugan con las de los escaques a medida que las piezas los ocupan. No por casualidad el ítem que sigue a la monografía sobre innovar el ajedrez, el *f*), es "Una monografía sobre el *Ars magna generalis* de Ramón Llull" (49): libro de Llull que desarrolla precisamente una lógica combinatoria, con ocho variables compuestas de conjuntos de elementos cuyas permutaciones permitirían descubrir verdades divinas. Este tipo de lógica estructura parcialmente "Tlön" y "La biblioteca de Babel". En el caso del ítem *e*) en "Pierre Menard", el panjuego es solo la capa exterior. Adentrarse en las demás requiere recorrer brevemente la historia de modificar el ajedrez y considerar, a la luz de los detalles que emergen, los ensayos de Borges, en particular los que escribe entre 1924 y 1930, cuando Xul trabajaba en su panjuego.

El registro más antiguo de una modificación al ajedrez es el de una versión premoderna del siglo XII llamada *Short Assize*. El ajedrez moderno se origina en el siglo XV y su primera variación conocida, el *Pion Coiffé*, data del siglo XVI ("Different objectives of play" 82). A partir de entonces las variaciones poco a poco proliferan. *The Classified Encyclopedia of Chess Variants*

recoge más de mil, la mayoría de las cuales suponen cambios tan drásticos a las convenciones que los juegos que resultan son, en la práctica, independientes del ajedrez<sup>26</sup> (dos casos contemporáneos son el *Atomic Chess* y el *Bughouse*). Otras variaciones, como el *Fortress Chess*, no alteran las reglas más que para habilitar el juego para cuatro personas. Muy pocas se proponían, como Menard, enriquecer el ajedrez *dentro de los parámetros convenidos*, aplicando ligeras variaciones que ampliaran el juego sin cambiarle la sustancia.

En el mundo hispano, la discusión sobre modificar el juego la inicia el ajedrecista cubano y excampeón mundial José Raúl Capablanca, quien inventa una variación del ajedrez –conocida como la variante<sup>27</sup> Capablanca– que comienza a proponer en 1921, luego de ganar su *match* contra el entonces campeón Emanuel Lasker. A largo de la década de 1920, Capablanca será el principal promotor de variar el ajedrez, asunto sobre el cual ofrece charlas y entrevistas, y del que publica artículos y cartas en la prensa (“New Pieces [1]: Combination Pieces” 122). Lo motivaba la creencia de que el ajedrez, que en los niveles más altos tendía a las tablas,<sup>28</sup> estaba por agotarse y una ligera modificación le infundiría vitalidad (“New Pieces [1]: Combination Pieces” 122). En tal sentido, la variación de Capablanca se alineaba con la de Menard porque ambas buscaban enriquecer el juego sin cambiar sus rudimentos.

Es posible que el asunto de un ajedrez modificado le llegara a Xul a través de Capablanca, no solo porque la discusión la populariza antes y durante el periodo en que el artista trabaja en el panjuego, sino además porque era muy poco probable que ni Borges ni Xul desconocieran quién

---

<sup>26</sup> No pueden jugarse como el ajedrez porque las reglas, con excepción de los movimientos de las piezas, sencillamente no aplican. Una de las reglas del *Atomic Chess*, por ejemplo, requiere “explotar” y desaparecer del tablero las piezas rivales que entran en contacto con las nuestras. Desaparecen no porque se capturan sino porque se tocan.

<sup>27</sup> Aunque así se le conoce, es importante no confundir *variante* con *variaciones*. En ajedrez, una variante es una secuencia de jugadas que plantea una posición dentro de una apertura o defensa conocida. La defensa siciliana, por ejemplo, cuenta con decenas de variantes entre las que se encuentran la Najdorf, la Scheveningen y la Dragón. Las variaciones al ajedrez se refieren a modificaciones al juego.

<sup>28</sup> Tablas es otra palabra para empate.

era el ajedrecista. Como señalamos en la “Introducción” a esta disertación, Capablanca fue una de las figuras que catalizó el desarrollo del ajedrez en Argentina cuando en 1927, en Buenos Aires, se celebró el campeonato del mundo entre Capablanca y Alexander Alekhine, *match* ampliamente cubierto por las emisoras y los periódicos principales del país, entre ellos *La Prensa*, que desde enero –el *match* comenzaría en septiembre– estuvo reportando los pormenores de la organización del evento. También en *La Prensa*, en 1927, Borges publica siete ensayos y el 24 de septiembre, cuando se estaba disputando el campeonato, sale en el diario una nota sobre su primera conferencia (no pronunciada), la cual se centraba en los temas que publicaría pocos meses después en *El idioma de los argentinos* (1928). El ensayo que abre el libro es nada menos que “Indagación de la palabra” (escrito, recordemos, en 1927), que, como comentamos al comienzo del capítulo, es donde aparece la primera analogía entre escritura y ajedrez: aquella de las unidades de locución y su equivalencia para el ajedrecista a jugadas como el enroque largo, tomar al paso o peón cuatro rey.

Estas coincidencias sugieren que la penetración de la cultura ajedrecística en los medios por donde circulaba Borges en 1927, y que sin duda consumía, tuvo en él algún grado de influencia que se manifiesta en la imagen ajedrecística de “Indagación de la palabra”. Más importante aún, la cercana relación con Xul (a quien por entonces visitaba con frecuencia<sup>29</sup> y cuya íntima relación la evidencia el hecho de que los únicos ornamentos en el dormitorio de Borges eran, según su sobrino Miguel de Torre Borges, las acuarelas *Tlaloc*, *dios Lluvi de México* y *San Monte Lejos de Xul* [*Variaciones Borges* 18, 251]) durante el periodo en el que creaba el panajedrez y la potencial presencia espectral de Capablanca a través de esa obra, permiten situar cronológicamente las reflexiones sobre modificar el juego que alude el ítem *e*): en la ficción, en el tiempo de Menard,

---

<sup>29</sup> De acuerdo con Nicolás Helft, una de las razones de sus visitas era la biblioteca de Xul, que Borges mencionó en repetidas ocasiones. La biblioteca se componía de una enorme variedad de temas, entre ellos la adivinación, la alquimia, el esoterismo, el hermetismo, la masonería y el ocultismo (“History of the Land Called Uqbar” 154-155).

ocurren entre 1904 y 1906;<sup>30</sup> fuera de la ficción, en el tiempo de Borges, tendrían lugar en algún punto de la década de 1920. El detalle revela una dimensión alegórica del ítem que se relaciona a las exploraciones de Borges en los años 20: vista desde los movimientos artísticos del periodo, la innovación de Menard no solo es paralela a la búsqueda vanguardista de renovar (enriquecer) la lengua y la literatura, sino que condensa con sospechosa exactitud la cambiante postura de Borges ante el ultraísmo; éste, es sabido, fue miembro fundador del movimiento, le escribe el “Manifiesto del Ultra” y poco después, como recuerda Premat:

Borges [...] distanced himself from the Ultraist doxa, his first few years in Buenos Aires were characterized by feverish literary activity in continuity with his European experiences. He would found no fewer than three literary magazines, one of which took on the form of a mural, and would collaborate with all the other major avant-gardist publications of the time. However, in terms of organic belonging or aesthetic adhesion to any one movement or group, there is not much, we must admit: three or four years in the life of a young man (Borges: An Introduction 19, subrayado nuestro)

O, pudo decir el narrador de “Menard”, movimiento que Borges “recomienda, discute y acaba por rechazar”, una síntesis en la ficción de la primera transición de su temprana fase artística.

Las correspondencias entre los ítems *e*) y *g*), y las de estos con los otros en la lista, apoyan la lectura, pero dilucidarlas requiere recorrer las exploraciones de Borges en la década de 1920. Inician con la metáfora en su etapa ultraísta y culminan en (otra vez) 1927 con su posición ante el lenguaje en “El idioma de los argentinos”. En “Manifiesto del Ultra” (1921), escribe:

Existen dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja —más allá de las cárceles espaciales y temporales— su visión personal. Esta es la estética del

---

<sup>30</sup> El artículo de Menard no tiene fecha, pero está colocado entre publicaciones de 1904 y 1906.

Ultra. Su volición es crear: es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta su visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo. (*Textos recobrados* 1919-1929, 86)

En *Fervor de Buenos Aires* (1923) ya se percibe la distancia con el ultraísmo y en “Después de las imágenes” (1924) abiertamente lo rechaza: “Ya no basta decir, a fuer de todos los poetas, que los espejos se asemejan a un agua. Tampoco basta dar por absoluta esa hipótesis y suponer, como cualquier Huidobro, que de los espejos soplan frescura o que los pájaros sedientos beben y queda hueco el marco. Hemos de rebasar tales juegos” (*Inquisiciones* 29). En este ensayo, publicado en *Proa* no. 12 (diciembre de 1924), arremete –como en “El idioma de los argentinos”– contra la riqueza del español, que considera ilusoria porque se debe a palabras sin valor literario. Sostiene además que el lenguaje lo proliferan ligeras variaciones léxicas: “Yo he procurado, en los pormenores verbales, siempre atenerme a la gramática [...] y en lo esencial del léxico he imaginado algunas trazas que tienden a ensanchar infinitamente el número de voces posibles” (44). Siete meses después, en el “El idioma infinito”, publicado también en *Proa* (julio, 1925), propone cuatro procedimientos para tal “ensanchamiento”: a) la derivación de sustantivos en adjetivos, verbos y adverbios; b) la separación de preposiciones inseparables; c) la traslación de verbos neutros en transitivos y de transitivos en neutros; y d) emplear las palabras en rigor etimológico (39-41).<sup>31</sup>

En 1925 publica *Inquisiciones*, libro que recoge “Después de las imágenes” junto a otros ensayos aparecidos antes en revistas. En el sexto, “Menoscabo y grandeza de Quevedo” (publicado primero *Revista de Occidente* en 1924), suscribe el estilo de Quevedo en oposición al de Góngora,

---

<sup>31</sup> Barrenechea, en “Borges y el lenguaje”, entiende esos procedimientos como un “ataque [al] purismo estrecho que rechaza toda innovación esgrimiendo el Diccionario y la Gramática académica” (562). Continúa explicando que Borges: “A los casticistas, prefiere a los latinistas; contra el localismo estrecho (sea español o americano), defiende las más universales formas de pensamiento y lenguaje. Podemos resumir así su conducta de escritor: uso general hispánico en la arquitectura de la lengua e innovación (creadora de ideas) en el vocabulario [...]” (565).



el cual considera excesivo y artificial. Sobre los versos de Quevedo “Poco duran los valientes, / Mucho el verdugo los gasta”, comenta:

Una realzada gustación verbal, sabiamente regida por una austera desconfianza sobre la eficacia del idioma, constituye la esencia de Quevedo. Nadie como él ha recorrido el imperio de la lengua española y con igual decoro ha parado en sus chozas y en sus alcázares. *Todas las voces del castellano son suyas y él, en mirándolas, ha sabido sentirlas y recrearlas ya para siempre.* (*Inquisiciones* 43, subrayado nuestro)

Pocas páginas después la emprende contra quienes adoptan el hipérbaton, estilo que llama “gongorismo” y del que dice: “[...] fué una intentona de gramáticos a quienes urgió el plan de trastornar la frase castellana en desorden latino, sin querer comprender que el tal desorden es aparential en latín y sería efectivo entre nosotros por la carencia de declinaciones” (*Inquisiciones* 45). Establece entonces que la eficacia de una secuencia no está en el enrevesamiento de la sintaxis, sino en *la manera de presentar las ideas dentro de los parámetros de la gramática convencional*. Esta postura la desarrolla en *El tamaño de mi esperanza* (1926), libro en el que, si bien incluye comentarios parecidos a los anteriores (ver “Ejercicio de análisis” y “Examen de un soneto de Góngora”), orienta sus exploraciones a las cualidades y funciones de palabras polisémicas. Es el caso de “La pampa y el suburbio son dioses”, ensayo que examina el arrabal y la pampa como voces que remiten a una Argentina en la que los elementos que se funden a través de esas palabras la presentan matizada en un tono peculiar. Una condensación, a la manera de Quevedo, de la Argentina que esas voces evocan: el espacio y las figuras que las pueblan, pero también el tiempo con el que se asocian. En el último ensayo, “Profesión de fe literaria”, resume su postura:

La variedad de palabras es otro error. Todos los preceptistas la recomiendan; pienso que con ninguna verdad. Pienso que las palabras hay que conquistarlas viviéndolas, y que la aparente publicidad que

el diccionario les regala es una falsía... *Yo he conquistado ya mi pobreza; ya he reconocido, entre miles, las nueve o diez palabras que se llevan bien con mi corazón.* (153, subrayado nuestro)

Declaración esta última que recuerda el “*ha sabido sentirlas y recrearlas ya para siempre*” de su comentario a los versos de Quevedo.

Las exploraciones del periodo terminan con “El idioma de los argentinos”, texto en el que sostiene que los clásicos españoles pueden servir de guía para la tarea del escritor, que entiende es, ante todo, encontrar una entonación que dé a su literatura el carácter de una tradición:

Quisiéramos que el idioma hispano, que fue de incredulidad serena en Cervantes y de chacota dura en Quevedo y de apetencia de felicidad —no de felicidad— en Fray Luis y de nihilismo y prédica siempre, fuera de beneplácito y de pasión en estas repúblicas. Que alguien se afirme venturoso en lengua española, que el pavor metafísico de gran estilo se piense en español, tiene su algo y también su mucho de atrevimiento. *Siempre metieron muerte en ese lenguaje, siempre desengaños, consejos, remordimientos, escrúpulos, precauciones, cuando no retruécanos y calembours, que también son muerte.* Esa su misma sonoridad [...] lo hace sermonero y enfático. *Pero nosotros quisiéramos un español dócil y venturoso, que se llevara bien con la apasionada condición de nuestros ponientes y con la infinitud de dulzura de nuestros barrios y con el poderío de nuestros veranos y nuestras lluvias y con nuestra pública fe.* (182-83, subrayado nuestro)

El periplo parte del vanguardismo, transita en la poesía por el criollismo<sup>32</sup> (en esto vuelve a coincidir con Xul) y acaba en figuras centrales del Siglo de Oro español, escritores que suscribe no sin revalorar sus manejos de motivos, dispositivos retóricos y sonoridades; una antropofagia literaria que adopta la forma, pero resemantiza o descarta el contenido. Esto último es lo que busca el *Quijote* de Menard, con la dificultad añadida de arribar al texto prescindiendo mediaciones.

---

<sup>32</sup> Por motivos temáticos no hemos incluido citas de esta etapa de Borges, que en cualquier caso es conocida.

La vuelta a los clásicos, la culminación de esa primera fase exploratoria, es a lo que remite el segundo ítem sobre ajedrez, el g), que consiste en: “Una traducción con prólogo y notas del *Libro de la invención liberal y arte del juego del axedrez* de Ruy López de Segura (París, 1907)” (49). El vínculo no es obvio, pero se explica a través del tema del libro y la figura de Ruy López, contemporáneo de Cervantes cuya fama se debe a la publicación en 1561 del tratado que nos ocupa. El libro, objeto de una de dos traducciones de Menard –la otra, no debe sorprender, es a *Aguja de navegar cultos* de Quevedo–,<sup>33</sup> es el primer registro que existe de una teoría de aperturas.<sup>34</sup> Y no cualquier apertura: se trata de La Española, también conocida como la Ruy López, que se plantea luego de la secuencia 1.e4 e5 2.Cf3 Cc6 3.Ab5 (Figura 4) y que  *nombra* lo que se conoce como *ajedrez clásico*. No es, hay que enfatizar, un epíteto que deriva de la apertura porque las ideas<sup>35</sup> a las que se asocia son análogas a la manera clásica de jugar, sino que La Española *es el origen* de tales conceptos: Ruy López *es el fundador* del estilo clásico del ajedrez.



**Figura 4. Posición inicial de la Ruy López.** ChessBase Graphic User Interface, © 1987-2023.

<sup>33</sup> *Aguja de navegar cultos* es el libro donde Quevedo la emprende contra Góngora, una postura que acabamos de observar Borges adopta en los años 20. La segunda y última traducción de Menard evidencia un interés por dominar la forma y alejarse de los excesos o “intentonas de gramáticos”, intentonas hasta cierto punto paralelas (para Borges) a la innovación que Menard rechaza, es decir, operaciones artificiales que buscaban desfamiliarizar el lenguaje.

<sup>34</sup> La teoría de aperturas se enfoca en las primeras jugadas de una partida. Analiza las mejores secuencias y evalúa las posibilidades de cada bando antes de entrar en el medio juego, o etapa intermedia.

<sup>35</sup> Estos son, entre otros: la ocupación del centro con un peón, el desarrollo inmediato de las piezas menores (caballo y alfil) y la presión directa sobre el peón del rival en la casilla e5.

Los textos posteriores al ítem g) apuntan a que la traducción del tratado de Ruy López dejó su influjo en las indagaciones de Menard, como lo habían hecho en Borges sus exámenes a Cervantes y Quevedo (ver nota al calce 33). Los ítems que anteceden los de ajedrez no casualmente se relacionan a las primeras exploraciones de Borges, una especie de desplazamiento en la ficción de su *infancia literaria*, la cual, dicho sea de paso, está sugerida en la cronología de la lista (la traducción a Ruy López es de 1907, por lo que Borges tendría ocho años; el ítem i), que examina leyes gramaticales y que es el primero que trata convencionalmente el campo literario, es de 1909, por lo que Borges tendría 10, edad umbral de la temprana adolescencia, pero también edad en la que famosamente traduce a Oscar Wilde). El ítem a) es simbolista; el b), que propone un vocabulario poético de objetos ideales, vanguardista. Los c) y d) son primeras incursiones en el universalismo, concepto que en Borges se relaciona a los arquetipos (explícitamente en *Evaristo Carriego*, 165 y “El tiempo circular”, 395 [publicado primero como “Tres formas del eterno regreso” en *La Nación*, 1941]; implícitamente en cuentos cuyo tema es el doble, como “La muerte y la brújula” o “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”) y a la eternidad (“La doctrina de los ciclos” 390; “El tiempo circular” 393). A su vez, tanto lo arquetípico como lo eterno, además de a lo universal, Borges los vincula a lo clásico en “La postulación de la realidad” (1931): “Para el concepto clásico, *la pluralidad de los hombres y de los tiempos es accesorio*, la literatura es siempre una sola” (OC 219, subrayado nuestro).<sup>36</sup> Dicho sucintamente, las exploraciones de Menard sobre el universalismo, concepto cercano a lo clásico en el Borges de la década de 1930, preparan la transición –también hacia lo clásico– que se cimenta con la traducción a Ruy López.

---

<sup>36</sup> En “Sobre los clásicos” (*Sur* 1941) Borges, como en “El escritor argentino y la tradición”, se preocupa por el canon argentino, del que dice que carece de linaje. Lo curioso es que en 1966 publica otro ensayo titulado también “Sobre los clásicos” (*Sur* 1966), en el que desarrolla el concepto de *lo clásico* en sintonía con “Pierre Menard”, lo que es decir que se entiende a sí mismo como el iniciador de *una* (si no *la*) tradición.

El libro de aperturas le servirá a Menard como ejemplo concreto de una *justificación teórica* que, de acuerdo con William Woof, es la búsqueda que indican las incursiones en la lógica y la filosofía.

Woof se da a la monumental tarea de reconstruir las lecturas de Menard sobre Descartes, Leibniz, Wilkins, Llull, Boole y Russell, para deducir la propuesta implícita en la relación de esos libros con el único que publica Menard, *Les problèmes d'un problème* (ítem *m*] en la lista), “que discute en orden cronológico las soluciones del ilustre problema de Aquiles y la tortuga” (50). Las complejidades del argumento de Woof dificultan resumirlo y remitimos a los lectores al artículo.<sup>37</sup> En líneas generales, la idea de Woof es que Menard puede justificar que es *en efecto* el autor del *Quijote* a partir de las incongruencias en los debates sobre realismo e idealismo, las cuales le permiten establecer que la novela es “a set of independent concepts subject to independent discovery by different men and thus not constituting the unique invention of a particular individual” (*Variaciones Borges* 7, 198). Continúa Woof:

The singular weaknesses of realism and idealism to be exploited are the issue of how ideas themselves can have independent existence (the weakness of idealism) and the failure to move from certainties of common sense to certainties of epistemology (the weakness of realism). Menard's project falls through the cracks between realism and idealism by exploiting differences in worldview and in standards of literary evaluation between different historical periods and by demonstrating that all symbolic ascriptions, whether pertaining to logic, literary movements or methods of classification, are necessarily arbitrary. (198-199)

De acuerdo con Woof, la primera indicación de que Menard buscaba justificarse está en las referencias a Leibniz y luego a Russell, porque fue éste quien descubrió que Leibniz tenía (como Menard) una *obra invisible* que consistía en una lógica matemática que anticipó en siglo y

---

<sup>37</sup> Fue publicado en *Variaciones Borges* 7 bajo el título: “Borges, Cervantes & Quine. Reconciling Existence Assumptions and Fictional Complexities in ‘Pierre Menard, Author of Don Quixote’”.

medio la de George Boole, lógica con la que Leibniz pretendía apoyar o completar *Characteristica Universalis*, con un esquema mediante el cual pudieran calcularse matemáticamente los problemas de la metafísica. Esa lógica, explica Woof: “was based on a scheme of conceptual enumeration organized according to a set of rules paralleling those of language or grammar—and this system bore a marked resemblance to schemes already put forward by Descartes (in 1629) and John Wilkins (in 1688)” (201). Es decir, un esquema *lógico simbólico* que admitiera abstraer matemáticamente la gramática, para presuntamente (en el caso de Menard) encontrar una cualidad universal en su estructura, la cual, de existir, habilitaría conceptualizar la gramática como entidad independiente de la que el humano participa; una idea que había propuesto Ferdinand de Saussure en *Curso de lingüística general*, pero derivable también del Mito de la Caverna.

La monografía objeto del ítem *c*), sobre “‘ciertas conexiones o afinidades’ del pensamiento de Descartes, de Leibniz y de John Wilkins”, es para Woof la segunda indicación de que Menard intentaba justificarse, porque si los tres desarrollaron de manera independiente, y a partir de los rudimentos de la lógica, esquemas parecidos al de Boole (como también lo había hecho Llull tres siglos antes que Descartes), entonces se abre la posibilidad para Menard de descubrir por cuenta propia una serie de teoremas idénticos a los que encaminaron a Cervantes a escribir el *Quijote*, con lo cual podría legitimar *su* escritura del *Quijote*. De acuerdo con Woof, un problema que Menard enfrenta en su búsqueda se desprende del asunto que trata el único libro que escribe, *Les problèmes d'un problème*, porque, al ser una discusión sobre las soluciones al problema de Aquiles y la Tortuga, uno de los textos que debió analizar es “What the Tortoise Said to Achilles” de Lewis Carroll, diálogo en el que la tortuga resuelve la paradoja de Zenón al notar que solo ocurre si se dan por sentadas las leyes lógicas con las cuales se construye la proposición del problema (205). En otras palabras, “there is no way to separate the rules of language from its meaningful context

without invoking a metalanguage or type theory” (206). Pero si Menard encuentra un ejemplo de que tal fenómeno es posible, entonces su proyecto quedaría justificado. Menard, de hecho, encuentra su justificación en el tratado de Ruy López, pero el detalle pasa entendiblemente desapercibido, porque Borges ha colocado la clave en el libro menos accesible para la crítica.

En el campo literario, que es el que comparten Cervantes y Menard, un esquema como el de Leibniz no requeriría preceptos matemáticos, sino gramaticales y si en tal campo hay universalidad, estaría en la forma. Inmediatamente después de la traducción a Ruy López, está “h) Los borradores de una monografía sobre la lógica simbólica de George Boole”, ítem que sugiere un primer giro a la escritura convencional si consideramos que hay más afinidad entre la lógica simbólica y la gramática que entre la gramática y la lógica combinatoria, y, recordemos, la combinatoria es el tema del ítem sobre Llull, que precede justamente al de Ruy López. La traducción del tratado de ajedrez se figura entonces como el punto de inflexión. Los ítems posteriores al g) y al h) van, in crescendo, a formas clásicas: el i) examina las *leyes métricas* de la prosa francesa, el k) traduce a *Quevedo*, el n) analiza las *costumbres sintácticas* de Toulet, el o) reescribe el *Cimetière Marin* de Valery en *alejandrinos*, el r) trata de un ciclo de *sonetos* y el s) es sobre una lista de versos “que deben su eficacia a la puntuación” (49-51). Es el preludio a la obra invisible, que “consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte de don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós” (51), el clásico más clásico de la literatura española, empresa que el narrador dice inspirada en un texto de Novalis y uno “de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar [...]” (52),<sup>38</sup> pero que nosotros proponemos había sido anticipada con la traducción del *Libro de la invención liberal y arte del juego del axedrez*.

---

<sup>38</sup> Balderston nota que el libro al que se refiere el narrador es probablemente el *Ulises* de Joyce (¿*Fuera de contexto?* 40), lo cual sería una reescritura imperfecta de un texto de Homero.

¿Cómo, sin embargo, prefigura el ítem *g*) la reescritura del *Quijote*? Primero está el asunto del formato: los capítulos del libro de Ruy López siguen la convención de la época de incluir en el título una breve explicación del contenido (Figura 5), una de las formalidades que ironiza el *Quijote* y que le pudo servir a Menard para dar cuenta de que si una convención de la literatura puede emplearse en un libro de teoría de ajedrez, entonces es admisible que una convención de la teoría de ajedrez se emplee en la literatura. Además Lull, objeto del ítem anterior al de Ruy López, publicó en 1281 el *Libro de la Orden de Caballería*, género que, como se sabe, el *Quijote* parodia e ítem cuya yuxtaposición con la traducción del tratado supondría una “cierta afinidad” entre Lull, Cervantes y Ruy López; conexión que de por sí justificaría la reescritura de Menard a partir del azar inherente a la lógica combinatoria, porque si los signos que conforman el *Quijote* fuera a combinarlos azarosamente durante un tiempo infinito, eventualmente escribiría la novela.<sup>39</sup>

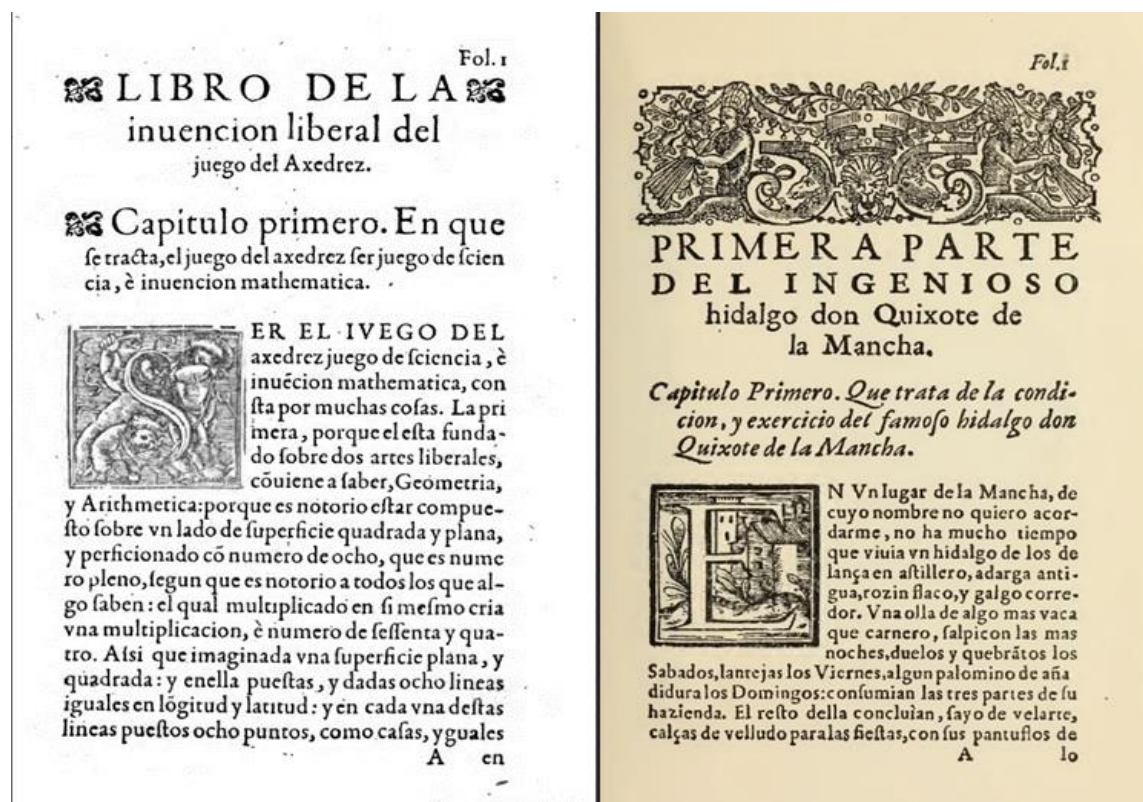


Figura 5. *Libro de la invención liberal y arte del juego de axedrez y el Quijote.*

<sup>39</sup> Como veremos luego, este es el tema de “La biblioteca total”.



Pero el motivo seminal está en la naturaleza del material al que se expone Menard en la traducción a Ruy López (el único trabajo que prologa y le escribe notas, detalle que debería alertar al lector [ver nota al calce 63]), porque, siendo el libro sobre aperturas, tiene el germen del plagio contenido en la esencia misma de lo que traduce, y es que en ajedrez el conocimiento de aperturas se aplica *precisamente a través del plagio*, en la repetición jugada por jugada (palabra por palabra en el caso de Menard) de lo que propone la teoría. Es *la manera objetiva de jugar* y en ocasiones tales repeticiones se extienden a decenas de jugadas sin que haya variación respecto a la partida o libro que origina la secuencia. Tampoco se excluye el azar: no es raro que un jugador llegue a una posición teórica sin conocer las variantes que establece la teoría. Desde la intencionalidad, el paralelismo es todavía más exacto: los conceptos alrededor de las aperturas, las ideas que las justifican, constantemente se actualizan sin que necesariamente cambien las jugadas de las que derivan los conceptos: la secuencia que plantea La Española es idéntica hoy a la propuesta por Ruy López 500 años atrás, pero las ideas que se le asocian se han ido resignificando de acuerdo con los descubrimientos teóricos (Figura 6). Las jugadas –la forma– son las mismas, pero sus valoraciones –su fondo– varía. Este proceder, innovador en literatura, pero habitual para un ajedrecista, es el que Borges abstrae y rearticula en “Pierre Menard, autor del Quijote”.



**Figura 6. Secuencia de la Ruy López, resignificación.** Originalmente, se creía que colocar el alfil en la casilla de “b5” (primera imagen) amenazaba capturar el caballo de la casilla de “c6”, que es el defensor del peón en “e5” (segunda imagen), para finalmente capturar ese peón con el caballo (tercera imagen). Uno de los principios del ajedrez clásico es capturar hacia el centro, por lo que las negras normalmente recapturarían el alfil con el peón de “b7”. Con el tiempo se descubrió que quebrar ese principio y recapturar con el peón central de “d7” abriría la columna “d” para la dama negra y permitiría el doble ataque al caballo y al peón blanco con la jugada dama a “d4” (tercera imagen), con la cual las negras recuperan el peón con jaque y aseguran una pequeña ventaja. Este descubrimiento no refutó el principio de la jugada del alfil a la casilla “b5”, pero lo recontextualizó: ya no tiene el propósito de capturar el caballo negro sino ejercer presión y dejar latente la amenaza. Si las negras atacan el alfil con el peón de “a6”, hoy día capturar el caballo no se considera la mejor jugada, sino retirar el alfil a la casilla de “a4”. La jugada alfil a “b5” no ha cambiado desde los tiempos de Ruy López, pero hoy su propósito se ha resignificado. ChessBase Graphic User Interface, © 1987-2023.

El cuento, pues, encarna textualmente un arquetipo tomado de un campo no literario, que legitima además la empresa de Menard.<sup>40</sup> El tablero, cual página en blanco, lo escriben jugadas como palabras que se “plagian” de libros como el de Ruy López. Intercambiados los términos, se aclara el procedimiento: la página en blanco, cual tablero, se escribe con “jugadas” que Menard toma del *Quijote*. Esa trasposición conceptual<sup>41</sup> del ajedrez a la escritura, extensión de la analogía en “Indagación de la palabra”, es el mecanismo mediante el cual opera el dispositivo. Trasposición que en el caso de “El jardín de senderos que se bifurcan” se erige, no sobre las aperturas, sino sobre el cálculo de variantes de un ajedrecista.

<sup>40</sup> En la línea de Woof, el descubrimiento de Menard en la traducción refuta la solución de Carroll, porque si la misma posición aparece legítimamente por más de una vía sin necesidad de una teoría meta-ajedrecística, entonces tampoco es necesario en literatura una metateoría que separe las leyes del lenguaje de su significado contextual.

<sup>41</sup> En el poema “El truco” (1923), Borges había esbozado una idea similar, pero menos sofisticada en su ejecución: “Una lentitud cimarrona / va demorando las palabras / y como las alternativas del juego / se repiten y se repiten, / los jugadores de esta noche / copian antiguas bazas: / hecho que resucita un poco, muy poco, / a las generaciones de los mayores / que legaron al tiempo de Buenos Aires / los mismos versos y las mismas diabluras” (OC 22, subrayado nuestro). El juego, la copia, “resucitar” mayores con versos que se repiten, son temas que retoma “Pierre Menard” y confirman que la idea proviene de los juegos.

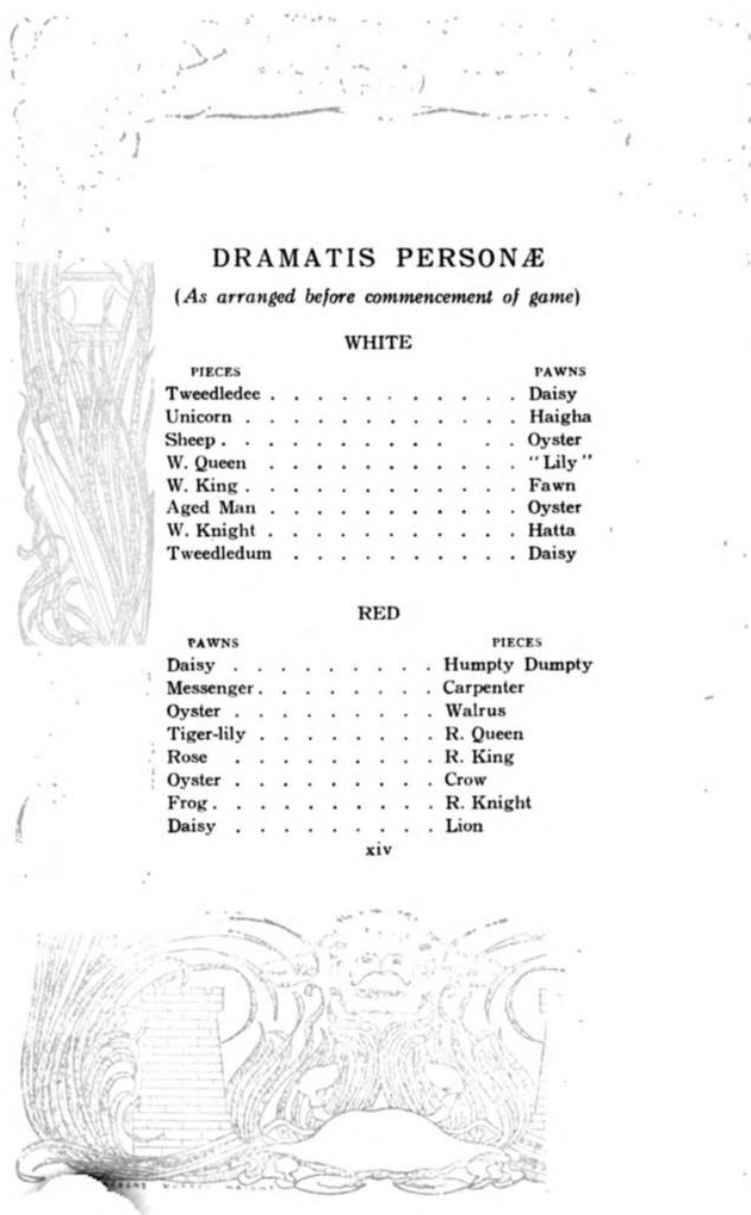
## 2.4 Los enemigos, de J. H.

Mencionamos que Irwin identifica en la lectura a Poe una primera fuente del ajedrez en Borges. La otra está en la intertextualidad con *Through the Looking-Glass (Mystery 75)*, novela en la que Alicia, quedándose dormida, cruza un espejo que refleja un tablero y al atravesarlo cae en un jardín que es el tablero reflejado. La trama se desarrolla alrededor de la travesía de Alicia hasta la última casilla de ese jardín/tablero, la cual al alcanzarla corona a Alicia en dama para dar mate al Rey Rojo. Los problemas que van surgiendo durante la travesía hasta la resolución, que es un jaque mate, es otro trazo que Borges adapta a su narrativa, como el viaje de Yu Tsun para asesinar a Albert o la celada<sup>42</sup> textual de Scharlach a Lönnrot.<sup>43</sup> Es decir, la trama como concatenación de imprevistos cuya resolución es un asesinato –en esto invierte las fórmulas del policial, en las que el crimen ocurre al principio o en medio de la historia–. Al comienzo de la novela de Carroll, se establecen correspondencias entre los personajes y las piezas y peones del ajedrez (Figura 7), y el prefacio lo antecede un *puzzle* en el que Alicia es un peón de dama (Figura 8). Estos elementos estarán también presentes en *El jardín de senderos que se bifurcan*.

---

<sup>42</sup> En la jerga ajedrecística, una celada es una trampa de aperturas en la que el oponente cae por desconocer la teoría.

<sup>43</sup> Así también lo entendió Svend Østergård, que explica la dinámica en un comentario sobre la representación del inconsciente en “La muerte y la brújula”: “Suppose that in a game of chess I fall into a trap. In that case the opponent has some knowledge of the position which I do not have. Relative to the chess situation, we can simply define the unconscious as this absence of knowledge. Similarly, in the fiction Scharlach has some knowledge which eludes Lönnrot [...]” (*Variaciones Borges I*, 109).



DRAMATIS PERSONÆ

(As arranged before commencement of game)

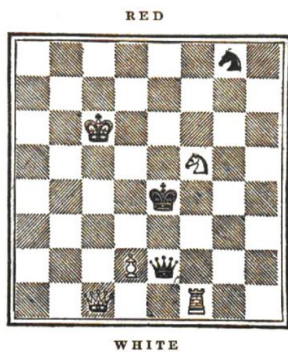
WHITE

PIECES	PAWNS
Tweedledee . . . . .	Daisy
Unicorn . . . . .	Haigha
Sheep . . . . .	Oyster
W. Queen . . . . .	"Lily"
W. King . . . . .	Fawn
Aged Man . . . . .	Oyster
W. Knight . . . . .	Hatta
Tweedledum . . . . .	Daisy

RED

PAWNS	PIECES
Daisy . . . . .	Humpty Dumpty
Messenger . . . . .	Carpenter
Oyster . . . . .	Walrus
Tiger-lily . . . . .	R. Queen
Rose . . . . .	R. King
Oyster . . . . .	Crow
Frog . . . . .	R. Knight
Daisy . . . . .	Lion

Figura 7. Correspondencias, *Through the Looking-Glass*. El entreparéntesis, “ordenamiento antes del comienzo de la partida”, es un detalle que Borges retoma como una de las estructuras de *El jardín de senderos que se bifurcan*.



White Pawn (Alice) to play, and win in eleven moves

Page	Page
1. Alice meets R.Q. ....211	1. R.Q. to K.R.'s 4th .....215
2. Alice through Q.'s 3rd (by railway).....220	2. W.Q. to Q.B.'s 4th (after shawl).....251
to Q.'s 4th (Tweedledum and Tweedledee).....232	3. W.Q. to Q.B.'s 5th (becomes sheep).....258
3. Alice meets W.Q. (with shawl).....251	4. W.Q. to K.B.'s 8th (leaves egg on shell).....266
4. Alice to Q.'s 5th (shop, river, shop).....258	5. W.Q. to Q.B.'s 8th (flying from R.Kt.).....292
5. Alice to Q.'s 6th (Humpty Dumpty).....267	6. R.Kt. to K.'s 2nd (ch.).....299
6. Alice to Q.'s 7th (forest).....284	7. W.Kt. to K.'s 5th .....316
7. W.Kt. takes R.Kt. ....300	8. R.Q. to K.'s sq. examination).....320
8. Alice to Q.'s 8th (coronation).....317	9. Queens castle .....329
9. Alice becomes Queen .....319	10. W.Q. to Q.R.'s 6th (soup) .....332
10. Alice castles (feast) .....332	
11. Alice takes R.Q. & wins .....341	

**Figura 8. Problema de ajedrez en *Through the Looking-Glass*.**

Irwin subraya las sospechosas relaciones que implican que un pasaje de la novela de Carroll sirva de epígrafe a “Las ruinas circulares”, siendo este el cuento que Borges toma de Quain:

The narrator Borges completes his survey of Quain’s writings with summaries of two other works: a two-act play, *The Secret Mirror*, whose second act parallels the first act but inverts its significance, and a collection of eight stories (the same number as in Borges’s volume *The Garden of Forking Paths*) called *Statements*, from the third of which, the narrator says, “I was ingenuous enough to extract...my story of “The Circular Ruins”. Perhaps it is to commemorate his borrowing the plot of this story from the author of *The Secret Mirror* that Borges uses a quotation from Carroll’s *Through the Looking-Glass* as the epigraph to “The Circular Ruins”. (80)

Dicho de otro modo, una de las obras que se reseña ficticiamente en “Examen de la obra de Herbert Quain” es *Statements*,<sup>44</sup> colección de ocho cuentos de la cual Borges dice extraer “Las ruinas circulares”, y, paralelamente, ocho narraciones componen también *El jardín de senderos que se bifurcan*,<sup>45</sup> libro que se sugiere inspirado en Quain y que incluye tanto “Examen de la obra

<sup>44</sup> El término *statements* se utiliza para referir operaciones lógicas, detalle a tener presente en la sección final.

<sup>45</sup> A partir de las *Obras completas* de 1974 se elimina “El acercamiento a Almotásim” de *El jardín de senderos que se bifurcan*, presumiblemente para que no se repita, porque las *Obras completas* incluyen *Historia de la eternidad*,

de Herbert Quain” como “Las ruinas circulares”. Este último abre con un epígrafe de *Through the Looking-Glass*, que para Irwin es un guiño a Carroll desplazado en el préstamo que hace Borges de Quain, lo que indica que el préstamo es en realidad a la novela de Carroll, cuyo motivo especular, anticipado en el título, remite a *The Secret Mirror* de Quain. El texto que se erige sobre ese préstamo es por supuesto “El jardín de senderos que se bifurcan”,<sup>46</sup> cuento que, como *Through the Looking-Glass*, transubstancia jardín en tablero, y en el que por momentos los personajes adquieren cualidades de las piezas de ajedrez, como el “rostro acaballado de Madden” (109) en obvia referencia al caballo, o ese “algo de sacerdote” (116) de Albert, que alude al alfil en la doble traducción de “alfil” a “bishop” y de “bishop” a “sacerdote”. Al final del capítulo, exploramos la compleja hipertextualidad que plantea “Examen de la obra de Herbert Quain”. Por el momento, establezcamos la equivalencia entre jardín y ajedrez en “El jardín de senderos que se bifurcan”.<sup>47</sup>

Sobre el presupuesto de esa equivalencia Kevin Dorman y Emron Esplin desarrollan el argumento de su artículo “Playing Chinese Chess with Borges: Xiangqi [象棋] in ‘El jardín de senderos que se bifurcan’ and its First Chinese Translation”, que propone que el cuento, a la manera de la novela de Carroll, se estructura a partir de los movimientos de las piezas del xiangqi

---

donde aparece por primera vez “Almotásim”. La persistente reimpresión de los ocho cuentos antes de 1974 sugiere que la intención original de Borges era la coexistencia de los ocho, con la salvedad de que “Almotásim” puede concebirse a la vez perteneciente y no perteneciente a la totalidad, una cualidad consecuente con la lógica de tres valores, que trabaja por primera vez Charles Sanders Peirce hacia 1910 (aunque no publica sus análisis), a quien Borges cita en su “Prólogo” a *Las variedades de la experiencia religiosa. Estudio sobre la naturaleza humana* de William James, recogido en *Antología personal*. Es consecuente porque la lógica ternaria admite, además de los valores cierto y falso, un tercer valor *indeterminado*, lo que es parcialmente análogo al principio de incertidumbre que desarrolla Werner Heisenberg, a quien Borges también cita en la edición de *Discusión* de 1957 (OC 283). La simultaneidad propia de “Almotásim” se sugiere en el “Prólogo”, cuando se resalta que es de 1935. Además, “Almotásim” es y no es tanto un cuento como un ensayo, lo que encarna el famoso experimento de Erwin Schrödinger. Volveremos al asunto de “Almotásim” al final de esta sección, así como en la última, porque el *valor indeterminado* de “El acercamiento a Almotásim” habilita la lectura de dos series de siete para el esquema binario de “Examen de la obra de Herbert Quain”. El cuento/ensayo también enlaza *Historia de la eternidad* con *El jardín de senderos que se bifurcan*, el cual, dado la centralidad del tiempo como tema, puede considerarse la ficcionalización del primero.

<sup>46</sup> Ver el capítulo 9 de Irwin, “Lewis Carroll’s Red King; A Riddle Whose Answer is Chess; The Works of Herbert Quain; Mirroring Mirrors”.

<sup>47</sup> Una tercera equivalencia es con el laberinto, que como ya mencionamos está implícita en la novela de Ts’ui Pên.

o ajedrez chino. De acuerdo con Dorman y Esplin, los personajes se corresponden con las piezas del xiangqi: Ts'ui Pên con el general o gobernador (el rey en el ajedrez occidental); Stephen Albert con el consejero o guardia del gobernador, porque estudia y defiende el legado de Ts'ui Pên; Richard Madden con el caballo, por su descripción y movilidad; y Yu Tsun con un peón enemigo, por su antagonismo y complejo de inferioridad ("Playing Chinese Chess", 108-11). El artículo se apoya en tres puntos. Primero, que Yu Tsun y Stephen Albert, al ser afines a la cultura china y comunicarse en chino, cuando hablan de ajedrez deben estar refiriéndose al xiangqi (104). Segundo, que la ausencia de la palabra xiangqi es la clave, de la misma manera que la solución al laberinto/novela de Ts'ui Pên, construido sobre el concepto de tiempos simultáneos, es la ausencia en la novela de la palabra tiempo (106). Tercero, que los personajes se sitúan en un espacio alegórico del tablero de xiangqi, porque lo divide una línea que en el xiangqi es un río y que para los autores son las vías del tren en el cuento de Borges (107). Este punto es central al argumento, porque justifica los movimientos de Yu Tsun en la lectura propuesta, que es, en resumen, que Yu Tsun es un peón que al atravesar el río incrementa su movilidad (como ocurre en el xiangqi), lo cual le permite escapar de Madden.

Un ligero problema con el argumento es que las correspondencias de los personajes con las piezas y dos de los puntos que apoyan la lectura podrían justificar que el cuento se basa en el ajedrez occidental; es decir, las asociaciones no están lo suficientemente ancladas en el xiangqi como para afirmar categóricamente que el cuento parte de esa versión del juego.<sup>48</sup> La afinidad de Albert y Yu Tsun con la cultura china no anula la también mutua cercanía con la cultura inglesa y occidental, ya que Albert es inglés y vive en Inglaterra y Yu Tsun había sido catedrático de inglés en China y trabaja como espía para los alemanes, por lo que pudieron referirse tanto al xiangqi

---

<sup>48</sup> Las correspondencias bien pueden ser con el ajedrez occidental, porque los movimientos de las piezas en los dos juegos son casi idénticos. Ts'ui Pên podría ser el rey, Stephen Albert el alfil, Madden un caballo y Yu Tsun un peón.

como al ajedrez occidental. Otro asunto es que la trama, vista a partir del juego y no del cuento, es incongruente con una partida real. Dorman y Esplin parten de que Ts'ui Pên era gobernador de su provincia para adjudicarle ser el gobernador o general del xiangqi, la pieza más importante del juego cuya captura supone el fin de la partida. Jaque mate, que viene de “shâh mâta”, significa “rey muerto” o “el rey no tiene escapatoria”, y el objetivo final del ajedrez es, como se sabe, la captura del rey rival, pero en el cuento de Borges Ts'ui Pên llevaba más de cien años muerto, lo cual sería comenzar una partida con el gobernador muerto o capturado. Otro detalle es que ninguna pieza de corto alcance, como el peón, se le escapa a una pieza de largo o mediano alcance, como el caballo, salvo en situaciones excepcionales.<sup>49</sup> Para que ocurra, se requieren condiciones concretas sobre las que el cuento no es lo suficientemente claro.<sup>50</sup> Esto no significa que Borges no evoca la equivalencia Yu Tsun/peón, observada con Alicia en *Through the Looking-Glass*, ni que, como sostienen Dorman y Esplin, no haya rasgos de los movimientos de las piezas en los personajes y la historia, sino que el cuento deja ambiguas tales asociaciones.

Finalmente, Dorman y Esplin consideran que, a la manera de la carta robada de Poe, la *hipervisibilidad* de la palabra ajedrez hacen de esta la clave que pasa inadvertida: “Ts'ui Pên's novel is about time, but chess, not time, forms the narrative structure of Borges's story by the same name. *'Ajedrez' as clue, like Poe's purloined letter, sits in plain sight on the surface of the text, and it is even emphasized with italics when Yu Tsun repeats it as an answer to Albert's question*” (103, subrayado nuestro). Y, como lúcidamente notan, junto a jardín y tiempo, ajedrez es el otro sustantivo que se subraya consecutivamente en itálicas (“Jardín” 121), lo que sugerentemente los vincula. Sin embargo, los autores luego argumentan que es la *ausencia* de la palabra xiangqi lo

---

<sup>49</sup> En su lectura, los autores presentan dos posibilidades para la persecución de Madden a Yu Tsun, una, que Madden es el cañón del xiangqi (pieza parecida a la torre en el ajedrez occidental), otra, que Madden es un caballo; a ambas Yu Tsun se les escaparía cuando obtiene mayor movilidad al cruzar el tren o río del xiangqi.

<sup>50</sup> Tampoco hay indicios de que las vías del tren corresponden al río del xiangqi.



apunta a su centralidad en el cuento (“Playing Chinese Chess” 106), palabra que sí estaría presente desde su lectura, porque la conversación entre Stephen Albert y Yu Tsun, como habían indicado (103), pudo haberse dado en chino, por lo que no habría que traducir ajedrez en xiangqi. En cualquier caso, suscribimos la idea de Dorman y Esplin de que el juego forma parte sustancial de la estructura del cuento y que los personajes contienen trazos de las piezas de ajedrez que inciden en sus búsquedas. Sin embargo, entendemos que el dispositivo ajedrecístico se identifica con mayor claridad nuevamente en los paralelismos entre cualidades inherentes al ajedrez y la escritura. El mecanismo lo conocemos: la abstracción de un aspecto del juego rearticulado textualmente. En “El jardín de senderos que se bifurcan” ese concepto es el *cálculo*, que es el modo por defecto de pensar para un ajedrecista.

En *Think like a Grandmaster*, Alexander Kotov propuso como sistema organizativo para el cálculo lo que se conoce en teoría de ajedrez como el árbol de variantes (Figura 9),<sup>51</sup> esquema del que nos servimos para visualizar la aplicación del concepto en la narración. En el cuento, el proceso de calcular variantes o secuencias de jugadas y la posterior selección de una de ellas, se encarna en el diálogo entre Stephen Albert y Yu Tsun, que metatextualmente remite al proceso creativo del escritor, en tanto los borradores también consideran más de una secuencia de las cuales se escoge una que pasa a la versión final. Antes de ir a las citas, demostramos a continuación cómo se va construyendo un árbol de variantes en la mente del ajedrecista.

---

<sup>51</sup> Para propósitos de claridad, delineamos el inicio del esquema con variables. Las letras en el diagrama son las de la notación algebraica (ver nota al calce 52) con el nombre de las piezas en alemán, por lo que L, de Läufer (alfil), sería en español la A de Alfil, la S de Springer (caballo) sería la C de Caballo, y así:

A1: g4

A1a: R<sub>x</sub>g4 f<sub>x</sub>g4

A1b: Rh6 A<sub>x</sub>h6

A1c: Rh4 Ae1+ C<sub>x</sub>e1 Df2+ Rg4 f<sub>x</sub>g4

A1d: Rg5 A<sub>x</sub>g5

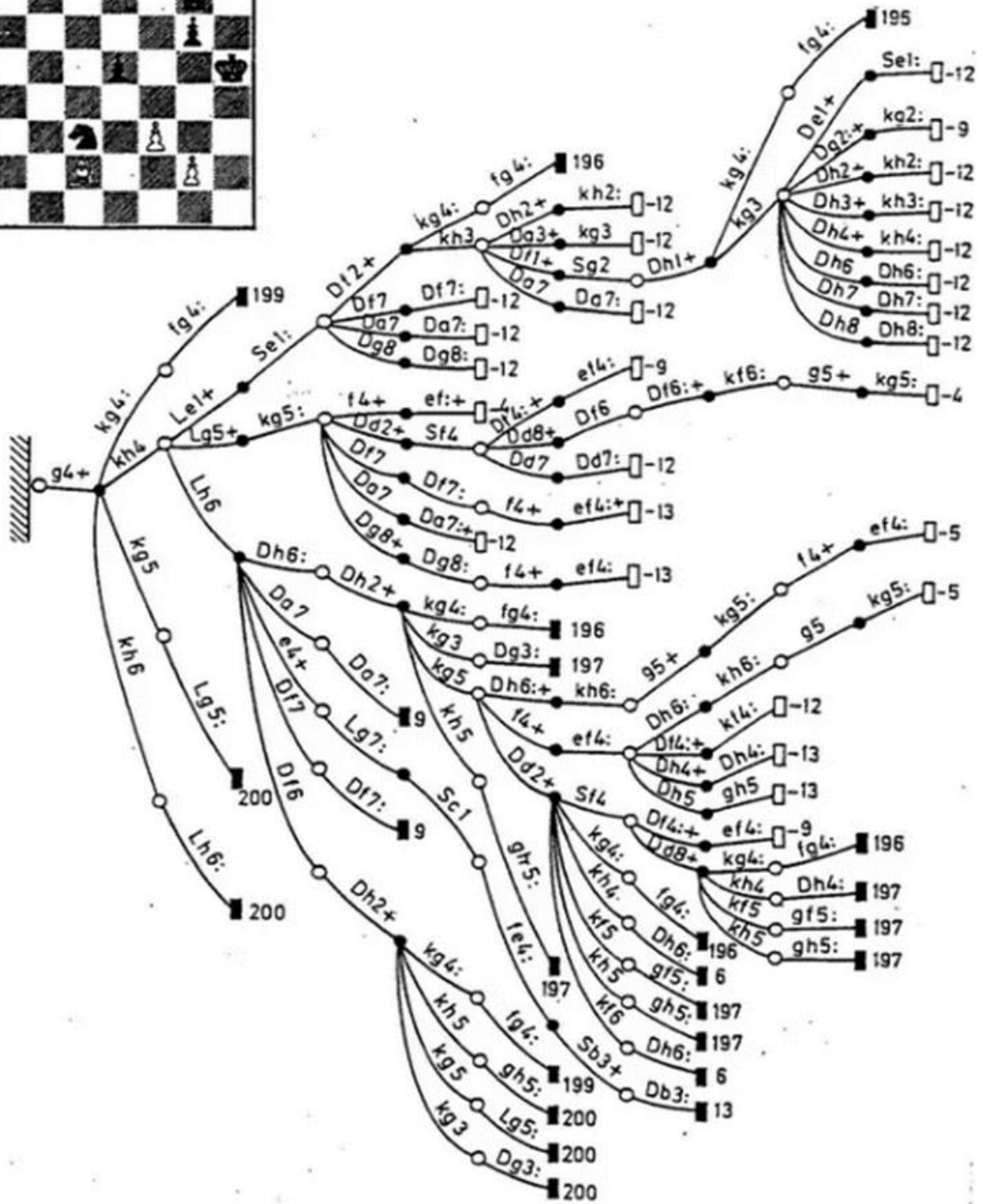


Figura 9. Árbol de variantes. Game Tree © Vladimir Medveded CC BY-SA 3.0  
 (https://www.chessprogramming.org/File:MedvedevArticleSearchTree.jpg).

Imaginemos que un jugador está decidiendo si emplear la variante Najdorf de la defensa siciliana, que se plantea con la secuencia:<sup>52</sup> 1.e4 c5 2.Cf3 d6 3.d4 cxd4 4.Cxd4 Cf6 5.Cc3 a6 (Imágenes 8-10). La jugada que determina que se ha entrado en la defensa Najdorf es 5... a6. Pero digamos que el ajedrecista está indeciso sobre jugar 5... a6 y calcula otras secuencias. Esas variantes se organizarían en un esquema como el siguiente:

1. Variante A1: 5... e5 6.Ab5<sup>+53</sup> Cbd7 7.Cf5
  - a. Variante A2:<sup>54</sup> 5... e5 6.Ab5+ Ad7 7.Axd7+ Dxd7 8.Cf5
  
2. Variante B1: 5... Ag4 6.f3 Ah5 7.Ae3
  - a. Variante B2: 5... Ag4 6.f3 Ad7 7.Ae3
  
3. Variante C1: 5... a6 6. Ag5 e6 7. f4
  - a. Variante C2: 5... a6 6. Ag5 Cbd7 7. f4

---

<sup>52</sup> Las letras minúsculas representan peones de acuerdo con su colocación en las columnas (líneas verticales), que van desde la A hasta la H (ocho en total). La jugada 1.e4 implica que el peón que está colocado en la columna E se movió a la fila 4 (las líneas horizontales o filas, también ocho, se numeran; la primera fila 1, la segunda fila 2 y así). La respuesta de las piezas negras (las blancas siempre comienzan) se coloca luego de la jugada de las blancas, por lo que en “1.e4 c5”, la jugada de las negras es c5, que es mover el peón de la columna C a la quinta fila. Las letras mayúsculas representan piezas. A para alfil, C para caballo, D para dama, R para rey y T para torre. La jugada Cf3 significa que el caballo se ha movido a la casilla que está en la intersección de la columna F con la fila 3. Finalmente, la “x” significa que hubo una captura en esa casilla.

<sup>53</sup> El signo de suma significa que se ha dado jaque al rey.

<sup>54</sup> La variante A2 es una variante dentro de la primera variante. El cambio está en la jugada 6, donde las negras movieron el alfil en vez del caballo, como habían hecho en la variante A1.



Figura 10. Variantes A1 y A2, siciliana Najdorf. ChessBase Graphic User Interface, © 1987-2023.



Figura 11. Variantes B1 y B2, siciliana Najdorf. ChessBase Graphic User Interface, © 1987-2023.



Figura 12. Variantes C1 y C2, siciliana Najdorf. ChessBase Graphic User Interface, © 1987-2023.

Si el ajedrecista escoge la variante Najdorf, jugaría 1.e4 c5 2.Cf3 d6 3.d4 cxd4 4.Cxd4 Cf6 5.Cc3 a6 y la sexta jugada, determinada por las blancas, podría ser 6.Ag5 Cbd7 7.f4 (variante C2 en nuestro esquema), lo que plantearía una de las posiciones iniciales del Ataque Richter-Rauzer. En tal caso, se descartarían las variantes A1, A2, B1, B2 y C1, las cuales antes de entrar en el Ataque Richter-Rauzer eran todas, durante el cálculo, *simultáneamente posibles*.

En “El jardín de senderos que se bifurcan”, el diálogo entre Stephen Albert y Yu Tsun que precede el final del cuento (de nuevo, no por casualidad, ya que la selección *final* de una variante es el propósito mismo del cálculo del ajedrecista), se puede esquematizar de manera similar a como propone Kotov. Reproducimos primero el diálogo:

Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. *No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En este, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma.* (122-123, subrayado nuestro)

Este comentario de Albert, que, es de notar, plantea la situación en términos de *tramas* (jugadas) *posibles*, se representaría en un árbol de variantes de la siguiente manera:

1. Variante A1: “No existimos en la mayoría de esos tiempos”
2. Variante B1: “en algunos existe usted y no yo”
  - a. Variante B2: “en otros, yo, no usted”
3. Variante C1: “en otros, los dos”
  - a. Variante C2: “En este, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa”
  - b. Variante C3: “en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto”
  - c. Variante C4: “en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma”

En la resolución del cuento se revelan otras dos: C5: “El porvenir ya existe, respondí, pero yo soy su amigo” (123), comenta Yu Tsun, y C6, que es la variante que escoge Borges para acabar la historia: la versión “final” o publicada en la que Yu Tsun asesina a Albert para transmitir a los alemanes el nombre de la ciudad que deben atacar.

La selección de C6 supone descartar las otras variantes de la variable C, las cuales (la excepción es C3) eran todas *simultáneamente posibles* antes de la resolución. Pero recordemos que esta parte del diálogo comienza con la explicación de Albert sobre la novela de Ts’ui Pên: “*El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo” (121-122), y, en el juego especular de títulos homónimos, se sugiere que el tiempo es también el tema del cuento que estamos leyendo. Y es que contrario a un borrador, que permite la lectura no lineal al admitir secuencias tentativas para un mismo renglón,<sup>55</sup> en el texto publicado la secuencia

---

<sup>55</sup> Esta propiedad es también parecida al principio de incertidumbre (ver nota al calce 45) de la física cuántica. Para un análisis del tema, ver *Borges y la física cuántica* de Alberto Rojo. Ver además “The Theory of Games and Genetic Criticism: On the Manuscript of ‘La lotería en Babilonia’” de Daniel Balderston, en *Variaciones Borges* 36.

*realizada* como versión final solo puede leerse linealmente, como lineal es también nuestra experiencia del tiempo. Consecuentemente, si la palabra en el papel o la jugada en el tablero es, una vez realizada, el paso de la *potencialidad* al *hecho*, hecho que *sucede* a otros hechos en el tiempo, entonces el momento previo a la *realización* contiene *en potencia* todas las posibilidades.

Como el cálculo del ajedrecista antes de hacer su jugada, el tiempo del hecho, que en este caso es la jugada que *se está por hacer* en el tablero, queda suspendido mientras el jugador calcula. Así también en el diálogo del cuento, antes de *realizada* la “secuencia” final, cuando Albert provee “tramas de tiempo [...] que abarca[n] *todas* las posibilidades” (122), se encarna narrativamente el tiempo suspendido del cálculo del ajedrecista (tema que se retomará en “El milagro secreto”), un instante en el que todas las variantes ocurren, que es precisamente la trama de la novela de Ts’ui Pên: “En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts’ui Pên, opta –simultáneamente– por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan” (119). Y Ts’ui Pên, hay que ahora recordarlo, además de gobernador y novelista, también era ajedrecista.

Pero hay más. En el primer borrador de “El jardín de senderos que se bifurcan”, entre las posibilidades que consideraba Borges para un fragmento del diálogo, que en la versión publicada resultó: “Nos sentamos; yo en un largo y bajo diván; él de espaldas a la ventana y a un alto reloj circular. *Computé* que antes de una hora no llegaría mi perseguidor, Richard Madden. Mi determinación irrevocable podía esperar” (116, subrayado nuestro), en el borrador, en otra de esas “coincidencias”, el verbo que originalmente comenzaba la segunda oración era nada menos que *calcular* (Figura 14, últimos cuatro renglones de la cuadrícula). Transcribimos del borrador (Figura 13) y marcamos con negritas las variantes:





sin duda quería ver el jardín?

Reconoci el nombre de una de nuestras consules y repetí desconcertado: — ¿El jardín?

— El <sup>jardín</sup> Jardín de senderos que se bifurcan.

Algo (ramata) se agitó en mi recuerdo y dije con misteriosa seguridad: — El <sup>pronuncié con...</sup> jardín de mi antepasado Ts'ui Pên. <sup>incomprensible</sup>

— ¿Su antepasado? ¿Su ilustre antepasado? Adelante.

*El húmedo* (Entré.) La pregunta alambicada zigzagueaba como las de mi infancia. <sup>El profundo sendero</sup> Llegamos en una biblioteca de libros orientales y occidentales. Reconoci, sacamos a una <sup>algunos tomos manuscritos</sup> decenas en seda amarilla, veinte o treinta volúmenes dispersos } de la Enciclopedia Perdida que dirigió el Tercer Emperador de la Dinastía <sup>luminosa</sup> Ming y que no se dió nunca a la <sup>imprenta.</sup> imprenta... En un rincón estaba el fonógrafo <sup>El disco del fonógrafo gramófono</sup> giraba junto a un finix de bronce... <sup>muchos</sup> <sup>algunos</sup> <sup>dos o tres</sup> Recuerdo también un fascículo de la familia rosa y otro, anterior de siglos, de ese color azul q. nuestros alfareros copiaron de los alfareros de Persia... <sup>micós...</sup>

Albert me observaba <sup>sonrisi. +</sup> sin impaciencia. Era <sup>(ya lo dije) muy alto,</sup> alto, de rasgos afilados, de ojos grises y barba gris. Algo militar había en él y también sacerdotes; <sup>de sacerdote había en él y también de marino;</sup> después me espasé que <sup>había sido misionero en Tientsin "antes de ascender a sinólogo."</sup> había sido misionero en Tientsin "antes de ascender a sinólogo."

Nos sentamos; yo en un largo y bajo diván; él, de espaldas a la ventana y a un alto reloj circular. <sup>Razoné</sup> <sup>hara y media...</sup> Calculé que antes de una hora no <sup>hara y media...</sup> llegaría mi perseguidor, Richard Madden. Mi determinación <sup>irrevocable</sup> <sup>irrupción</sup> podía esperar.

Figura 14. Fragmento de "El jardín de senderos que se bifurcan", primer borrador.

Es de esta manera que opera el dispositivo que, como en “Pierre Menard, autor del Quijote”, traspone al texto y ejecuta narrativamente un concepto ajedrecístico. Pero mencionamos que en el juego especular de títulos homónimos el tiempo como tema le tiene que aplicar al cuento. Debido a que otro influjo notorio en la colección es el álgebra, lo inverso debería entonces también ser cierto: el ajedrez, al figurarse como asunto central de la narración, debería aplicarle tanto a la novela de Ts’ui Pên como a la totalidad de la colección de cuentos. La ley transitiva del álgebra, que formula que si  $A = B$  y  $B = C$ , entonces  $A$  tiene que ser  $= C$ , resultaría en la *equivalencia sustantiva* de los tres títulos que se repiten.

Para aclarar, reemplacemos las variables. Si la sustancia (tiempo/ajedrez y agreguemos laberinto) del cuento “El jardín de senderos que se bifurcan” (variable A) **es igual** a la de la novela de Ts’ui Pên *El jardín de senderos que se bifurcan* (variable B), y la sustancia de esta **es igual** a la de la colección de cuentos *El jardín de senderos que se bifurcan* (variable C), entonces la sustancia del cuento “El jardín de senderos que se bifurcan” (A) **tiene que ser igual** a la de la colección de cuentos *El jardín de senderos que se bifurcan* (C). Es decir, la colección debe tener como temas generales ajedrez, tiempo y laberinto.

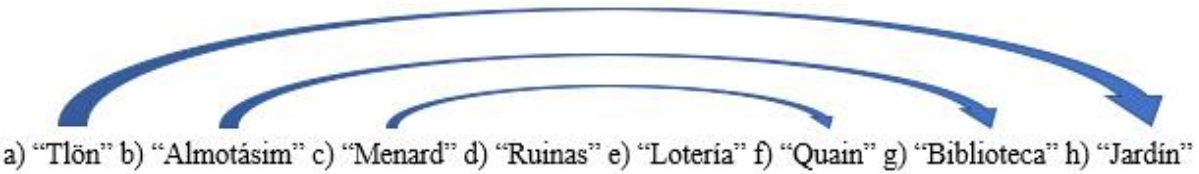
El motivo del laberinto está bien estudiado y no requiere explicación, mientras que el tiempo como tema se encuentra con facilidad en cada cuento. En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, una de las escuelas de pensamiento lo niega y otra “declara que ya ha transcurrido *todo el tiempo* y que nuestra vida es apenas el recuerdo o reflejo” (21, subrayado en el original); en “El acercamiento a Almotásim”, publicado antes en *Historia de la eternidad*, Almotásim, en la lectura de Borges, es uno de los avatares de Dios que surgen cíclicamente en el tiempo y que el mismo Dios busca (44); en “Pierre Menard, autor del Quijote”, una de las maneras para Menard lograr su empresa es devenir Cervantes prescindiendo distancias temporales, lo que le requeriría la

inmortalidad (54); en “Las ruinas circulares”, uno de los temas es nuevamente el tiempo cíclico; en “La lotería en Babilonia”, un grupo llamado La Compañía integra el azar a la sociedad; siglos después, el grupo desaparece y el origen del azar se difumina hasta atribuirse a la tradición y la herencia (82); en “Examen de la obra de Herbert Quain”, el narrador comenta *April March*, novela que historia la trama en tiempos regresivos (87-88); “La biblioteca de Babel” tematiza una biblioteca que contiene *todos* los libros que escritor y por escribir, lo que ocurrirá dado un tiempo infinito (implícito en 104-105; explícito en “La biblioteca total”); y “El jardín de senderos que se bifurcan”, ya lo mencionamos, trata los tiempos simultáneos.

La presencia del ajedrez en la totalidad es sutil y se halla en el orden de los cuentos en el libro y en la complejísima red hipertextual que analizamos en la sección final. Sobre el ordenamiento, la pista la intuye Irwin cuando nota (*Mystery* 271-272), como habíamos adelantado, que la cantidad de cuentos en la publicación original es ocho, que ocho es el número de piezas del ajedrez y que Borges a los cuentos les llama “piezas” (“Prólogo” 7). ¿Qué tiene que ver esto con la disposición de las narraciones en la colección? Que el orden de los cuentos sigue la manera en que se configuran las piezas de ajedrez en su posición inicial (ver comentario a Figura 7), una configuración que esconde correspondencias conjuntivas y especulares. Las piezas se colocan a la manera de un reflejo que se quiebra en el centro con la dama y el rey. El orden es el siguiente: a los extremos las torres, junto a las torres los caballos, junto a los caballos los alfiles y en el centro la dama y el rey: a) **Torre** b) **Caballo** c) **Alfil** d) **Dama** e) **Rey** f) **Alfil** g) **Caballo** h) **Torre**, o **TCADRACT**. Tal vez ayude un pequeño diagrama:



a) Torre    b) Caballo    c) Alfil    d) Dama    e) Rey    f) Alfil    g) Caballo    h) Torre



**Figura 15. Correspondencias entre la colocación piezas y los cuentos de *El jardín de senderos que se bifurcan*.** ChessBase Graphic User Interface, © 1987-2023.

Los cuentos, en ese ordenamiento, revelan relaciones puntuales con sus “reflejos”. Como se observa en el diagrama, a) “Tlön” sería la primera Torre, b) “El acercamiento a Almotásim” el primer Caballo, c) “Pierre Menard” el primer Alfil, d) “Las ruinas circulares” la Dama (que no por azar es el cuento con el epígrafe de *Through the Looking-Glass*, donde Alicia es un peón de dama que corona también en dama), e) “La lotería en Babilonia” sería el Rey, f) “Examen de la obra de Herbert Quain” el otro Alfil, “La biblioteca de Babel” el otro Caballo y “El jardín de senderos que se bifurcan” la otra Torre. Deben corresponderse las dos Torres, o “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” con “El jardín de senderos que se bifurcan”; los dos caballos, o “El acercamiento a Almotásim” con “La biblioteca de Babel”; y los dos alfiles, o “Pierre Menard, autor del Quijote” con “Examen de la obra de Herbert Quain”. La dama y el rey o “Las ruinas circulares” y “La lotería en Babilonia”, no requieren equivalencias porque no son piezas que se repiten.

La correspondencia más obvia es la del tercer cuento, “Pierre Menard”, con el sexto, “Herbert Quain” (la tercera pieza es el Alfil; la sexta el otro Alfil), ambos comentarios ficticios

sobre la literatura de un autor y cuentos que reflejan el reverso del tema que uno y otro denotan: en “Pierre Menard” la reescritura y en “Herbert Quain” la relectura.<sup>56</sup> Mediante el dispositivo especular de la reflexión de otra cara temática, puede identificarse la correspondencia entre el primer cuento, “Tlön”, y el octavo, “El jardín de senderos que se bifurcan” (la primera pieza es la Torre; la octava la otra Torre), que se da través de la intertextualidad, la teoría de conjuntos y la lógica. De hecho, la correspondencia que apuntamos a continuación la identificamos luego de solucionar el acertijo que Borges coloca en “Herbert Quain” y que explicaremos en la última sección. Esa correspondencia está en el inicio de “Tlön”, “Debo a la *conjunción* de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar” (9), que no es otra cosa que la resemantización del dispositivo de *Through the Looking-Glass*, aquella otra *conjunción* de un espejo con un tablero de la que deriva “El jardín de senderos que se bifurcan”. Como en la novela de Carroll, el mundo que resulta funde en un sistema coherente (es decir, *lógicamente*) las propiedades de los objetos del reflejo. Una de esas propiedades es el idealismo de Uqbar, que “Tlön” focaliza como el modo por defecto de experimentar la realidad de la ficción. El cuento, pues, invierte realismo en idealismo, desfamiliarizando un aspecto normalizado de la experiencia, que es lo que realiza “El jardín de senderos que se bifurcan” con los tiempos simultáneos contra el tiempo lineal.

La correspondencia de “El acercamiento a Almotásim” con “La biblioteca de Babel” requiere acudir al “Prólogo”, en el que como pista inadvertida (igual que el énfasis a “la nómina de escritos”), los únicos cuentos de los que se subraya una *versión anterior* son “La biblioteca de Babel”: “*No soy el primer autor de la narración La biblioteca de Babel; los curiosos de su historia*

---

<sup>56</sup> El cuento le da prioridad al *regreso*, tanto en *April March*, como en la cita que más evidentemente invita a la relectura: “Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el detective” (87, subrayado en el original). Volveremos sobre esta cita en la última sección, para observar por qué no fue casual el encuentro entre los ajedrecistas.

y de su prehistoria pueden interrogar cierta página del número 59 de Sur [...]” (7) y “El acercamiento a Almotásim”, del que se comenta que es de 1935 (8); notablemente, no se señala la publicación anterior de ningún otro cuento, a pesar de que “Menard” se publica en 1939 y “Tlön” y “Las ruinas circulares” en 1940. La “prehistoria” de “La biblioteca de Babel” es el breve ensayo “La biblioteca total”, texto en el que luego de enumerar las conceptualizaciones de otros autores sobre la idea de una biblioteca absoluta, Borges añade: “yo agregaría que es un *avatar tipográfico de esa doctrina del Eterno Regreso* que prohijada por los estoicos o por Blanqui, por los pitagóricos o por Nietzsche, regresa eternamente” (*Sur* 59, 13), avatar del Eterno Retorno porque, como hemos mencionado, las combinaciones azarosas de las letras del abecedario crearán todos los libros posibles dado un tiempo infinito (*Sur* 59, 15-16).<sup>57</sup> El Eterno Retorno es también el tema general de *Historia de la eternidad* (1936), libro donde aparece por primera vez, como ensayo, “El acercamiento a Almotásim”. En el comentario a la novela ficticia de Mir Bahadur Alí, Borges cuestiona que la trama quiera insinuar “un Dios unitario que se acomoda a las desigualdades humanas” (44) y, como en “La biblioteca total”, *vuelve a interponer su propia lectura*, que es: “la conjetura de que también el Todopoderoso está en busca de Alguien, y ese Alguien de Alguien superior [...] y así hasta el Fin –o mejor, el Sinfín– del Tiempo, o en forma cíclica” (44). Esa búsqueda de Dios a sí, a los avatares que cíclicamente lo anteceden y suceden (Borges menciona dos: un librero persa y un santo [42]), es otra alusión menos explícita al Eterno Retorno: las cualidades divinas que dado un tiempo infinito encarnarán en hombre. Entonces el segundo cuento, “Almotásim”, corresponde con el séptimo, “La biblioteca de Babel” (la segunda pieza es el

---

<sup>57</sup> El epígrafe de “La biblioteca de Babel” prefigura el mismo tema: “By this art you may contemplate the variation of the 23 letters... *The Anatomy of Melancholy*, part. 2, sect. II, mem. IV” (93)

Caballo; la séptima el otro Caballo) en que de ambos se refiere la versión anterior, que esas versiones se publican como ensayo y que se erigen sobre el concepto de Borges del Eterno Retorno.

Las correspondencias *directas* son, pues, mutuas contraccaras o bifurcaciones temáticas. En “Pierre Menard” y “Herbert Quain” reescritura y relectura. En “Tlön” y “Jardín”, idealismo contra realismo y tiempos simultáneos contra el tiempo lineal. En “El acercamiento a Almotásim” y “La biblioteca de Babel”, el Eterno Retorno, divino y tipográfico; una estructura especular sugerida en la compleja red que propone “Examen de la obra de Herbert Quain”, a cuyo análisis pasamos.

## 2.5 A Game of Shifting Mirrors

La centralidad de “Examen de la obra de Herbert Quain”<sup>58</sup> ha sido opacada por la originalidad y el desconcierto que provocan cuentos como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o “La biblioteca de Babel”. ¿Qué interés puede tener una narración que parece una ejecución deficiente de “Pierre Menard, autor del Quijote”? Por lo mismo, por la anticipación de que los lectores encontrarían “Examen de la obra de Herbert Quain” menos estimulante que los demás, es tal vez que Borges coloca en él el acertijo cuya solución ofrece al lector permutaciones de conjuntos de cuentos –intersecciones y uniones, para ser exactos– con relaciones concretas que revelan la estructura dinámica de *El jardín de senderos que se bifurcan*. Establezcamos las reglas del juego.

---

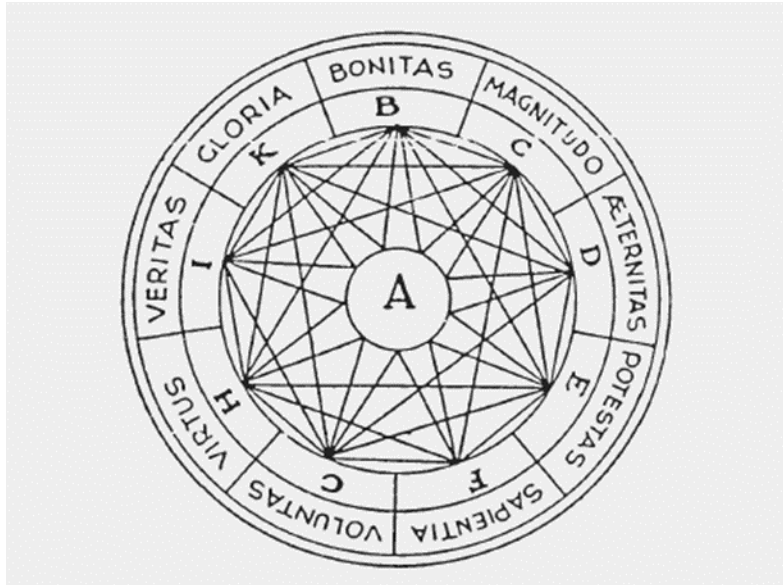
<sup>58</sup> Balderston realizó un análisis genético de “Examen de la obra de Herbert Quain” que apunta a su centralidad para *El jardín de senderos que se bifurcan*: el cuento ocupa las páginas 7-11 del cuaderno Haber donde Borges pasó (casi) en limpio los segundos borradores (excepto el de “Tlön”, que es el tercero) de cinco de las ocho narraciones. “Quain” es el primer cuento en esa libreta de unas 50 páginas, que además no tiene –o no se han encontrado– ni “Las ruinas circulares” ni “La lotería en Babilonia”: las únicas narraciones que no se corresponden de manera directa. Es posible que “Las ruinas” ocupara las páginas 1-6 (*Lo marginal es lo más bello* 89), pero el hecho de que hay otros segundos borradores de “Las ruinas” y “Lotería” refuerza la sospecha de que “Quain”, que encabeza el cuaderno, es el centro del libro *como totalidad*. Ver “Las páginas del Haber en un cuaderno de contabilidad, marca Carabela: las copias en limpio de los cuentos de Borges de 1939 a 1941”. *Lo marginal es lo más bello*. Buenos Aires: Eudeba, 2022. 85-100.

Hay tres conceptos que operan paralelamente en la estructura del libro: la lógica combinatoria de Ramón Llull, el efecto de contaminación de “El acercamiento a Almotásim” y la teoría de conjuntos de Georg Cantor. En el breve ensayo “La máquina de pensar de Raimundo Lulio”, Borges, para explicar el funcionamiento del mecanismo propuesto por Llull, se sirve de un diagrama simplificado (Figura 16) del que explica:

La letra A, central, significa el Señor. En la circunferencia la B quiere decir la bondad, la C la grandeza, la D la eternidad, la E el poder, la F la sabiduría, la G la voluntad, la H la virtud, la I la verdad, la K la gloria. Cada una de esas nueve letras equidista del centro y está unida a todas las otras por cuerdas o por diagonales. Lo primero quiere decir que todos los atributos son inherentes; lo segundo, que se articulan entre sí de tal modo que no es heterodoxo afirmar que la gloria es eterna, que la eternidad es gloriosa, que el poder es verídico, glorioso, bueno [...] etcétera, etcétera. (*Textos cautivos* 175)

Hacia el final del ensayo, Borges duda de la utilidad de la máquina como instrumento de investigación filosófica, pero la considera efectiva como instrumento poético y literario: “El poeta que requiere un epíteto para «tigre», procede en absoluto como la máquina. Los va ensayando hasta encontrar uno que sea suficientemente asombroso. «Tigre negro» puede ser el tigre en la noche; «tigre rojo», todos los tigres, por la connotación de la sangre” (*TC* 178).





**Figura 16. Diagrama de la máquina de Lull.** “La máquina de pensar de Raimundo Lulio”. El Hogar, 15 de octubre de 1937. En *Textos cautivos*. Barcelona: Tusquets Editores, 1986. 175.

En “El acercamiento a Almotásim”, el estudiante, personaje principal de la novela ficticia, conversa con “un hombre vil” que presenta un momento de lucidez que el estudiante entiende no puede proceder de él, sino que ha debido reflejarlo de un amigo o del amigo de un amigo. Comenta el narrador: “Repensando el problema, llega a una convicción misteriosa: *En algún punto de la tierra hay un hombre de quien procede esa claridad; en algún punto de la tierra está el hombre que es igual a esa claridad.* El estudiante resuelve dedicar su vida a encontrarlo” (42). Ese efecto de contaminación es la incidencia de una entidad en otra entidad, que retiene la sustancia de la entidad primera. Se explica concisamente en el “Prólogo”, que ya debemos sospechar es una pista de proyección ulterior: “El narrador [de *The Sacred Fountain*] indaga si en B influyen A o C; en ‘El acercamiento a Almotásim’, presiente o adivina a través de B la remotísima existencia de Z, a quien B no conoce” (8). Y, recordemos, “Almotásim” inversamente encarna conceptos asociados a la escritura, como el “avatar tipográfico” del Eterno Retorno de “La biblioteca total”.

Estas dos ideas, las que esboza en “La máquina de Raimundo Lulio” y “El acercamiento a Almotásim”, no son otra cosa que dos de las operaciones de la teoría de conjuntos, de la cual uno

de sus creadores es Georg Cantor, a quien Borges cita repetidamente en *Historia de la eternidad*. Las operaciones son las de *unión e intersección*. La operación de unión consiste en el agregado de elementos de conjuntos: si el conjunto A lo compone la serie {2, 3} y el conjunto B lo compone la serie {3, 4}, entonces el resultado de la unión sería el conjunto {2, 3, 4}; que es lo mismo que hace la máquina de Lulio (por ejemplo: tigre es el conjunto A, negro el conjunto B; tigre de la noche es la unión de los conjuntos). La operación de intersección consiste en *los atributos compartidos* de dos conjuntos diferentes: si el conjunto C se compone de la serie {4, 5, 6} y el conjunto D de la serie {3, 4, 5}, entonces la intersección es el conjunto {4, 5} porque son los numerales que C comparte con D; lo mismo que ocurre en “El acercamiento a Almotásim” (la claridad que percibe el estudiante no procede del hombre vil, pero éste ahora comparte ese atributo con su amigo o el amigo de un amigo). Las lecturas *posibles* de *El jardín de senderos que se bifurcan* se deben a uniones e intersecciones, pero los elementos de cada cuento son tantos y tan diversos, que las lecturas posibles son difíciles –no imposibles–<sup>59</sup> de calcular.

Cinco cuentos preceden “Examen de la obra de Herbert Quain”. Ninguno de ellos contiene citas que los replieguen sobre sí mismos o sobre *El jardín de senderos que se bifurcan* como totalidad. Las cinco narraciones, en una primera lectura ordenada, no dan indicios de que los cuentos se interconecten más allá de la repetición (intersección) de unos cuantos temas. Al llegar a “Examen de la obra de Herbert Quain”, las referencias internas aparecen de golpe y obligan a cambiar el modo de lectura: el lector ya no puede circunscribir cada narración a su límite textual, sino vincularlas las unas a las otras y a la totalidad mediante los enlaces que “Quain” establece. Los enlaces son los siguientes: con “Pierre Menard”, la oración que abre el cuento: “Herbert Quain ha muerto en Roscommon; he comprobado sin asombro que el Suplemento Literario del *Times*

---

<sup>59</sup> Habría que diseccionar y categorizar los elementos en los cuentos (de por sí demasiados), dividirlos en ocho conjuntos (uno por cuento) y computar las posibilidades de cada combinación de cada elemento de cada conjunto.

apenas le depara media columna de piedad necrológica” (85), porque ambos inician con la muerte de un escritor, cuya obra se reseña. Con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y también con “El jardín de senderos que se bifurcan”, el comentario a *The God of the Labyrinth*: “Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera” (87), por remitir a un encuentro entre ajedrecistas que en “Tlön” es el del padre de Borges con Herbert Ashe (14) y en “Jardín” el duelo entre Yu Tsun y Stephen Albert. La alusión a una solución alterna conecta también con la discusión entre Borges y Bioy al inicio de “Tlön” sobre una novela con trama secreta (9). La cita, además, invita a la relectura, que entendemos es *el tema* de “Herbert Quain”. Con “Jardín” está también este otro enlace: “Los mundos que propone *April March* no son regresivos, lo es la manera de historiarlos. Regresiva y ramificada, como ya dije. Trece capítulos integran la obra. El primero refiere el ambiguo diálogo de unos desconocidos en un andén” (88), porque donde único hay un dialogo entre desconocidos en un andén es en “El jardín de senderos que se bifurcan” (112); retomaremos esta cita más adelante, porque ella encierra una de las claves al enigma. “El acercamiento a Almotásim” enlaza con uno de los comentarios a *The Secret Mirror*: “Los personajes son de vasta fortuna y de antigua sangre; los afectos, nobles aunque vehementes; el diálogo parece vacilar entre la mera vanilocuencia de Bulwer-Lytton y los epigramas de Wilde o de Mr. Philip Guedalla” (90), porque el otro texto que menciona a Guedalla en toda la obra de Borges es “El acercamiento a Almotásim” (37). El enlace más obvio es con “Las ruinas circulares”, que Borges toma de *Statements* (sobre la injerencia de este título, ver nota al

calce 44): “Del [tercer cuento], *Dim swords*,<sup>60</sup> yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*” (92).

En cuanto a la totalidad, el libro de cuentos podría considerarse una “novela policial heterodoxa” cuyos “capítulos” se conectan a través de “Herbert Quain”. La idea no es nuestra sino de Borges, que en su reseña a *Excellent Intentions* (1938) de Richard Hull había comentado:

Uno de los proyectos que me acompañan, que de algún modo me justificaran ante Dios, y que no pienso ejecutar (porque el placer está en entreverlos, no en llevarlos a término) es el de una novela policial un poco heterodoxa. [...] La concebí una noche, una de las gastadas noches de 1935 o de 1934, al salir de un café en el barrio del Once. [...] He aquí mi plan: urdir una novela policial del tipo corriente, *con un indescifrable asesinato en las primeras páginas, una lenta discusión en las intermedias y una solución en las últimas*. Luego, casi en el último renglón, agregar una frase ambigua –por ejemplo: «y todos creyeron que el encuentro de ese hombre y de esa mujer había sido casual»– que indicara o dejara suponer que la solución era falsa. El lector, inquieto, revisaría los capítulos pertinentes y daría con otra solución, con la verdadera. El lector de ese libro imaginario sería más perspicaz que el «detective»... (TC 227-228, subrayado nuestro)

Y se habrá notado ya que nuestro subrayado en la cita de la reseña es también el comentario que el narrador le hace a *The God of the Labyrinth* en “Examen de la obra de Herbert Quain”:

Hay un *indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas*. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esa frase deja entender que la solución es errónea. *El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el detective*. (87, subrayado nuestro)

---

<sup>60</sup> El título *Dim swords* se sustituye por *The Rose of Yesterday* luego de 1944, cuando *El jardín de senderos que se bifurcan* y *Artificios* integran *Ficciones*.

Pero, como señalamos, los comentarios a las obras de Quain, en este caso a *The God of the Labyrinth*, se repliegan sobre los cuentos de la colección. Justo después de la cita anterior, sobre *April March*, novela que como veremos se vincula estructuralmente con la totalidad de *El jardín de senderos que se bifurcan*, se comenta: “Aún más *heterodoxa* es ‘la novela regresiva, ramificada’ *April March*” (87, subrayado nuestro), yuxtaposición que apoya la lectura *posible* de que *El jardín* es esa novela policial heterodoxa que Borges concibió el crítico año de 1934, lo que, de ser el caso, la ubicuidad del ajedrez en la colección y la transustanciación jardín/ajedrez/laberinto serían consecuentes si recordamos la reseña a *Les sept minutes*, en la que Borges le adjudica a la buena ejecución de una *novela policial* ser “como un ajedrez gobernado por leyes inevitables” (TC 237).

Los comentarios a la obra de Quain dan la única clave para completar el esquema de variables que incluye el cuento, esquema que, como un *severo problema de ajedrez*, enlaza mediante *April March* con la totalidad de *El jardín de senderos que se bifurcan*. El vínculo lo establece la explicación al diagrama ternario que estructura *April March*,<sup>61</sup> novela de Quain que historia trece capítulos de *manera regresiva*, donde el primer capítulo ocurre cronológicamente al final y deriva en tres que son “vísperas” del primero, los cuales vuelven a derivar en tres capítulos que son también las vísperas independientes de los que los anteceden. El esquema es el siguiente:

---

<sup>61</sup> Otro de los comentarios a *April March* vuelve a replegar sobre el libro de cuentos como totalidad: “Nadie, al juzgar esa novela, se niega a descubrir que es un juego; es lícito recordar que el autor no la consideró nunca otra cosa. Yo reivindicó para esa obra, le oí decir, los rasgos esenciales de todo juego: la simetría, las leyes arbitrarias, el tedio” (87), descripción de elementos que están todos presentes en *El jardín de senderos que se bifurcan*.

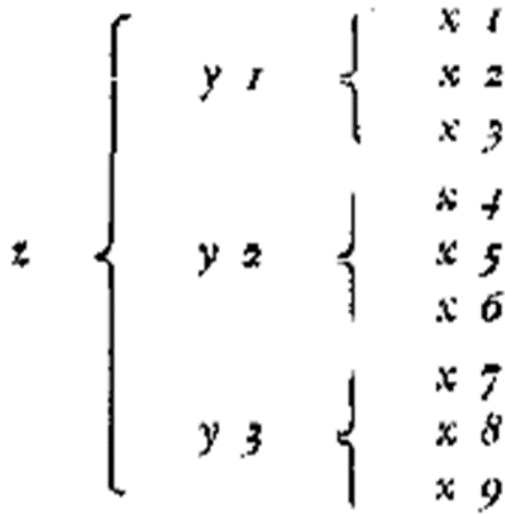


Figura 17. Esquema ternario.

El narrador acaba un análisis somero de los capítulos de la novela con esta sospechosa declaración: “*No sé si debo recordar que ya publicado April March, Quain se arrepintió del orden ternario y predijo que los hombres que lo imitaran optarían por el binario*” (89, subrayado nuestro), a la cual le sigue un esquema binario:

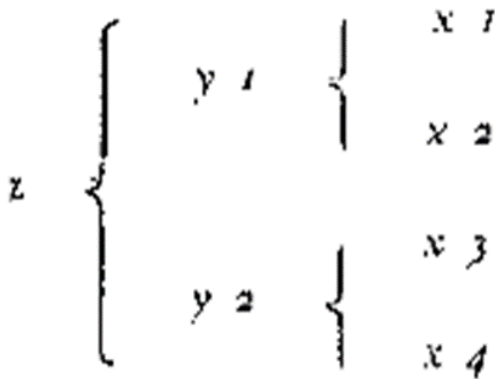


Figura 18. Esquema binario.

¿Por qué no debe recordar el narrador que Quain predijo que sus imitadores optarían por el orden binario si no es porque el único imitador de Quain es el propio Borges? Y no es solo que el Borges narrador, en efecto, copia o imita a Herbert Quain con “Las ruinas circulares”, sino que el orden ternario de *April March* no es otra cosa que trifurcaciones que los imitadores reducirían a

dos, que es, por supuesto, *El jardín de senderos que se bifurcan*. El esquema de bifurcaciones es entonces a *El jardín* lo que el esquema de trifurcaciones a *April March*, es decir, su estructura.

El esquema binario, observado a partir de los comentarios que inversamente se repliegan desde los cuentos que conectan con “Examen de la obra de Herbert Quain”, invita a entender *El jardín de senderos que se bifurcan* como un *puzzle* o problema. Específicamente, Stephen Albert explica sobre *El jardín* de Ts’ui Pên (que es también el cuento, que es también la colección) que era “una enorme adivinanza, o parábola” (121-122) y Borges, sobre *Excellent Intentions*, que: “La solución final [...] es tan poco asombrosa que no puedo librarme de la sospecha de que este libro real, publicado en Londres, es [la novela heterodoxa] que yo preví en Balvanera, hace tres o cuatro años. En tal caso, *Excellent Intentions* ocultaría un argumento secreto. ¡Ay de mí o ay de Richard Hull! No veo ese argumento secreto por ningún lado” (TC 228). De ser *El jardín de senderos que se bifurcan* la novela heterodoxa, ¿habrá incluido Borges un argumento secreto? Veamos.

El largo comentario sobre las *relaciones internas* de los capítulos de *April March* provee la información con la que, como un *puzzle* de Sudoku<sup>62</sup> o una ecuación del álgebra, se puede completar a partir de deducciones el esquema binario. Reproducimos el comentario:

*El primero refiere el ambiguo diálogo de unos desconocidos en un andén. El segundo refiere los sucesos de la víspera del primero. El tercero, también retrógrado, refiere los sucesos de otra posible víspera del primero; el cuarto, los de otra. Cada una de esas tres vísperas (que rigurosamente se excluyen) se ramifica en otras tres vísperas, de índole muy diversa. La obra total consta, pues, de nueve novelas; cada novela, de tres largos capítulos. (El primero es común a todas ellas, naturalmente.) De esas novelas, una es de carácter simbólico; otra, sobrenatural; otra, policial; otra, psicológica; otra, comunista; otra, anticomunista, etcétera. (88, subrayado nuestro)*

---

<sup>62</sup> Es, de hecho, menos difícil que un problema de Sudoku, porque la información en el Sudoku tiene que deducirse para un cuadrado a partir de los otros ocho cuadrados que se incluyen en el ejercicio (y así con cada cual). Para resolver el esquema binario en “Herbert Quain”, solo es necesario deducir la información relevante del esquema ternario.

El primer capítulo (es decir, el último, porque es una *novela regresiva*) de *April March*, reemplazado por la variable Z en el esquema ternario, remite en la referencia al *diálogo de unos desconocidos en un andén* al cuento “El jardín de senderos que se bifurcan”, porque es donde Yu Tsun conversa en un andén con unos niños que no conoce (quienes presentan rasgos de Tweedledee y Tweedledum), los cuales le dan la solución al jardín/laberinto de la casa de Albert: “Una lámpara ilustraba el andén, pero las caras de los niños quedaban en la zona de sombra. Uno me interrogó: *¿Usted va a casa del doctor Stephen Albert?* Sin aguardar contestación, otro dijo: *La casa queda lejos de aquí, pero usted no se perderá si toma ese camino a la izquierda y en cada encrucijada del camino dobla a la izquierda*” (112). Con esta información identificamos la primera variable del esquema binario, en el que Z = “El jardín de senderos que se bifurcan”, último cuento de la colección que, al historiarse el esquema de manera regresiva, es entonces la primera variable:

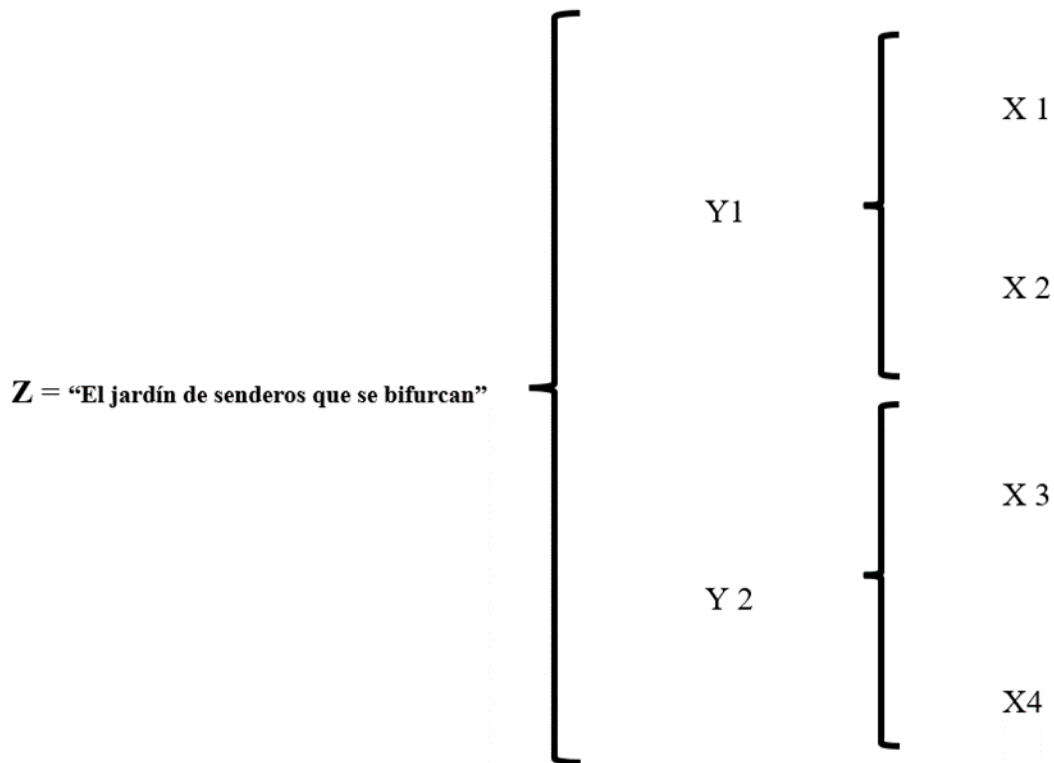


Figura 19. Esquema binario, variable Z.



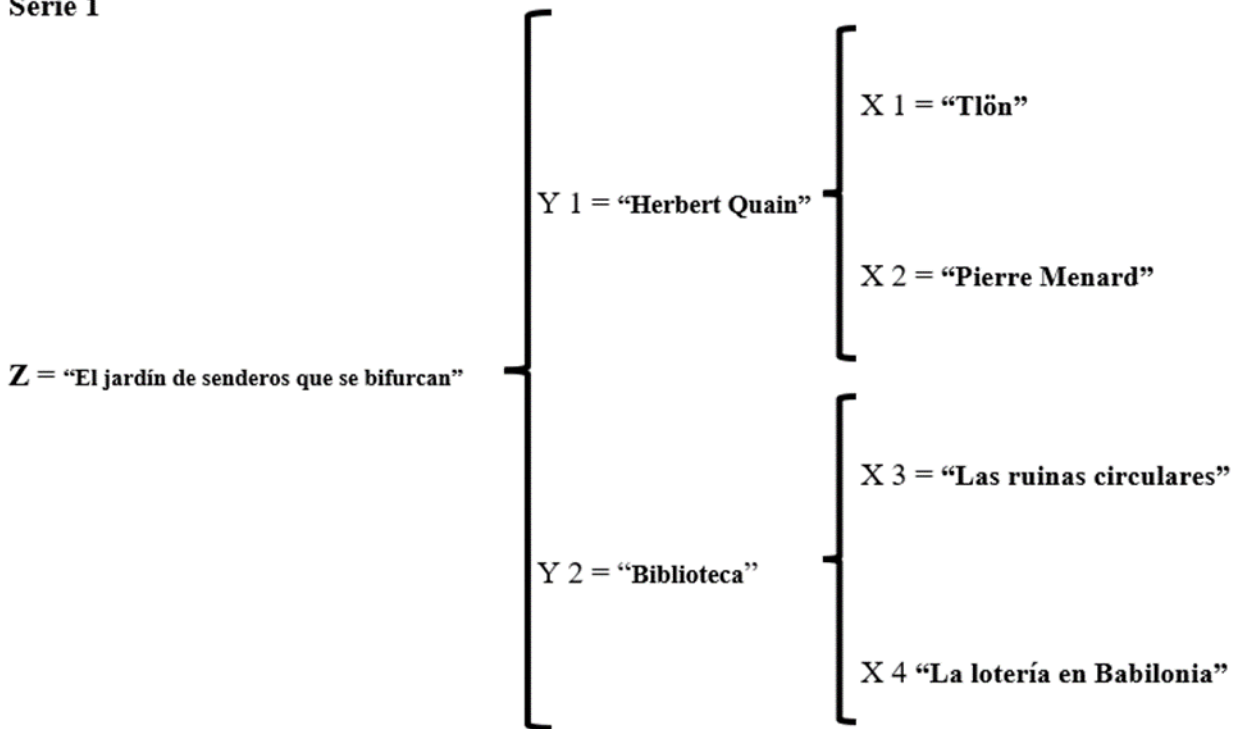
Encontramos ahora una dificultad. El esquema solo admite siete variables, pero el libro lo componen ocho narraciones. Aquí entran en juego las *combinaciones posibles* para series de siete (recordemos la máquina de Raimundo Lulio, cuyos círculos concéntricos proporcionan más de una serie para la variable A), combinaciones que, como en los juegos lógicos, deben fundamentarse con la información provista. Borges, sugerentemente, habilita la lectura de que dos cuentos pertenecen y no pertenecen a la colección: “El acercamiento a Almotásim”, que es de *Historia de la eternidad*, y “Las ruinas circulares”, que extrae de *Statements*. Como señalamos en la nota al calce 45, luego de 1974 se elimina (no está claro si por decisión de Borges o del director de la edición, Carlos V. Frías) “Almotásim” de *El jardín de senderos que se bifurcan*, lo que podría indicar que el esquema debe completarse con y sin “Almotásim” (además, en relación con este asunto, ver el comentario sobre el principio de incertidumbre en la nota al calce 45). En cualquier caso, dos series de siete son posibles: todos los cuentos menos “Almotásim” y todos los cuentos menos “Las ruinas”. Igual que con las “leyes arbitrarias” (“Herbert Quain” 87) de los juegos de lógica, si las dos series de siete aplican como solución al esquema, entonces las relaciones que resultan tienen que ser equivalentes o congruentes para las dos. Llamémosles **Serie I** y **Serie II**.

El resto del esquema se soluciona como un acertijo en el que queda deducir y organizar coherentemente la información. Las variables X1, X2, X3 y X4 serían, como en *April March*, las “vísperas” cronológicas de Z, y, al ser una cronología *regresiva solo en la manera de historiarse*, es decir, regresivas en la *secuencia de lectura* de izquierda a derecha que propone el esquema, entonces para la distribución vertical el orden original no requiere modificarse (lo cual es consistente con el reflejo de un espejo, en el que la imagen no se invierte verticalmente). Por ende, las dos series de cuatro son *dos conjuntos* {X1, X2, X3, X4}, a cuya distribución le aplica el orden numérico (1, 2, 3, 4, etc.) de los cuentos. La **Serie I** excluye “Almotásim” y la **Serie II** “Las

ruinas”, por lo que: X1 = “Tlön” en las dos series; X2 = “Pierre Menard” en la **Serie I** y “Almotásim” en la **Serie II**; X3 = “Las ruinas circulares” en la **Serie I** y “Pierre Menard” en la **Serie II**; y X4 = “La lotería en Babilonia” en las dos series. Para visualizarlo, utilicemos las convenciones de la teoría de conjuntos: **Serie I**: {X1 “Tlön”, X2 “Pierre Menard”, X3 “Las ruinas”, X4 “Lotería”}; **Serie II**: {X1 “Tlön”, X2 “Almotásim”, X3 “Pierre Menard”, X4 “Lotería”}.

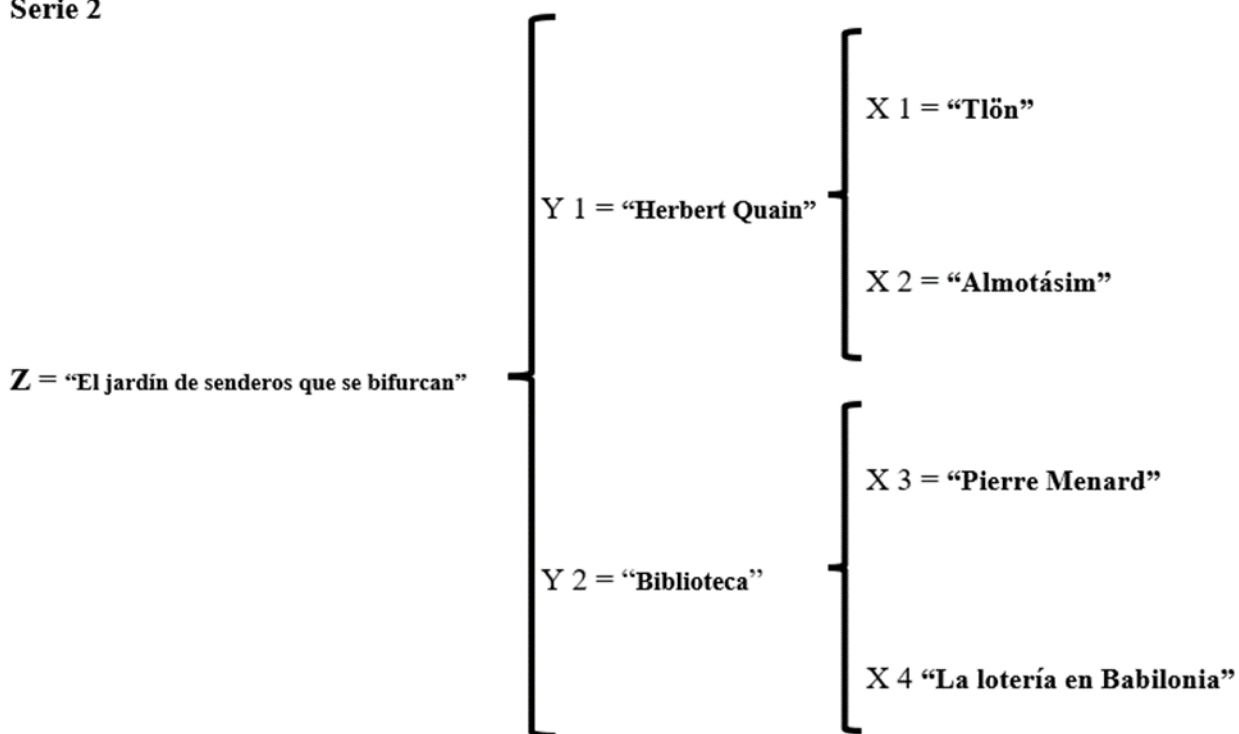
Faltan Y1 y Y2. La única información provista para esas dos variables se obtiene de que el orden precedente (X1, X2, X3 y X4) se organiza verticalmente de acuerdo con el orden original. Por tal razón, Y1 tendría que ser el quinto cuento y Y2 tendría que ser el sexto, es decir, Y1 = “Examen de la obra de Herbert Quain” y Y2 = “La biblioteca de Babel” para las dos series.

**Serie 1**



**Figura 20. Serie I.**

**Serie 2**



**Figura 21. Serie II.**

Queda observar las relaciones que derivan del esquema a partir de las pistas en el libro y confirmar que las secuencias funcionan para ambas series. Borges da una clave cuando comenta el orden temporal de los capítulos de *April March* en el esquema ternario: “Quienes los leen en orden cronológico (*verbigracia*:  $x\ 3$ ,  $y\ 1$ ,  $z$ ) pierden el sabor peculiar del extraño libro” (89, subrayado nuestro). La clave ( $x3$ ,  $y1$ ,  $z$ ), aplicada a las dos series, dispone los órdenes: “Las ruinas circulares” ( $x3$ ), “Herbert Quain” ( $y1$ ) y “Jardín” ( $z$ ) para la **Serie I** y “Pierre Menard” ( $x3$ ), “Herbert Quain” ( $y1$ ) y “Jardín” ( $z$ ) para la **Serie II**. Debemos considerar ahora la combinatoria y el efecto de contaminación, o, empleando los términos de la teoría de conjuntos, las *uniones* e *intersecciones* en las dos secuencias de lectura  $X3$ ,  $Y1$ ,  $Z$ . ¿Qué interpretación proponen estas *combinaciones* si se toman en cuenta sus *intersecciones* conjuntivas, lo que es decir sus *atributos compartidos*? En “Las ruinas circulares” ( $X3$  en la **Serie I**), un dios del fuego sueña o escribe a otro dios del fuego, lo cual temáticamente son dos atributos: la reescritura o la **copia** (llamémosle

atributo **C**) y la literatura como **sueño** (llamémosle atributo **S**). “Herbert Quain” (Y1) es el supuesto origen de “Las ruinas circulares”, cuento que Borges toma de Quain, pero que el epígrafe sugiere proviene en realidad de la novela de Carroll: novela en la que Alicia se duerme y en el *sueño* atraviesa un espejo que refleja un tablero que transubstancia en jardín; es decir, en el préstamo a Carroll desplazado en Quain está el atributo **S**, o la literatura como sueño, y en la *imitación o copia* a Quain el atributo **C**. Finalmente se llega a Z, o “El jardín de senderos que se bifurcan”, que es un cuento erigido sobre el dispositivo ajedrez/jardín de *Through the Looking-Glass*, es decir, una “reescritura” de la novela de Carroll que condensa a priori (en el dispositivo) los atributos **C** y **S**.

La clave aplicada a la **Serie II** solo cambia ligeramente la interpretación, porque “Pierre Menard” (X3 en la **Serie II**) es temáticamente análogo (atributo **C**) a “Las ruinas”, lo que explica que Borges los aunara en el “Prólogo” (ver la tercera sección de este capítulo). El atributo **S** no está en “Pierre Menard”, pero sí el asunto de los modos de lectura, también presente en “Herbert Quain”. Alfredo Alonso Estenoz ha estudiado “Examen de la obra de Herbert Quain” a partir de los modos de lectura que Quain, luego de rechazar la recepción freudiana (modo lector determinado por el psicoanálisis) de *The Secret Mirror*, decide anticipar y frustrar deliberadamente para sus lectores, lo que efectúa en la colección de cuentos *Statements*,<sup>63</sup> libro que debe estar claro ya remite por más de una vía a *El jardín de senderos que se bifurcan*. “Pierre Menard”, como es consenso para la crítica, es un cuento que trata la incidencia del contexto en los **modos** de leer y de escribir, atributo compartido con “Herbert Quain” que podemos llamar atributo **M**. Entonces de “Pierre Menard” (X3) se pasa a “Herbert Quain” (Y1) hasta llegar nuevamente a “El jardín de

---

<sup>63</sup> Remitimos al artículo de Alonso Estenoz, “‘Herbert Quain’ o la literatura como secreto” en *Variaciones Borges* 23. Agregamos a las ideas de Alonso Estenoz que, a la manera de Quain, Borges también anticipa a sus lectores y frustra las interpretaciones posibles. Por ejemplo, Woolf nota (VB 7, 198) que el narrador de “Pierre Menard” manipula la manera en que el lector enfrenta el cuento al abrir la narración con elementos de la parodia, lo que provoca que el lector desconfíe de la competencia de Menard y lo considere de antemano un escritor mediocre. Es por esta razón que la importancia interpretativa de la nómina de escritos pasó inadvertida por buena parte de la crítica.

senderos que se bifurcan” (Z), pero con una *permutación* en la *intersección* conjuntiva a través del nuevo atributo **M**. ¿Qué interpretación supone esa variación para “El jardín de senderos que se bifurcan” –recordemos otra vez el efecto de contaminación y los tigres de la máquina de Lulio–? Como ha estudiado Balderston (*¿Fuera de contexto?* 69-92), la incidencia de la Segunda Guerra Mundial, refractada en “El jardín” hacia la Primera Guerra, es determinante para la referencialidad histórica del cuento, el cual, leído a partir del contexto inmediato de 1941 (modo de lectura o atributo **M**), parece sublimar los eventos de la guerra en el microcosmos bélico que es el ajedrez.

Pero mencionamos que la solución al acertijo de un laberíntico jardín se la proveen a Yu Tsun los niños en el andén. El esquema binario, si constituyera una especie de estructura dinámica consubstanciada, debería ser consistente con la lectura que deriva de la solución del jardín de Albert, la cual era: “*usted no se perderá si toma ese camino a la izquierda y en cada encrucijada del camino dobla a la izquierda*” (112). Si concebimos el esquema binario como el laberinto estructural de *El jardín de senderos que se bifurcan*, entonces, cuando partimos de Z y en cada bifurcación doblamos a la izquierda (en un movimiento que recuerda al del caballo), obtenemos:

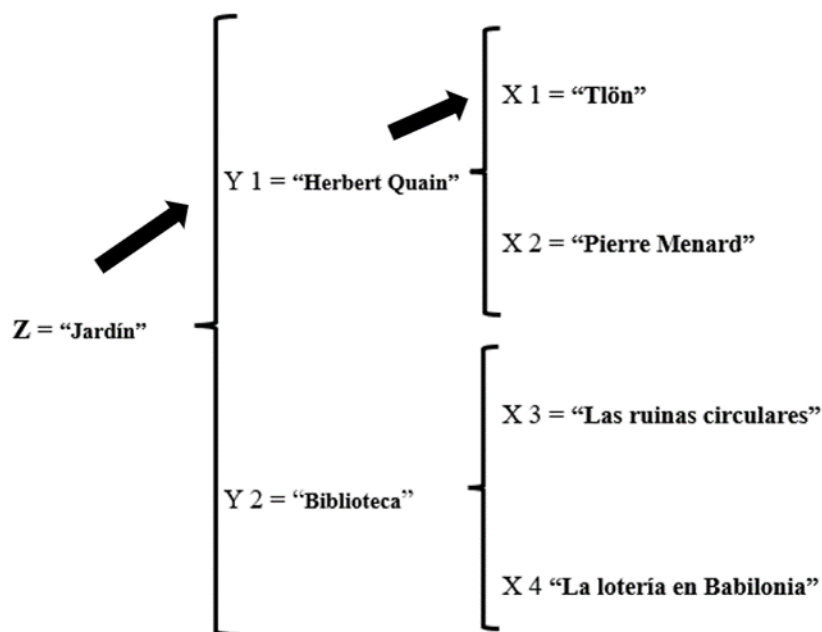


Figura 22. Estructura, solución.

Z -> Y1 -> X1, o "Jardín" -> "Herbert Quain" -> "Tlön". Es decir, el lector parte de "Jardín", cuyo hipotexto es la novela de Carroll, cruza por "Herbert Quain", cuento que abre las lecturas hipertextuales internas (razón por la cual todas las correspondencias "directas" pasan por Y1 o "Herbert Quain") y externas, y que a través de "Las ruinas circulares" conecta "Jardín" con *Through the Looking-Glass*, para finalmente acabar en "Tlön", cuento que también emplea una *unión conjuntiva* análoga al dispositivo especular de *Through the Looking-Glass*, a partir del cual se erige "Jardín", pero con la *permutación* en "Tlön" de que el espejo, en vez de un ajedrez, refleja una enciclopedia: "Debo a la *conjunción de un espejo y de una enciclopedia* el descubrimiento de Uqbar" (9, subrayado nuestro). Como el jardín de Alicia que transubstancia en tablero, el reflejo de "Tlön" transubstancia el realismo del mundo de la ficción en el idealismo de Uqbar.

Un detalle más. Stephen Albert había explicado sobre el *Jardín* que era una adivinanza o *parábola*. Como es típico de Borges, parábola se emplea aquí en su doble acepción. La primera es sinónimo laxo de adivinanza, que es lo que hemos tratado de elucidar completando el esquema.

La segunda es la parábola matemática, cuya gráfica en un plano cartesiano (Figura 23), si se aplica al libro, confirma las correspondencias señaladas en la cuarta sección.

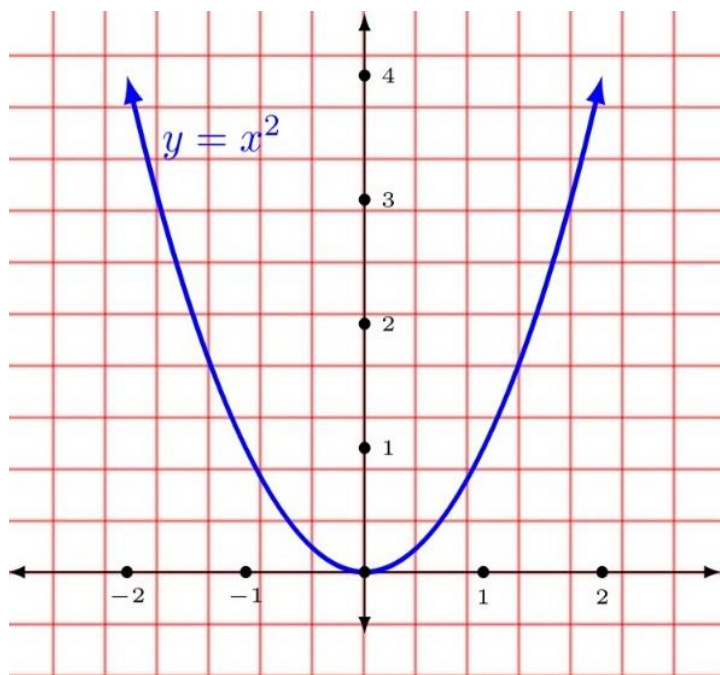


Figura 23. Parábola matemática.

La parábola refleja los extremos desde el centro, propiedad paralela a la disposición de las piezas en el tablero de ajedrez y consecuentemente al ordenamiento de las narraciones. Una vertiginosa estructura final, reminiscente del diagrama de la máquina de Lull (Figura 16) si en el centro *El jardín de senderos que se bifurcan* sustituye el atributo divino A (*¿The God of the Labyrinth?*), se consigue reflejando el esquema cual parábola en un plano cartesiano (*¿The Secret Mirror?*), lo que revela o propone más uniones e intersecciones. El espejo invierte la imagen y revierte el orden, por lo que al otro lado Z = “Tlön”. Las demás variables deben disponerse a la inversa, pero son posibles dos ordenamientos para cada par serial: uno corresponde el orden vertical de los cuentos (**Serie I a, Serie II a**, “Tlön” = “Jardín” en el reflejo), lo cual muestra las relaciones directas; el otro el orden numérico vertical (**Serie I b, Serie II b**, x1 = cuento cuarto, x2 = cuento quinto, etc.). En los diagramas siguientes se representan las cuatro variantes de los reflejos de las **Series I y II**.

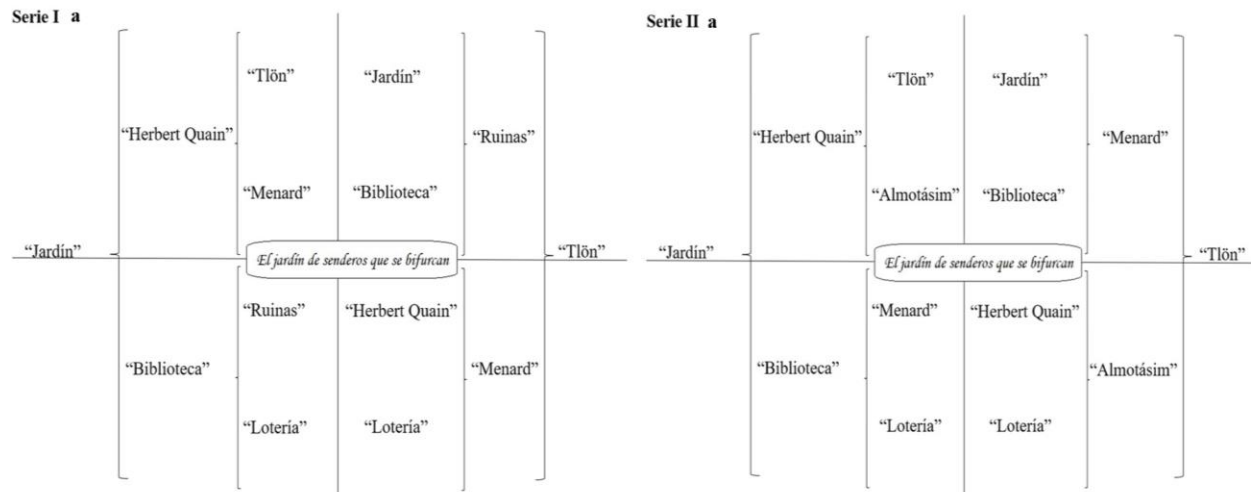


Figura 24. Reflejos, Serie I a y Serie II a.

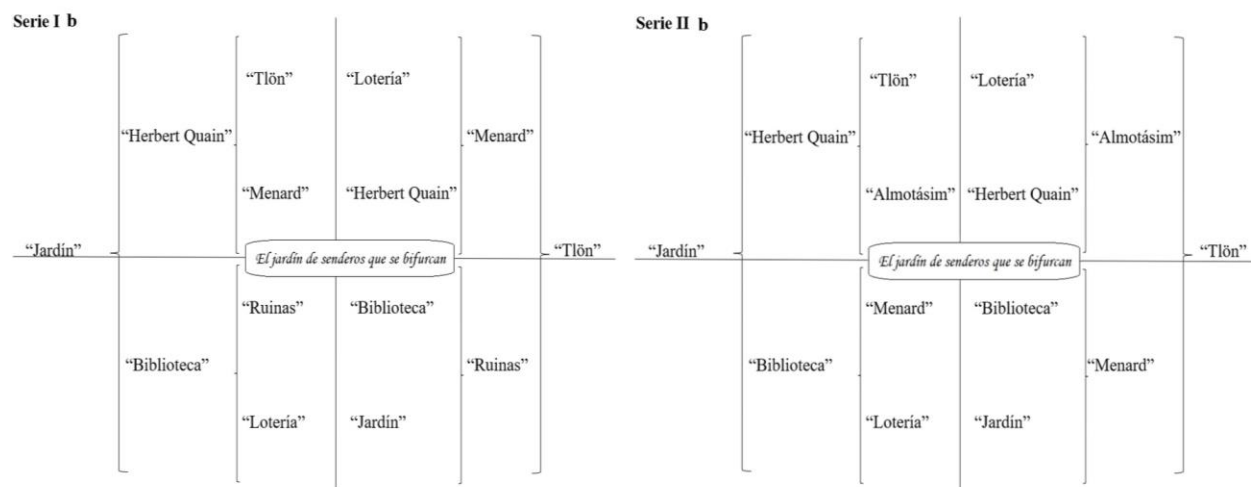


Figura 25. Reflejos, Serie I b y Serie II b.

En este juego de espejos que se desplazan están todas las correspondencias observadas en la cuarta sección ("Tlön" con "Jardín", "Almotásim" con "Biblioteca", "Quain" con "Menard"), y aún otras: "Ruinas" con "Biblioteca", que es paralela a la de "Almotásim" con "Biblioteca" en tanto "Ruinas" y "Almotásim", igual que "La biblioteca total", comparten el atributo de "no pertenecer" a la colección, pero también el de la reescritura infinita o circular con ligeras



variaciones,<sup>64</sup> reescrituras que constituirían, dado un tiempo infinito, todos los libros de la biblioteca total. Otras tres nuevas correspondencias son: “Biblioteca” con “Menard”, que es similar a la anterior en tanto “Menard” y “Las ruinas” comparten el atributo de la copia; “Menard” con “Almotásim”, que conectan en que ambas son reseñas ficticias y, análoga a la anterior, “Almotásim” con “Herbert Quain”.

Una de las correspondencias (“Jardín” y “Tlön” con “Lotería”) parece quebrar la coherencia, pero se explica a través de la ley transitiva del álgebra. Si “Jardín” (A) comparte atributos con “Tlön” (B) y “Tlön” (B) comparte atributos con “Lotería” (C), entonces “Jardín” (A) tiene que compartir atributos con “Lotería” (C) que sean congruentes con los que comparte con “Tlön” (B). Recordemos que “Tlön” y “Jardín” parten del dispositivo especular para mostrar los reversos de modos por defecto de la experiencia: el idealismo contra el realismo en “Tlön” y los tiempos simultáneos contra el tiempo lineal en “Jardín”. En ese sentido es similar “Lotería”, porque el cuento es el reverso de otro modo experiencial: el fatalismo o la voluntad, que en el mundo de “Lotería” es sustituido por el azar.

Las *uniones e intersecciones* observadas las habilitan el que todos los cuentos tienen entre sí mayores o menores grados de correspondencias. Lo que revela el esquema son los vínculos directos, como el de “Tlön” y “Jardín” con *Through the Looking-Glass*, una relación cuya magnitud ha pasado desapercibida porque *todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*: el juego era narrativo y Borges y Carroll los ajedrecistas.

En cualquier caso, las lecturas que establece “Examen de la obra de Herbert Quain” quedan subsumidas al dinamismo de las *permutaciones*. Órdenes que, como los tigres de la máquina de Lulio, unen e intersecan sustancias en las secuencias de lectura que proponen (*el lector indaga si*

---

<sup>64</sup> El dios del fuego no sueña una copia exacta de sí, porque el hombre que crea descubre antes que él que es un dios del fuego y solo después se revela al creador su condición; leve asimetría que hace del “hijo” una permutación.

en B influyen A o C). Y es que el ajedrez de *El jardín de senderos que se bifurcan* es un artefacto que se erige sobre la lógica combinatoria, esa rama de la lógica que designa una serie de cualidades a un número limitado de variables y que había estimulado la creatividad de Xul, *maestro de los paradigmas que Borges después inventaría*. Las piezas de *El jardín de senderos que se bifurcan*, los cuentos de ese ajedrez textual, no son más que un juego de habilidad combinatoria, porque qué otra cosa es el *Jardín* de Borges sino un borrador del ajedrez de Xul.

### 3.0 Walsh, la política y el ajedrez

[...] 1.Cc7+ Rb8 2.Ab6 Rc8 3.Aa7 Rd8 4.Cd5 Rc8 5.Ce7+ Rd8 6.Rd6 Re8 7.Re6 Rd8 8.Ab6+ Re8 9.Ac7 Rf8 10.Cf5 Re8 11.Cg7+ Rf8 12.Rf6 Rg8 13.Rg6 Rf8 14.Ad6+ Rg8 15.Ae7 Rh8 16.Cf5 Rg8 17.Ch6+ Rh8 18.Af6#<sup>1</sup>

*A + C + R vs. R*

### 3.1 El ajedrez y Walsh

La afición a los juegos es un rasgo con historial trazable en la línea paterna de Rodolfo Walsh. A mediados del XIX, el tatarabuelo migra a la Argentina debido a la crisis que provocó en Irlanda la imposición por los ingleses de una economía liberal que destruyó la industria del vidrio, la lana y el cuero, resultando en una escasez general severa cuando entre 1846 y 1847 se echó a perder la cosecha de papas, monocultivo con el que los ingleses habían sustituido la economía local (“En camino hacia una biografía” 11). Fue el detonante para que miles de irlandeses migraran al extranjero. La demanda europea de productos agrícolas hizo de los campos argentinos un espacio con potencial para generar riquezas, por lo que surgieron hacia el sur colonias agrícolas constituidas de irlandeses (11). Entre los asentados estaban los Walsh. El abuelo, Miguel Esteban, fue el primero en obsesionarse con los juegos. De acuerdo con Joaquín Fernández, Miguel “supo disfrutar de la prosperidad que el campo ofrecía: unos cuantos años después de su llegada a la Argentina [...] la familia lograba convertirse en propietaria de una estancia en el partido de Lobos. De Miguel puede decirse que era, sin más, un hombre de fortuna [...]. Los buenos tiempos, sin

---

<sup>1</sup> El signo de número indica mate.

embargo, siempre terminan antes de lo esperado y Miguel, cebado, perdió la estancia a costa de su afición al juego” (“En camino hacia una biografía” 12).

El padre de Walsh, también llamado Miguel Esteban, heredó la afición, pero la pérdida de la fortuna unas décadas antes acentuó los problemas de su adicción, sobre todo en el contexto de los años 30. De acuerdo con Eleonora Bertranou, el padre de Walsh “fue un hombre inexpresivo, de escasa comunicación verbal, alcohólico, y adicto al juego, lo que probablemente no lo ayudó a conseguir ni mantener trabajo durante la crisis de desempleo provocada por la Gran Depresión” (*Rodolfo Walsh. Argentino, escritor, militante* 80). El hermano de Walsh, militar de carrera, excapitán de navío, hasta cierto punto su antagonista en materia ideológica, confirma la tendencia en el documental *P4R+*:<sup>2</sup> “[Mi padre] tenía esa debilidad por el juego, que era propia de los Walsh. De la familia, un hermano de él, que se llamaba Alfonso, más chico, también la tuvo; el padre de él y varios ejemplares de la familia por el lado Walsh” (min. 7:15-7:40).

Debido a la precariedad, la madre de Walsh quiso que sus hijos se educaran para asegurarse una profesión. Es quien lo inicia en la literatura cuando le lee a él y a su hermano *Los miserables*. Poco después los inscriben en un colegio irlandés, experiencia que Walsh ficcionaliza en la saga de *Los irlandeses*. En el colegio, el joven Walsh les cuenta una y otra vez la novela de Hugo a sus compañeros, quienes se sentaban en círculo para escucharlo (“En camino hacia una biografía” 15-16), lo que despierta en Walsh el interés por la literatura. En la adolescencia, comienza una carrera en letras que no termina, pero que lo adentra en el mundo de las editoriales y el periodismo.

---

<sup>2</sup> El título de este documental es una jugada de ajedrez en notación descriptiva, notación hoy en desuso y reemplazada por la algebraica. P4R+ traduce a “Peón a la casilla 4 del Rey”. El signo de suma significa jaque. Si bien “Peón a la casilla 4 del Rey” es una apertura conocida (en notación algebraica sería 1.e4), la jugada no da jaque cuando se abre con ella. Lo que quiere referir el título de este documental, que es una biografía de la militancia de Walsh, es que su vida supuso un jaque (al Estado).

La afición al juego de Walsh se produce con el ajedrez. Humberto Salvatierra, uno de sus rivales sobre el tablero, menciona en *P4R+* que él y Walsh se reunían todas las noches a jugar en el mismo café donde lo sorprende el testimonio de Livraga (*P4R+*, min. 1:30-1:47). En otra cita, rescatada por Luciano Ciruzzi en “Walsh y el ajedrez”, Salvatierra afirma que:

Rodolfo pasaba sus horas de ocio en los bares que quedaban a unas cuerdas de su casa, como el Club de Ajedrez, El Parlamento y el Bar Rivadavia, para jugar con amigos o con cualquiera que le planteara un digno desafío. Era introvertido y se comía las uñas. Compartí largas noches donde charlaba de literatura y jugaba ajedrez con él. Después de la Revolución del 56<sup>3</sup> no supimos más de él, pero al tiempo vimos su nombre como autor de *Operación Masacre* y pensamos: “¡Mirá este loco a qué se dedicó!” (“Walsh y el ajedrez”)

En ese artículo, publicado en *Página/12* y luego en *Movimientos en blanco y negro. Historia, literatura y arte en el ajedrez argentino*,<sup>4</sup> Ciruzzi incluye una cita del expresidente del Club de Ajedrez de La Plata, Alejandro Giampa, donde menciona que “en el club encontraron documentos, tales como su inscripción como socio activo número 539 y el registro de varias partidas disputadas en *tercera categoría*. Quienes lo conocieron cuentan que en la década de 1950 iba a jugar todos los días a las 18 horas” (“Walsh y el ajedrez”, subrayado nuestro). El dato indica que Walsh era más que un aficionado: los jugadores de tercera categoría (1400-1600 de rating FIDE)<sup>5</sup> se consideran de nivel intermedio, o jugadores que manejan un fundamento teórico amplio. Además, para los años 50 las categorías estaban infravaloradas en relación con la actualidad, porque el sistema de rating internacional no se oficializó hasta la década de 1970 y la medición

---

<sup>3</sup> Salvatierra se refiere la revolución fracasada de la resistencia peronista, no a la llamada Revolución Libertadora.

<sup>4</sup> Citamos de la versión de *Página/12*, porque tiene información suprimida en *Movimientos en blanco y negro*.

<sup>5</sup> El rating FIDE (por las siglas en francés de la Federación Internacional de Ajedrez) es un sistema que mide la fuerza de un jugador en relación con otros jugadores. Es el sistema internacional de clasificación mediante el cual se otorgan los títulos oficiales de la FIDE. Para el tiempo de Walsh, este sistema no había sido implementado a nivel mundial, pero las categorías anteriores a las de la FIDE suelen ser precisas una vez ajustadas a la fórmula matemática vigente.

del nivel de juego era hasta ese momento inexacta. Es probable que el nivel de juego de Walsh se considere hoy más cercano al de un ajedrecista avanzado o experto (1800-2000 de rating).

Debido a su conocimiento ajedrecístico, la literatura de Walsh implementa el ajedrez desde complejidades teóricas difíciles de identificar para un lector no especializado, especialmente el cuento “Trasposición de jugadas”. A diferencia de Borges, la teoría que emplea Walsh no proviene de ideas más o menos generales como el cálculo o la apertura, sino de conceptos y posiciones concretas como el final de Alfil + Caballo + Rey vs. Rey,<sup>6</sup> y el *zugzwang*. Se ha dicho que su experiencia como ajedrecista fue parte del por qué su escritura devino arma discursiva en ese otro ajedrez que con *Operación Masacre* entabló contra el Estado. Lo sugiere David Viñas en “Rodolfo Walsh, el ajedrez y la guerra”, cuando sobre la toma de postura frente a la escritura, en la transición a la no-ficción y luego al periodismo, explica:

“Crítico en serio” resulta, entonces, una manera de patear el tablero; además que, a su vez, implica “sacar los pies del plato”. Dicho con mejores modales: Rodolfo Walsh se convierte en un heterodoxo en el preciso instante en que sus cuestionamientos dejan de ser coyunturales para trocarse en un gesto total. Cuando denuncia no una norma aislada o cierto inciso, sino “todo ese código que es miserable”; y si sus reproches y censuras pegan un salto, es porque dibujan una mutación que los convierte en acusaciones. “El repórter” –propongo– se instaura paulatinamente como fiscal. Ese tránsito, en su núcleo, se inaugura con los *Diez cuentos policiales* de 1953, culmina con *Operación Masacre* del ’57, hasta cerrarse de manera abrupta mediante su *Carta abierta a la Junta Militar* de 1977. (17)

---

<sup>6</sup> Es la convención expresar los finales con la letra inicial de las piezas, signos de suma que indican el conjunto y un *versus* seguido de las piezas del rival. Por ejemplo, el final de Dama y Rey contra Torre y Rey se conoce en la teoría como D + R vs. T + R. Para mayor claridad, mantenemos en el capítulo el nombre completo de las piezas.

Más explícitamente, en *P4R+*, comenta Viñas: “podríamos decir [que *Operación Masacre*] es el pasaje del ajedrez a la guerra” (min. 16:23-16:27). Partiendo de esta idea, Adriana A. Bocchino considera, sobre la última denuncia de Walsh, que:

Lo aprendido en el campo de la literatura, en el periodismo, en la militancia, el entrenamiento, se pone al servicio ahora de contar la verdad de la ciudad. El lenguaje es frío, el estilo sobrio, la información precisa. Lo que se juega, en la más absoluta concentración como en una paciente partida de ajedrez, es la verdad de la ciudad. El envío de la *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar* jaquea al enemigo. Llegado a tal punto, la partida se vuelve insostenible para quienes tenían decidido desde el principio burlar las reglas del juego, no jugarlo. (“Prensa Clandestina: la escritura del ‘territorio cercado’” 43)

No nos ocuparemos en este capítulo del impacto que tuvo el periodismo de Walsh, ese otro ajedrez con la palabra al que la crítica le ha dedicado numerosos trabajos,<sup>7</sup> sino de la narrativa en la que Walsh elabora dispositivos relacionados con la teoría del juego. Dada la centralidad de *Operación Masacre*, examinaremos algunas consecuencias inmediatas de la publicación de esa investigación, sobre todo la persecución a la que fue sometido, a partir de lo cual identificamos en la ficción de finales de los años 50 y comienzos de los 60 una sublimación de la situación de asedio en la que lo coloca el Estado. También, en menor grado, de su toma de conciencia.

---

<sup>7</sup> Ver por ejemplo *Textos de y sobre Walsh*. Jorge Lafforgue, Ed. Buenos Aires: Alianza, 2000. y *Operación Masacre. Seguido de la campaña periodística*. Roberto Ferro, Ed. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2009.

### 3.2 Operación Masacre

Las investigaciones sobre las ejecuciones extrajudiciales que Walsh emprende en diciembre de 1956 son el inicio de un proceso de transformación<sup>8</sup> que resulta en su entrada al clandestinaje y la militancia, e implicarán, por una parte, la politización de su escritura, y por la otra, el alejamiento gradual de la ficción. La investigación se publicó por partes, primero como artículos con títulos independientes (entre otros, “Yo también fui fusilado”, “Habla la mujer del fusilado” y “Pedimos explicaciones sobre la masacre”) en el periódico *Revolución Nacional*, entre el 15 de enero y finales de marzo de 1957, y luego en *Mayoría* entre mayo 27 y julio 29, esta vez bajo el título *Operación Masacre*. El hostigamiento no se hizo esperar. En una carta del 8 de julio de 1957, dirigida al director de *Mayoría*, Walsh denuncia que:

Desde el 27 del pasado mes de junio, funcionarios de la policía de la provincia de Buenos Aires, que no se identifican como tales, se han hecho presentes repetidas veces en mi domicilio de La Plata, y utilizando los más variados, corteses e infantiles recursos han procurado averiguar mi paradero, así como la dirección de mis familiares y amigos, además de montar una guardia permanente en los alrededores de mi casa, con lo que sólo han conseguido hasta ahora inquietar y atemorizar a mi familia. (“Carta” 224)

En una entrevista posterior explica que: “El primer suceso que me hace pronunciar políticamente es lo que sucede a partir de *Operación Masacre*. Allí se me caen un montón de verdades e ilusiones. Es cierto que empieza como una curiosidad periodística, pero el comienzo mismo fue tan transformador que desde un principio me sentí haciendo otra cosa: cumpliendo una

---

<sup>8</sup> Walsh, en “El violento oficio de escritor”, comenta al respecto: “*Operación Masacre* cambió mi vida. Haciéndola comprendí que, además de mis perplejidades íntimas, existía un amenazante mundo exterior. Me fui a Cuba, asistí al nacimiento de un orden nuevo, contradictorio, a veces épico, a veces fastidioso” (*Rodolfo Walsh. Del policial al testimonio* 12).



función política más o menos consciente” (*Ese hombre* 117), un pronunciamiento que se agudiza cuando escribe en los años 60 y 70 para *Prensa Latina*, el *Semanario* de la CGT y *Noticias*.

*Operación Masacre* es el referente al margen del cual exploramos los cuentos “Zugzwang” y “Trasposición de jugadas”, para revisar o expandir los preceptos atribuidos a la narrativa de Walsh. De acuerdo con Ricardo Piglia, “*Operación Masacre* es una respuesta al viejo debate sobre el compromiso del escritor y la eficacia de la literatura. [...] Walsh levanta la verdad cruda de los hechos, la denuncia directa, el relato documental. Un uso político de la literatura debe prescindir de la ficción. Esa es la gran enseñanza de Walsh” (“Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad” 13). Señala además que, consciente de la oposición entre ficción y política, Walsh trabaja la tensión sin resolverla (13-14), acercamiento a partir del cual Piglia identifica dos poéticas:

Por un lado, [...] el manejo de la forma autobiográfica del testimonio verdadero, del panfleto y la diatriba [...]. Por otro lado, para Walsh la ficción es el arte de la elipsis, trabaja con la alusión y lo no dicho, y su construcción es antagónica con la estética urgente del compromiso y las simplificaciones del realismo social [...]. Las dos poéticas están sin embargo unidas en un mismo punto que sirve de eje a toda su obra: la investigación como uno de los modos básicos de darle forma al material narrativo. (14)

Agregamos a la cita tres consideraciones nuestras. Primero, que en la ficción, particularmente la cronológicamente cercana a *Operación Masacre*, la elipsis se estructura alrededor de la competencia del lector sobre un campo desde el cual construye la historia secreta. Segundo, que el plano superficial le sirve a Walsh para dialogar con otras tradiciones al tiempo que despista a los lectores sobre los temas o conceptos centrales a los cuentos. Tercero, que la política está más presente en la ficción de lo que se ha considerado hasta el momento, sobre todo la que escribe entre 1957 y 1962.

Piglia comenta que Walsh “plantea la relación entre arte y vida, entre ficción y política, entre vanguardia estética y vanguardia política *estableciendo una escisión entre escritura ficcional y la de no ficción*. A la pregunta por la autonomía y los efectos que las formas estéticas producen en la sociedad responde atacando la institución artística y el concepto mismo de obra de arte” (*Las tres vanguardias* 165, subrayado nuestro), lo cual es cierto si se observa su obra a partir de asumir el periodismo como instrumento de lucha. Pero en la ficción de 1957 y comienzos de 1960 se vislumbran ya sus preocupaciones: es la que inicia la síntesis entre arte y política característica de la narrativa posterior a 1965 y la que marca el contraste con los cuentos policiales de 1953.

De *Variaciones en rojo* (1953) se pueden establecer cuatro rasgos distintivos: a) la influencia del policial anglosajón, género que Walsh traducía para la editorial Hachette; b) el protagonismo del detective amateur Daniel Hernández, seudónimo con el que en ocasiones Walsh firmaba sus publicaciones periódicas; c) la resolución en finales cerrados; y d) la ausencia de dimensión política. De acuerdo con Víctor Pesce, esos textos “responden a por lo menos uno de los tres requisitos que Rodolfo J. Walsh caracterizaba del relato policial, según el modelo vigente en la época (la ‘novela problema’ o de enigma): a) la confrontación de testigos, b) la clásica trampa para descubrir al delincuente, c) la interpretación de indicios materiales” (“El problemático ejercicio del relato” 54). Además, Hernández, en tanto desdoblamiento del Walsh periodista, es un temprano indicio de la hibridación genérica que inaugura *Operación Masacre*. Los textos posteriores a 1953 mantienen el elemento autofigurativo. Pero el policial, aunque lo retoma en las narraciones recogidas en *Cuento para tahúres*, será sustituido por la libertad experimental de los cuentos de *Los oficios terrestres* (1965) y *Un kilo de oro* (1967).

*Cuento para tahúres* es un libro póstumo constituido por narraciones en las que se identifican rezagos de *Variaciones en rojo*, pero originales en su amplitud. El título, que proviene

del cuento homónimo, juega con la doble categoría de cuento como sustantivo y *cuento* como conjugación, lo que anticipa con la segunda dirigirse a los tahúres o aficionados a los juegos: un motivo que da coherencia a siete de las narraciones. De los diez cuentos del libro, los primeros cuatro los escribe entre 1950 y 1953 y los otros entre 1957 y 1962. Los primeros tres, “Las tres noches de Isaías Bloom”, “Los nutrieros” y “Cuento para tahúres”, son estilísticamente distintos de los demás, sobre todo “Las tres noches de Isaías Bloom”, que es estructuralmente análogo a las narraciones de *Variaciones en rojo*: un crimen cuya solución se relaciona a un campo o disciplina, como el trabajo del editor en “La aventura de las pruebas de imprenta”, el arte visual en “Variaciones en rojo”, o el deporte –ajedrez y natación– en “Asesinato a distancia”. En “Las tres noches de Isaías Bloom”, se trata de un asesinato cuya solución la media el psicoanálisis: Suárez, el detective, resuelve el crimen interpretando lo que sueña Isaías mientras escucha dormido los sucesos. Lo innovador es la distancia física de los personajes con la escena del crimen, limitación que se propone en la “Noticia” (193) y que en la serie de Laurenzi se trabaja a partir de la memoria.

El cuarto, último escrito antes de 1957, es “Simbiosis” (1953), cuento que introduce al comisario Laurenzi, un personaje que “mantiene similitudes con otros comisarios que surgen de la ficción policial publicada durante esos años en [Argentina]. [Como] los comisarios Laborde, de Manuel Peyrou, Leoni de Pérez Zelaschi, o Don Frutos Gómez, de Ayala Gauna” (“Walsh y el género policial” 101). En este giro criollo, Walsh se aleja de la detectivesca clásica para abrir paso a un detective en línea con el policial local, cuyos protagonistas “son provincianos, están solos o no tienen familia y relatan sus aventuras justicieras a un interlocutor –periodista y/o escritor–, desde la serenidad que les proporciona su condición de hombres retirados de la institución policial” (“Walsh y el género policial” 101). Pablo Alabarces explica la transición:

El par Daniel Hernández-Jiménez de [los] primeros cuentos es un *locus classicus* del policial de enigma: el aficionado que se revela como más hábil que los profesionales en la resolución del

crimen. [...] El giro que representa la aparición de Laurenzi sólo es posible después de *Operación: Hernández* [...] es confinado al rol de escucha/mediador, narrador que anota los relatos de Laurenzi. Y Laurenzi, para resolver sus muertes, pone en juego otra serie de saberes, ya no técnicos, sino *premodernos*: olfateo, intuición, semblanteo. La cultura que Hernández representa sólo puede escuchar: sólo puede aprender. (“Dialogismos y géneros populares” 31)

Con Laurenzi inicia la serie de siete narraciones<sup>9</sup> que integran el elemento lúdico a *Cuento para tahúres*. Se diferencian de las primeras en al menos cinco aspectos: a) seis de las siete (la excepción es “Los dos montones de tierra”) ocurren en un café; b) cuatro de ellas parten del juego, mientras las otras parten de la tertulia; c) los cuentos siguen la misma estructura: durante una interacción ociosa con Hernández, Laurenzi recuerda una anécdota que cuenta y que Hernández anota y publica; d) en las seis narraciones que tienen lugar en el café, la historia, diferida, se accede a través de la memoria; e) se trabaja la elipsis o lo no dicho, técnica o dispositivo que remite conceptualmente a la paranoia y el claudesinatje que por entonces experimentaba Walsh. El primero de la serie es “Zugzwang”, título que alude a una situación del ajedrez que observaremos en la cuarta sección. Comenzamos las exploraciones con “Asesinato a distancia”, porque es el primer cuento<sup>10</sup> en el que la historia secreta se elabora mediante el juego.

---

<sup>9</sup> Con excepción de “Simbiosis”, la serie la componen cuentos escritos entre 1957 y 1962, que es tanto el periodo inmediatamente posterior a *Operación Masacre*, como el del viaje de Walsh a Cuba. Se sabe que, durante su tiempo en la isla, el gobierno cubano intercepta un mensaje cifrado de la CIA que Walsh decodifica, revelando así el plan de invasión a Playa Girón. Según compañeros de Walsh, fue su entrenamiento como ajedrecista lo que le facilitó descifrar el mensaje, luego de aprender criptografía con libros que encontró en las librerías de La Habana.

<sup>10</sup> Para propósitos de este trabajo, consideraremos las narraciones de *Variaciones en rojo* como cuentos, pero se han entendido también como novelas cortas.

### 3.3 “Asesinato a distancia”

No hay estudios<sup>11</sup> sobre el ajedrez en “Asesinato a distancia”, a pesar de que el juego es determinante para la trama. Juan Sasturain, en la conferencia “Rodolfo Walsh y Abelardo Castillo, escritores ajedrecistas”, resalta tres detalles relacionados al ajedrez. Primero, que el color de piel de los medio hermanos Lázaro y Ricardo, uno moreno, el otro blanco, remiten al claroscuro del tablero (sobre la incidencia de esta dualidad, ver nota al calce 15). Segundo, que la descripción de Lázaro cuando aparece por primera vez (“[Lázaro] deliberadamente no parpadeaba. Disimulaba el ritmo de su respiración y tenía una mano suspendida en el aire, en ademán de capturar una pieza. Los dedos largos y bronceados caían hacia abajo en actitud de indolencia, pero se adivinaba que una fuerza instantánea podría animarlos. Lázaro era un sistema de resortes que manejaba con consciente satisfacción” [“Asesinato” 121]) remite al “turco” de Poe, a la “máquina” que Johann Nepomuk Mälzel llevaba a diferentes ferias y presentaba como un autómatas capaz de jugar al ajedrez, un asunto que Poe expone como una estafa. Tercero, que Walsh se ubica en el linaje de Poe y de Borges en tanto en el cuento opera la triada policial/criptografía/ajedrez.<sup>12</sup> A estas tres observaciones agregamos las nuestras:

“Asesinato a distancia” abre con un epígrafe de Omar Khayyam en la traducción de Edward FitzGerald que retoma el tópico barroco del *theatrum mundi*:

‘Tis all a Chequer-board of Nights and Days

Where Destiny with Men for Pieces play

---

<sup>11</sup> Sergio Ernesto Negri, en un artículo publicado en la página web *ChessBase*, menciona los momentos en los que aparece el ajedrez en este cuento. Ver “Rodolfo Walsh descubrió la acuciante realidad política y social al levantar la vista del tablero de ajedrez” en: <https://es.chessbase.com/post/rodolfo-walsh-descubrio-la-acuciante-realidad-politica-articulo-por-sergio-ernesto-negri>.

<sup>12</sup> El linaje es con el ensayo “Maelzel's Chess Player” porque, como explicamos en la segunda sección del primer capítulo, el ajedrez no era para Poe modelo de la detectivesca.

Hither and thither moves, and mates, and slays

And one by one back in the Closet lays.

El epígrafe invita a prestar especial atención a los tres momentos en los que se acude al juego en la historia. El primero es la conversación entre Lázaro y Hernández en la que se menciona “la partida de Marshall y Halper” (“Asesinato” 121); el segundo es cuando Lázaro juega una partida con Osvaldo (133); y el tercero cuando Lázaro y Hernández juegan entre sí (134).

La tensión se trabaja a partir de cuatro versiones sobre el asesinato de Ricardo: la de su padre Silverio, la de su hermano Lázaro, la del Dr. Larrimbe y la de Osvaldo. Las versiones del Dr. Larrimbe y de Silverio buscan explicar el tipo de muerte: el primero propone que fue un suicidio, el segundo que fue un asesinato. Las versiones de Osvaldo y de Lázaro buscan descubrir al asesino: para Osvaldo es el Dr. Larrimbe, para Lázaro es Osvaldo. La versión de Lázaro se distingue de las demás en las referencias en apariencia aleatorias al ajedrez.

Acercarse con sospecha a esas referencias visibiliza aspectos de la poética de Walsh para la lectura exacta del funcionamiento narrativo de cuentos con sistemas semióticos análogos, es decir, narraciones en las que las correspondencias entre significados se deben a enlaces establecidos desde y con asuntos técnicos o relacionados a la técnica, en este caso la del juego.<sup>13</sup> Por ejemplo, la partida entre Marshall y Halper es real, se jugó en Nueva York, 1941, en la 5ta ronda del campeonato del Club Marshall,<sup>14</sup> alusión que incide en la lectura porque los diálogos y las intervenciones del narrador contienen sobreentendidos relativos al ajedrez. El juego con la detectivesca está en que los sobreentendidos proporcionan pistas para solucionar el enigma.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Aunque nos limitamos al ajedrez, aplica también a narraciones elaboradas alrededor de los conocimientos técnicos de otras disciplinas. Ocurre en “Fotos” con el arte visual, el cual había sido trabajado antes en “Variaciones en rojo”.

<sup>14</sup> La partida se puede consultar en <https://www.chessgames.com/perl/chessgame?gid=1095249>.

<sup>15</sup> Las otras pistas se dan desde la natación. Esto se debe a que, como notó Sasturain, los medio hermanos se complementan: el ajedrecista, el moreno (complejo de color negro del tablero), es Lázaro; el nadador, el blanco, es Ricardo. El doble complejo divide, desde la disciplina que practica cada hermano, las claves del enigma.

Para ilustrar lo anterior, cuando Lázaro explica de una jugada de Marshall: “Es un error..., el análisis posterior lo demuestra. Pero el adversario, deslumbrado por la certeza del triunfo, no ve la única refutación. Técnicamente es imperfecta. Psicológicamente es única. Marshall se ha introducido en el pensamiento del adversario, ha previsto su reacción” (123), se está prefigurando el desenlace de la historia en tanto el comentario remite a las tensiones entre Lázaro y Osvaldo, el cual subestima la capacidad del primero para desentrañar la secuencia de acciones que preceden el asesinato (*la única refutación*) y ese error le permite a Hernández resolver el crimen. Lázaro, como Marshall con Halper, se adentra en la mente de Osvaldo y, en los diálogos entre los personajes y en las intervenciones del narrador, emergen detalles que señalan a Osvaldo como el asesino: es propenso a la violencia y mantiene una doble vida (133); es metódico y calculador, lo que se sugiere cuando Lázaro menciona que es jugador de la Ruy López (ver Figura 26), una apertura vista antes en “Pierre Menard, autor del Quijote” que se conoce por plantear un largo debate estratégico que requiere exactitud en la implementación del plan. Esa manera de jugar diferencia a Osvaldo de Lázaro, quien emplea la Orangután (ver Figura 27), apertura refutada teóricamente que plantea un juego *intuitivo*, táctico y complejo. Las aperturas que utilizan revelan sus personalidades, ofreciendo pistas sobre el crimen. En las interacciones con Osvaldo y en el repaso de las circunstancias de la muerte de Ricardo, Lázaro se da cuenta de que la versión de Osvaldo es inconsistente con los sucesos ocurridos la noche del asesinato, lo cual, junto al doble discurso a través del ajedrez, anticipan la identidad del asesino.



**Figura 26. Variante de la Ruy López.** Después de veinte jugadas teóricas, los jugadores todavía tienen cinco opciones que se observan a la derecha. Es decir, los planes de la posición se extienden a más de veinte jugadas luego de la apertura, lo que requiere un cuidadoso manejo estratégico en la transición al medio juego. ChessBase Graphic User Interface, © 1987-2023.



**Figura 27. Variante de la Orangután.** Esta posición, analizada por Vladimir Vuković en Art of Attack in Chess, es una variante de la Orangután que surge después de 1.b4 e5 2.Ab2 Axb4 3.Axe5 Cf6 4.Cf3 Cc6 5.Ab2 d5 6.d3 0-0 7.c4 Te8 8.cxd5 Cxd5 9.Ae2 Txe3! Apenas en la novena jugada, las negras sacrifican una torre para obtener la iniciativa y emprender un ataque contra el rey blanco. Lázaro emplea esta variante, que es reminiscente del ajedrez romántico. Por su enorme complejidad táctica, en esta apertura la intuición suele sustituir el cálculo. ChessBase Graphic User Interface, © 1987-2023.



El cuento, además, legitima a Lázaro cuando éste le gana una partida a Hernández y el narrador comenta: “Era evidente que el asombrado Daniel no tenía intención de pedir el desquite, y que por el momento había olvidado su propósito de indagar en los procesos mentales de Lázaro” (135), declaración que privilegia la versión de Lázaro si se tiene en cuenta la agudeza de Hernández como personaje en los cuentos de *Variaciones en rojo* que preceden “Asesinato a distancia”. El final, cerrado, esclarece la relación con el ajedrez cuando Hernández explica que:

Lázaro había *intuido*, aun antes, que Osvaldo podía ser el asesino. Esa vaga creencia, que aún no se había concretado conscientemente, era quizá lo que lo impulsaba a hostilizar constantemente al secretario de su padre, al asesino de su hermano. Lo cierto es que el día antes Lázaro había pronunciado palabras proféticas. Él dijo: ‘quizás sea la última partida que le gane a Osvaldo’. Y en efecto, en el terreno de la práctica, Osvaldo era más diestro jugador que él. (161, subrayado nuestro)

Sobre el tablero, Lázaro había vencido a Osvaldo con la Orangután, una apertura con frecuentes sacrificios de piezas que plantea posiciones cuyas complejidades requieren que los jugadores subordinen el análisis metódico y concreto a la *intuición*. En ese tipo de posiciones, las cualidades de Osvaldo, “más diestro en el terreno de la práctica”, se tornan obsoletas. En el otro plano, también las intuiciones de Lázaro le facilitan a Hernández resolver el complejo crimen mediante esa otra partida en la que Lázaro vence a Osvaldo con su propio sacrificio. Un final que regresa sobre los versos de Omar Khayyam y les da cuerpo narrativo en un desdoblamiento conceptual que, en menor grado, retoman “Zugzwang” y “Trasposición de jugadas”.

### 3.4 “Zugzwang”

En “Zugzwang” (1957) se identifican cambios sustanciales con relación a *Variaciones en rojo*: es un cuento con mayor disposición a la experimentación y a mantener en tensión la idea al centro del relato. El concepto al que alude el título implica personalmente al escritor, por lo que una lectura adecuada requiere en este caso que consideremos el contexto. A pesar de que la autofiguración no era ajena al primer Walsh, después de *Operación Masacre* aparece con intensidad a través de los elementos vinculados a los sucesos de la noche de junio de 1956, cuando, cerca del club donde se encontraba, fusilan a participantes del levantamiento de Valle, acontecimiento que investiga en diciembre de ese año. El zugzwang explica la situación de Walsh a finales de 1957, cuando en respuesta a la persecución entra en el clandestinaje.

Mencionamos que, en verano de 1957, a seis meses de recibir el testimonio de Livraga, agentes encubiertos montaron guardia en los alrededores de su hogar. Walsh explica en el “Prólogo” a *Operación Masacre* las medidas que tomó:

Livraga me cuenta su historia increíble; la creo en el acto.

Así nace aquella investigación, este libro. La larga noche del 9 de junio vuelve sobre mí, por segunda vez me saca de “las suaves, tranquilas estaciones”. *Ahora, durante casi un año no pensaré en otra cosa, abandonaré mi casa y mi trabajo, me llamaré Francisco Freyre, tendré una cédula falsa con ese nombre, un amigo me prestará una casa en el Tigre, durante dos meses viviré en un helado rancho de Merlo, llevaré conmigo un revólver, y a cada momento las figuras del drama volverán obsesivamente [...].* (20, subrayado nuestro)

Es el periodo en el que inicia su desconfianza en las instituciones, sobre todo la de la justicia, y en el que asumirá el periodismo. En los cuentos que publica queda espectralmente la noche del 9 de junio y aquellas “figuras del drama” que “volverán obsesivamente” reaparecerán

como motivos alusivos al café donde Walsh presencia los sucesos y en el cual las actividades principales eran los juegos y la tertulia:

La primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos de junio de 1956 me llegó de forma casual, a fines de ese año, en un café de La Plata donde se jugaba al ajedrez, se hablaba más de Keres o Nimzovitch que de Aramburu y Rojas,<sup>16</sup> y la única maniobra militar que gozaba de algún renombre era el ataque bayoneta de Schlechter en la apertura siciliana.<sup>17</sup>

En ese mismo lugar, seis meses antes, nos había sorprendido una medianoche el cercano tiroteo con que empezó el asalto al comando de la segunda división y al Departamento de Policía, en la fracasada revolución de Valle. Recuerdo como salimos en tropel, los jugadores de ajedrez, los jugadores de codillo y los parroquianos ocasionales para ver qué festejo era ése [...]. (19)

Roberto Ferro ha indicado que ese café era el Club *Capablanca*, localizado cerca de la Plaza San Martín en La Plata (“*Operación Masacre: Investigación y escritura*” 143), lo cual sitúa a Walsh en un espacio donde circulaba y se experimentaba directamente la cultura ajedrecística. Las referencias son puntuales. Paul Keres fue un jugador de Estonia, por entonces considerado el candidato para retar al campeón mundial ruso, Mikhail Botvinnik. Se cree que Moscú sabotó sus esfuerzos, así como los de otros contendientes como David Bronstein, y, en los años 80, los de Víctor Korchnoi, en una estrategia para que el título quedara en manos de ajedrecistas afines al Kremlin. El caso más conocido es el de Bronstein, del que se rumora que, por ser sobrino de León Trotsky, fue obligado a perder contra Botvinnik en su *match* de 1951; lo mismo sucedió con Keres, conocido como el campeón sin corona. Botvinnik, según Daniel Johnson en *White King and Red Queen*, mantenía relaciones estrechas con Stalin y Andréi Zhdánov (69), y éstos se encargaban de

---

<sup>16</sup> Aramburu y Rojas, figuras centrales de la “Revolución Libertadora” (liderada por el primero) fueron, como notaremos luego, la justificación que da Montoneros para su emergencia.

<sup>17</sup> Se refiere a la variante conocida hoy como la Pelikan o Sveshnikov, en boga en la década de 1950 y que ha resurgido debido a los avances que en ella ha desarrollado el campeón mundial Magnus Carlsen.

proteger su prestigio en el mundo del ajedrez. Otra referencia notable es Aaron Nimzovitch, jugador y teórico conocido por *My System* (1927), en el que propone, a la manera de Steinitz, una nueva aproximación a los fundamentos del juego. Es tal vez el libro más importante de ajedrez del siglo XX, y sin duda el que más reimpresiones ha tenido, que, a casi 100 años de su publicación, todavía se considera esencial para el estudio y la comprensión holística del juego. En la serie de Laurenzi la acción ocurre en el bar Rivadavia, espacio que refracta el café o Club Capablanca y que alberga a jugadores de ajedrez y de casín. En ese lugar se encuentran Hernández y Laurenzi, quien, como un perpetuo Livraga, le contará a Hernández alguna historia extraordinaria. La narración se organiza replicando la memoria de la noche de junio del 56: en un café con aficionados a los juegos se cuenta una historia excepcional que Hernández registra y publica.

Zugzwang en ajedrez significa estar en una situación en la que, a pesar de un aparente balance de fuerzas y de que no es evidente la inminencia de la derrota, cualquier jugada deteriora la posición y resulta en la pérdida de material (ver Figura 28). Ocurre porque el jugador está obligado a actuar. De modo inverso, ocurre porque el rival tiene respuestas contundentes para cada una de las opciones del jugador en zugzwang. En el plano político, el Estado coloca a Walsh en una posición parecida<sup>18</sup> al forzarlo a huir y asumir un nombre falso; un exilio interno que se debió a la imposibilidad de entonces de enfrentar al gobierno de Aramburu.

---

<sup>18</sup> No somos los primeros en notar esta relación. Ver: “El *Zugzwang* de Rodolfo Walsh” de Máximo Hernán Mena.



**Figura 28. Posición de zugzwang.** Las blancas están obligadas a mover, pero las siete jugadas disponibles llevan a la derrota. Si mueve el peón de e3, las negras lo capturan con fxe4. El caballo puede moverse a seis casillas diferentes, pero todas pierden: si mueve a e6 o c6, el rey lo captura; si mueve a b5, c2, e2 o f3, deja de defender b3 y la torre captura el peón con jaque, creando un peón pasado negro en b4. ChessBase Graphic User Interface, © 1987-2023.

“Zugzwang” abre con una partida entre Hernández y Laurenzi en la que Daniel deja al comisario en zugzwang y la situación le hace recordar a un hombre que se apareció por el bar Rivadavia 15 años antes. El comisario poco a poco se gana su confianza hasta que, pasados varios meses, el hombre se presenta como Aguirre, invita a Laurenzi a su casa, y le manifiesta que practica el ajedrez por correspondencia.<sup>19</sup> Le muestra entonces una partida que ha estado jugando por varios meses con un inglés residente en Escocia, en la que estaba a punto de caer en zugzwang. Aguirre estaba consciente de que la secuencia<sup>20</sup> que planteó era una trampa de aperturas que resultaba en

<sup>19</sup> El ajedrez por correspondencia es una modalidad en el que las jugadas se ejecutan mediante cartas. Cuenta con una federación independiente, registro de jugadores, ranking, títulos y eventos oficiales.

<sup>20</sup> Hemos intentado encontrar la variante exacta que jugó Aguirre, la cual el cuento indica está en el libro *Modern Chess Openings* 9na edición, publicado en 1957. Presumiblemente, la variante está en el capítulo sobre la Defensa Siciliana, que es la defensa que se juega en el cuento, pero es probable que la variante en cuestión se haya vuelto obsoleta y el nombre haya quedado en el olvido.

una posición perdedora (230), pero entró en la variante por *intuición* (233). En las cartas intercambiadas mientras juegan se va revelando la historia del rival, un hombre llamado Finn Redwolf –fusión nominal entre (Tim) Finnegan y Red Scharlach– que fue ingeniero de trenes en Argentina por las fechas en que la pareja de Aguirre, María Isabel, se suicida lanzándose frente a un tren, luego de haber sido seducida y abandonada por un inglés. Ese inglés era Redwolf. Cuando Aguirre conoce la identidad del rival, la partida se vuelve, como en “Asesinato a distancia”, un doble ajedrez: “[Había] algo que se parecía –diría yo– a una segunda partida simétrica e igualmente predestinada. El *otro plano*, ¿comprende? El plano personal, desenvuelto en la lucha [...]. Y ese conflicto tenía misteriosas correspondencias con la partida de ajedrez, tenía su mismo crescendo, idénticos augurios de catástrofe y aplastamiento” (231, subrayado en el original).

El cuento realiza dos operaciones mediante la ejecución del concepto ajedrecístico a partir de las partidas por correspondencia, una referencial y la otra con la elipsis. La primera coloca la narración en el linaje que inicia Dupin: el policial que subordina la evidencia material a la abstracción lógica. Es el modelo que invierte Borges en “La muerte y la brújula”, cuando Scharlach le tiende trampas textuales a Lönnrot, la última de las cuales es una *carta* con un argumento geométrico. Contrario a Dupin, el cazador Lönnrot acaba cazado por Scharlach. Aguirre advierte la celada de Redwolf y cae *intuitivamente* en ella, revirtiendo en un tercer nivel la inversión de Borges: el cazador, dejándose cazar, acaba cazando su presa; Redwolf cree vencer a Aguirre, pero éste, en *zugzwang*, no responde a la *carta* final, viaja a Escocia y asesina a Redwolf.

A pesar de las similitudes,<sup>21</sup> el cuento puede leerse desde lo vivencial y lo político a través de la incidencia del *zugzwang* y de dos alusiones en las que se figuran las experiencias de Walsh

---

<sup>21</sup> La impronta de Borges se percibe también en los modos de narrar, como en el uso de variables. En “Zugzwang”: “Vea, es muy simple. Suponga que ante una situación cualquiera hay dos modos opuestos de obrar: A y B. Normalmente, si A es bueno, B será malo y viceversa. Es claro como el agua. Pero, a veces, A es malo y B *también* es malo” (226, subrayado en el original); en “La muerte y la brújula”: “Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé

en 1957. La primera es la mención a un pescador de Hong Kong con el que Aguirre había jugado por correspondencia unos años antes. En una oblicua referencia a la guerra de Indochina por los franceses y a la incipiente guerra de Vietnam por los estadounidenses, Aguirre le comenta a Hernández: “En este momento puedo decirle *con más exactitud que los diarios cuál es la situación de Asia*, merced al pescador de Hong Kong” (228, subrayado nuestro). La declaración, que notablemente evita términos denotativos de los conflictos bélicos, a los que apunta parcamente la palabra “situación”, remite, en un primer manejo de la elipsis, a las dificultades que tuvo Walsh para publicar *Operación Masacre*,<sup>22</sup> a la parcialidad de los medios en el contexto inmediato de 1957, evidenciada en la reticencia para cubrir los fusilamientos. El comentario de Aguirre, desplazado al presente argentino mediante lo experimentado por Walsh el mismo año que publica el cuento, reconoce tácitamente que la verdad de la historia no está en las narrativas de los medios que pactan con la oficialidad, sino en quienes experimentan los sucesos y los testimonian. El pescador, como Livraga, es el testigo que puede ofrecer una versión más certera de los hechos.

Fuera de la ficción, el primer frente para Walsh será el discurso. Socavar la legitimidad del Estado requiere atrincherarse sin ambages en la palabra, para enfrentar con ella los aparatos hegemónicos. En tal sentido, Gonzalo Aguilar nota que la estrategia de Walsh:

En primer lugar, impugna la autonomía del arte con el relato testimonial que varía las relaciones entre el lector, el narrador y el referente, entre el receptor y la naturaleza de la obra artística [...]. La escritura se incluye en una relación de fuerzas que no son autónomas en relación con otras fuerzas sociales. También impugna, en segundo lugar, la escritura oficial y la de los medios vinculados directamente o no a los intereses del Estado. Por último, crea una red de circulación alternativa, lo

---

caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy” (“La muerte y la brújula”, *Obras completas* 507).

<sup>22</sup> Para un recuento de las dificultades que tuvo Walsh para publicar la investigación, ver “*Operación Masacre: Investigación y escritura*” de Roberto Ferro, pp. 144-48.

que implica un cuestionamiento del receptor, del mercado y de los lugares sagrados o tradicionales del escritor. (“Rodolfo Walsh: Escritura y Estado” 61)

Aguilar se refiere aquí a *Operación Masacre*, *¿Quién mató a Rosendo?* y *El caso Satanowsky*, pero en “Zugzwang” se identifican también indicios de tal posicionamiento.

La segunda alusión está en la historia dentro de la historia, en lo que gradualmente se revela sobre Redwolf, quien, como ingeniero de trenes, participó en la construcción de la infraestructura ferroviaria en Argentina. El rechazo al control extranjero sobre este medio de transporte y de producción económica fue el enfoque de la teoría de la dependencia, de la denuncia al imperialismo propio de los proyectos de “desarrollo”. Una política puesta en vigor del centro a la periferia, cuyo resultado fue el desplazamiento y la expropiación de comunidades enteras. En el caso de Argentina, el economista Colin M. Lewis ha revisado algunas posturas de la teoría de la dependencia, tomando como punto de partida el origen de los proyectos ferroviarios en el siglo XIX. Para Lewis, el asunto es menos claro: contrario a las denuncias de neocolonización proyectadas al pasado, en Argentina hubo al comienzo un beneficio local considerable. Explica Lewis que por entonces la industria se formaba de empresas anglo-criollas con dueños tanto argentinos como ingleses, con extranjeros residentes en Argentina y argentinos que vivían en el exterior (“Britain, The Argentine and Informal Empire” 109). A comienzos del XX, la solvencia económica de las empresas foráneas supuso una ventaja de rendimiento que les permitió acaparar el mercado, el cual, debido a la inversión inicial que requiere y la dificultad y costo del mantenimiento, era inherentemente monopólico. A partir de las primeras décadas del XX comienza el rechazo a la neocolonización (116-118). Sobre el asunto, Lewis concluye:

The position obtained by British enterprises in the railway industry was because of the acquiescence of the landed sector and the political class, rather than their manipulation by external forces. The ‘collaborative elite’ collaborated when it was in its interest to do so, and did not when circumstances



dictated otherwise. This does not mean that London companies did not become the butt of local political groups. They did. However, charges of ‘monopoly’ and ‘imperialism’, current in the inter-war period, reflect more on the changing nature of Argentinian politics and the exhaustion of the dynamics of rail technology, than the performance and position of British companies up to that point. (121)

En cualquier caso, para la década de 1930 las nociones de la dependencia y el imperialismo neocolonial habían calado en el discurso dominante de la izquierda argentina. La nacionalización de los ferrocarriles fue una política central al gobierno de Perón, que ejecutó a ocho meses de iniciar su mandato y continuó hasta su derrocamiento en 1955. Habiendo sido este uno de los actos más desafiantes del gobierno argentino contra el británico, y habiendo Walsh investigado el mismo año de publicación de “Zugzwang” las ejecuciones extrajudiciales a los peronistas del levantamiento de Valle, no es pues casual que el antagonista de Aguirre sea un inglés que contribuyó a la construcción de la infraestructura ferroviaria en Argentina, ni que el peronismo, con el cual Walsh comenzaba a identificarse, las hubiera nacionalizado. La solución de Aguirre al zugzwang, el asesinato de Redwolf, no es un acto de venganza personal en el vacío, sino uno de justicia nacional que sintetiza la historia reciente a la cual Walsh entra con *Operación Masacre*.

Si, como apuntamos, el zugzwang remite a la situación de Walsh a finales de 1957, ¿qué lectura plantea el cuento si se considera una sublimación en la ficción del asedio al que lo somete el Estado? Aguirre supera el zugzwang asesinando a su antagonista, y, como la no mención de Eva Perón en “Esa mujer”, cuyo tema es Eva, Walsh en “Zugzwang” parece indicar que la única respuesta que le queda es la violencia. 13 años después, Montoneros secuestra a Aramburu y lo asesinan en “un juicio popular”, que justifican<sup>23</sup> como respuesta a los fusilamientos investigados en *Operación Masacre*. La elipsis de la dimensión política, si bien menos lograda que en “Esa

---

<sup>23</sup> Ver *Causa Peronista*, 6 de septiembre de 1974, donde Mario Firmenich y Norma Arrostito relatan los hechos.

mujer”, sentará la pauta para cuentos posteriores;<sup>24</sup> una dimensión que media el juego y que se encuentra en menor magnitud en “Trasposición de jugadas”. Este, último de Walsh que trata el ajedrez, le da forma narrativa a la teoría de finales.

### 3.5 “Trasposición de jugadas”

“Trasposición de jugadas” condensa el concepto de la trasposición, el final de alfil y caballo y el acertijo de Alcuino sobre el lobo, la cabra y la col. Para entender los vínculos, debemos acudir al más difícil de los finales de mate. La teoría de finales tiene dos tipos de posiciones: las de dominación, que acaban en zugzwang y se simplifican,<sup>25</sup> y las de mate, que funcionan como un algoritmo que ejecuta una secuencia forzada de jugadas. El cuento alude a una de estas posiciones y la relaciona con el acertijo de Alcuino y la historia de Laurenzi a través de la trasposición.

La trasposición puede ocurrir en cualquier etapa del juego, pero es más común que suceda en la apertura (en el cuento, ocurre en el final). El concepto implica una secuencia que plantea la misma posición que otra secuencia, pero en un orden diferente de jugadas. Aunque la posición que resulta debe ser idéntica, en la ejecución se corre el riesgo de que el rival cambie el orden y la posición a la que se llega no sea la planificada. De ser el caso, el jugador que buscaba trasponer ha cometido un error de cálculo. Este mínimo detalle mueve la trama, porque Laurenzi se equivoca

---

<sup>24</sup> Un ejemplo es “Un oscuro día de justicia”, cuento en el que los estudiantes confían en que Malcolm los defenderá del celador Gielty mediante un duelo. Cuando la pelea se torna en favor de Gielty, el narrador comenta: “los puñetazos que sonaban en la tarde abrieron una llaga incurable en la memoria, el *pueblo* aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo [...] que de su propia entraña sacaría los medios, el silencio, la astucia y la fuerza” (480, subrayado nuestro). Este final, como el de “Zugzwang”, contiene elementos que habilitan la lectura política: ante el fracaso de Malcolm (un guiño a Perón y el peronismo) el narrador intradieгético denomina en un lapsus a los niños como el “pueblo” (que está solo), alusión a la incertidumbre entre los peronistas de izquierda hacia 1968 –año de publicación del cuento– sobre si Perón volvería del exilio para “rescatarlos”.

<sup>25</sup> Sucede con el final de Rey + Peón vs. Rey, el cual se gana *por técnica* si el peón llega a la coronación, porque un mate de Dama + Rey vs. Rey es más sencillo que un final de Rey + Peón vs. Rey.

en el cálculo de una secuencia y el error le hace recordar una situación de su tiempo como comisario en la que una equivocación similar culminó en la muerte de la persona que debía proteger. Para hacer claro el concepto, fijémonos en la Figura 29.



Figura 29. Una de las posiciones iniciales de la Apertura Inglesa. ChessBase Graphic User Interface, © 1987-2023.

La posición comenzó como una Apertura Inglesa luego de la secuencia 1.c4 Cf6 2. Cf6 e6 3.Cf3 Ae7.<sup>26</sup> Si el blanco opta por 4.d4 en la jugada siguiente y las negras responden con 4...d5, la posición deja de ser la Inglesa y se transforma en la apertura conocida como Gambito de Dama Declinado (ver Figura 30). Casi todas las demás jugadas,<sup>27</sup> como 4.g3, 4. d3, 4.a3 o 4.e3, derivarían en posiciones consideradas por la Enciclopedia de Aperturas de Ajedrez (ECO, por sus siglas en inglés) como propias de la Apertura Inglesa o de sistemas relacionados (por ejemplo, en la posición de la Figura 29, la jugada 4.e4 traspone al Sistema Botvinnik, el cual, aunque cuenta con teoría propia, forma parte de la Inglesa).

<sup>26</sup> Para una explicación detallada de la notación algebraica, ver la nota al calce 52 del primer capítulo.

<sup>27</sup> La excepción es 4.b3, que puede traspone a la apertura Reti o a algunas líneas del Sistema Colle.



**Figura 30. Trasposición de la Apertura Inglesa al Gambito de Dama.** Esta trasposición ocurre luego de la inserción de las jugadas 4.d4 d5.

La posición de la Figura 30 es idéntica a la que surge después de: 1.d4 d5 2.c4 e6 3.Cc3 Cf6 4. Cf3 Ae7 (Figura 31), que es el orden de jugadas para entrar en la línea principal del Gambito de Dama Declinado, Variante Ortodoxa, una apertura que requiere un manejo teórico marcadamente distinto al de la Inglesa. Las posiciones en el Gambito de Dama suelen ser abiertas, lo cual implica que habrá contacto entre las piezas propias y las del rival; por ende, la dinámica del juego es de carácter táctico. Las posiciones de la Apertura Inglesa, en cambio, son cerradas y el juego que plantean es de índole estratégica. La diferencia la determinan las jugadas d4 y d5, las cuales, como muestra la Figura 30, pueden introducirse en la Inglesa para transformarla en el Gambito de Dama. La posición en la Figura 31 es, pues, la de la 30, pero con las jugadas 4.d4 d5. Este fenómeno se conoce como trasposición.



Figura 31. Línea principal del Gambito de Dama Declinado. ChessBase Graphic User Interface, © 1987-2023.

Trasponer en la última etapa del juego supone un riesgo mayor que en la apertura, porque en los finales una sola imprecisión puede llevar de la victoria al empate o hasta a la derrota. Esto se debe a que mientras menos piezas hay en el tablero, más exactas deben ser las jugadas, porque la simplificación de la posición limita las opciones y con menos jugadas disponibles hay por consiguiente menos errores que no cambian la evaluación. Tales situaciones se conocen como posiciones límite.<sup>28</sup> El suspenso se trabaja a través de una de estas posiciones, en un final donde el comisario se equivoca y realiza una jugada que, afortunadamente para él, *traspone* a la secuencia que gana, pero la posibilidad de un error irrevocable le recuerda la historia que cuenta.

Parte de la información para deducir el tipo de final se provee cuando Laurenzi, sobre la anécdota que relata, comenta: “¿Sabe lo que sentí? Lo mismo que hace un rato, *cuando moví el rey en vez del caballo*. Pero mucho peor, es claro” (“Trasposición” 252, subrayado nuestro). La otra información se facilita, veremos más adelante, cuando Hernández explica que el comisario

<sup>28</sup> Este tipo de posición puede darse también en el medio juego, pero son más frecuentes en los finales.

debía hacer un movimiento de lanzadera (245). Específicamente, como quedará claro luego, Laurenzi entra en el final de mate de Alfil + Caballo + Rey vs. Rey, en el que cualquier error significaría empatar una partida con ventaja decisiva.<sup>29</sup> La posibilidad de una vez más errar en el cálculo lo exaspera, como si lo que ocurre en el tablero traspusiera a la realidad de la ficción.

Laurenzi narra entonces el suceso, que tuvo lugar entre 1916 y 1921,<sup>30</sup> durante su tiempo en el pueblo de Lamarque, en la isla al sur de Choele Choel (lugar de nacimiento de Walsh). Julia, la hija de un inmigrante italiano llamado Antonio, queda embarazada fuera del matrimonio. Para salvar el honor de su hija, Antonio amenaza con matar al novio, Iglesias, para obligarlo a casarse. El comisario decide apresarlos, pero en Lamarque no hay cárcel, por lo que tiene que transportarlos a Choele Choel en una balsa en la que solo caben dos personas. Se introduce con esta dificultad el problema del acertijo de Alcuino, que consiste en trasladar de un extremo a otro de un río a un lobo, una cabra y una col, pero con dos limitaciones: a) en el barco solo puede abordar uno de los tres más quien los lleva; b) en la orilla no deben quedar solos ni el lobo con la cabra, ni la cabra con la col. Intuitivamente, la solución parece requerir tres viajes de ida y dos de vuelta:

1er viaje se lleva a la cabra a la otra orilla; queda el lobo con la col

2do viaje se regresa

---

<sup>29</sup> La expresión “ventaja decisiva” significa en la apertura y el medio juego que el jugador tiene más material (piezas o peones) que el rival, o que tiene un ataque que, ejecutado objetivamente, acabaría en mate; en ambos casos, la expresión indica que la posición debe ganarse. En el final, el término “ventaja decisiva” significa que el jugador tiene material suficiente para dar mate. Excepto en posiciones muy concretas, lo normal es que el material mínimo para el mate sean cinco puntos más el rey. Es decir, el final de Torre + Rey vs. Rey (la torre vale cinco puntos). Lo que confirma en el cuento el tipo de final, además de otras citas que comentamos más adelante, es que el final que están jugando no puede ganarse solamente con el caballo, pieza que vale tres puntos y que junto al rey es insuficiente para dar mate. En tal caso, la partida se declara automáticamente tablas. Aunque no se menciona, está implícito que hay una pieza más. Esa pieza no puede ser otra que el alfil, que también vale tres puntos, y no la torre. Si fuera la torre, el final se ganaría con facilidad y el narrador Hernández no subrayaría las dificultades de la posición (245). Otro detalle es que un final de rey con dos caballos, aunque suma más de cinco puntos, no puede ganarse porque el conjunto de caballos, que son piezas de mediano alcance, no puede coordinarse para acorralar al rey. El final tiene que ser entonces Alfil (tres puntos) + Caballo (tres puntos) + Rey vs. Rey, que suma seis puntos y posibilita dar el mate.

<sup>30</sup> Es difícil precisar la fecha. Aunque el cuento menciona el primer gobierno de Yrigoyen, también se dice que ocurrió 35 o 40 años atrás. Debido a que el cuento es de 1961 (probablemente fue escrito antes), con estos dos detalles se puede estimar el rango 1916-1921 como la fecha del suceso.

3er viaje se lleva al lobo a la otra orilla

4to viaje se regresa

5to viaje se lleva la col a la otra orilla

El problema de esta solución es que, no importa el orden, siempre van a quedar solos el lobo con la cabra o la cabra con la col (pasa en el 3er viaje, cuando se deja al lobo en la orilla con la cabra), por lo que es necesario sumar dos viajes:

1er viaje se lleva a la cabra a la otra orilla

2do viaje se regresa

3er viaje se lleva al lobo a la otra orilla

**4to viaje se regresa con la cabra**

**5to viaje se deja la cabra en el lado inicial y se lleva la col a la otra orilla**

6to viaje se regresa

7mo viaje se lleva la cabra a la otra orilla

En el cuento, el acertijo traduce (o traspone) en identificar quién entre Antonio e Iglesias es la cabra y quién el lobo. Se anticipa que Julia es la col: “[...] Julia tenía diecisiete y *era fresca como una lechuga*, o si usted prefiere, *como un repollo* –agregó con repentina propensión a las metáforas hortícolas, que luego interpreté como una pesada broma contra sí mismo” (“Trasposición” 249, subrayado nuestro). Laurenzi decide dejar a Julia con Iglesias, que éste mata al darse cuenta de que su embarazo ocurrió un mes después de que él se fuera del pueblo, descubriendo la infidelidad. Se revela así la solución al enigma para el que la narración había dado pistas que permitían deducir quién entre Antonio e Iglesias es el lobo. Como explica Laurenzi: “[E]n realidad yo debí adivinarlo. Por un lado, Iglesias no dejó que la chica se le acercara, ni siquiera para venderlo, ¿se acuerda? Y eso que iba pensando en el camino era la traición que

acababa de descubrir, y no los escopetazos que le había tirado el viejo. Por otro lado, Antonio no había intentado maltratar a su hija, salvo de palabra, ni siquiera en el primer acceso de furia” (253).

Más allá de los temas del honor, la virilidad y la violencia, del lugar del inmigrante y la precariedad del interior, nos interesan las asociaciones que establece el cuento con la teoría de finales, las cuales se sugieren desde el inicio mismo:

–Abandone –sugirió el comisario Laurenzi.

–Todavía no.

–Está perdido.

–*Teóricamente* –repuse–. *Pero lo importante es saber si usted puede ganarme.* (245, subrayado nuestro)

Después de este diálogo, se provee una clave más:

Me miró con rencor y *movió el caballo*. Después no habló durante un largo rato. No era un final de problema, *era simplemente un final difícil. El caballo debía realizar un complejo movimiento de lanzadera, avanzando y retrocediendo a lo largo de una línea imaginaria que cortaba la retirada de mi rey*. Debo decir que, *salvo una trasposición de movimientos* que pudo enmendar a tiempo pero que le produjo una inexplicable irritación, el comisario condujo el final con exactitud.

*Abandoné tres jugadas antes del mate inevitable [...].* (245, subrayado nuestro)

No es este el espacio para entrar en las minucias del mate de alfil y caballo, posición que en los libros de finales abarca un capítulo completo y que es un mate difícil hasta para jugadores de alto nivel. El “movimiento de lanzadera” en el que el caballo avanza y retrocede es el punto de confluencia de la historia de Laurenzi, el acertijo de Alcuino y el final de ajedrez. Ese movimiento se conoce en la teoría como la maniobra de la “W”, y es que el caballo, luego de la *primera* jugada



en la que expulsa al rey de la esquina defensiva (ver Figura 32),<sup>31</sup> debe hacer una serie de *cinco* movimientos forzados que dibujan una “W” en el centro del tablero (ver Figura 40).



Figura 32. Primer movimiento del caballo. ChessBase Graphic User Interface, © 1987-2023.

La secuencia entera incluye además movimientos de alfil (ver nota al calce 29) y rey, que el cuento no menciona. Desde la posición inicial en la Figura 32, hacen falta exactamente dieciocho jugadas de rey, alfil y caballo para lograr el mate, pero los movimientos pertinentes a la confluencia conceptual son los del caballo (Figuras 32-38). Hacia el final de la secuencia para acorralar al rey, el caballo debe hacer *una* jugada más. Una vez completada (ver Figura 39), el caballo ha realizado nada menos que *siete* movimientos de ida y vuelta, el primero para expulsar al rey de la esquina defensiva, los cinco de la maniobra “W” y un salto final que propicia el mate del alfil.

<sup>31</sup> Debido a que el mate solo se da en la esquina cuya casilla es del mismo color del alfil en el tablero, que en nuestro ejemplo es el alfil de casillas negras, la esquina cuya casilla es del color opuesto al del alfil es el área que el jugador que recibe el mate busca ocupar, para tratar de defenderse de la secuencia forzada.



Figura 33. Segundo movimiento del caballo. ChessBase Graphic User Interface, © 1987-2023.

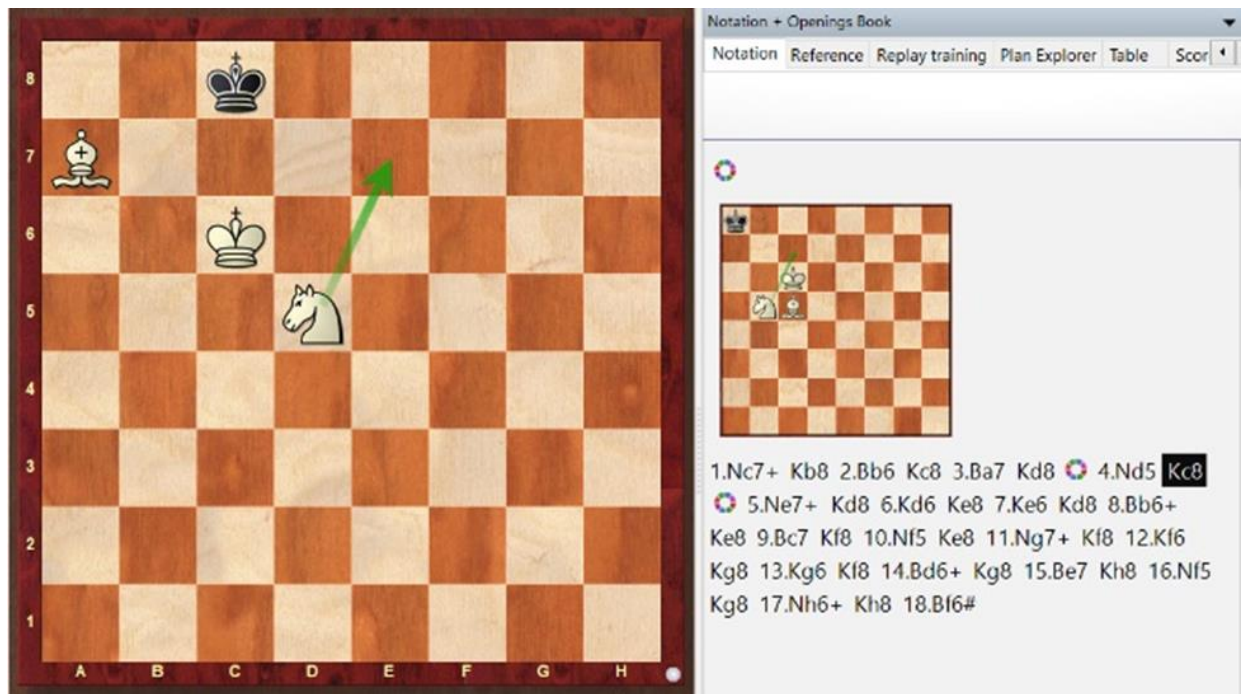


Figura 34. Tercer movimiento del caballo. ChessBase Graphic User Interface, © 1987-2023.



Figura 35. Cuarto movimiento del caballo. ChessBase Graphic User Interface, © 1987-2023.



Figura 36. Quinto movimiento del caballo. ChessBase Graphic User Interface, © 1987-2023.



Figura 37. Sexto movimiento del caballo. ChessBase Graphic User Interface, © 1987-2023.



Figura 38. Séptimo movimiento del caballo. ChessBase Graphic User Interface, © 1987-2023.



**Figura 39. Mate del alfil, final de alfil y caballo.** ChessBase Graphic User Interface, © 1987-2023.

Los siete movimientos, como los de la barca en el acertijo de Alcuino y los de la historia de Laurenzi, son los únicos que solucionan el final. En la cuarta jugada se da una subvariante que no incluimos en el análisis porque dificulta la explicación,<sup>32</sup> pero que el cuento sugiere es en la que entra Laurenzi cuando cree equivocarse, porque esa subvariante *traspone* a la variante principal, pero con una secuencia diferente de dieciséis jugadas. Cualquier error luego de entrar en ella significaría tener que repetir la secuencia y en ajedrez, luego de cincuenta jugadas sin mover peones o intercambiar piezas (ambas cosas imposibles en este final), la partida tiene que declararse tablas. Por eso resalta Hernández la exactitud con la que Laurenzi juega el resto de la partida (245).

<sup>32</sup> A partir de la posición de la Figura 32, sería la siguiente: 1. Cc7+ Rb8 2. Ab6 Rc8 3. Aa7 Rd8 4. Cd5 Re8 5. Rd6 Rf7 6. Ce7 Rf6 7. Ae3 Rf7 8. Ad4 Re8 9. Re6 Rd8 10. Ab6+ Re8 11. Ac7 Rf8 12. Cf5 Re8 13. Cg7+ Rf8 14. Rf6 Rg8 15. Rg6 Rf8 16. Ad6+ Rg8 17. Ae7 Rh8 18. Cf5 Rg8 19. Ch6+ Rh8 20. Af6#. El signo de número indica mate.

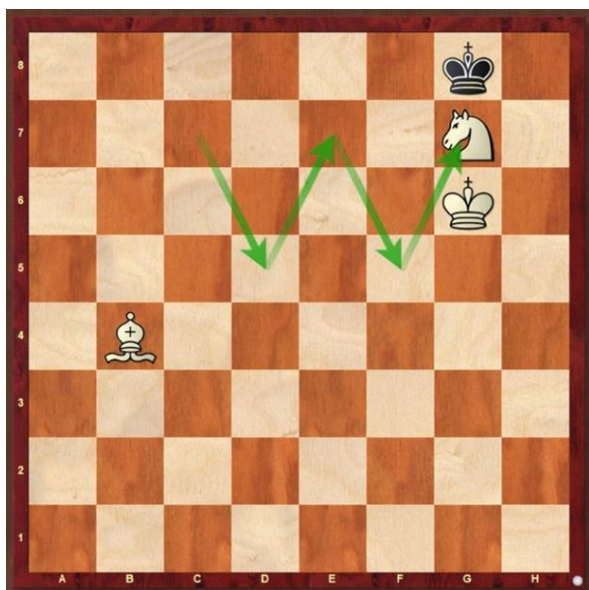


Figura 40. Maniobra de la “W”. ChessBase Graphic User Interface, © 1987-2023.

Este análisis técnico es cómo único se identifica el procedimiento mediante el cual Walsh ficcionaliza la teoría de ajedrez. Una cualidad de su estilo es revestir de simpleza la enorme complejidad que subyace al texto, lo cual exacerba su hábito de reducir al mínimo los detalles que facilitarían elucidar el mecanismo. En esto se diferencia de Borges, que le provee al lector suficientes pistas para la exégesis (en todo caso, para nada fácil). Piglia, como veremos, se da cuenta del manejo “walshiano” de la elipsis. Y no es que Borges no la practique, pero entre ambos la diferencia es sustancial: si Borges, por usar una frase conocida, elabora sus ficciones alrededor de “la inminencia de una revelación que no se produce”, en Walsh la inminencia ni siquiera se anticipa. Las pistas se suprimen; el lector reconstruye a partir de sugerencias y deducciones el andamiaje al centro de la historia. En el siguiente capítulo, observaremos cómo Piglia reelabora la elipsis de Walsh y las hipertextualidades de Borges, para subrayar momentos de la historia argentina que, aunque a primera vista inconsecuentes, constituyeron un punto de inflexión en la literatura. En un despliegue de los estilos que lo anteceden, Piglia sintetiza en *Respiración artificial* su conocida lectura sobre la tradición. En el proceso, desarrolla una poética en la que el ajedrez estará siempre presente, como también lo está *ublicamente* Walsh.

## 4.0 Piglia, el ajedrez y la historia

1.e4 c5 2.Cf3 d6 3.d4 cxd4 4.Cxd4 Cf6 5.Cc3 a6 6.Ag5 e6  
7.f4 Ae7 8.Df3 h6 9.Ah4 g5 10.fxg5 Cfd7 11.Cxe6 fxe6  
12.Dh5+ Rf8 13.Ab5! Rg7 14.0-0 Ce5 15.Ag3 Cg6  
16.gxh6+ Txh6 17.Tf7+ Rxf7 18.Dxh6 axb5 19.Tf1+ Re8  
20.Dxg6+ Rd7 21.Tf7 Cc6 22.Cd5 Txa2 23.h4 Dh8  
24.Cxe7 Cxe7 25.Dg5 1-0

*Paul Keres vs. Miguel Najdorf  
Interzonal Gothenburg (1955)  
Defensa Siciliana, variante Najdorf*

### 4.1 Juventud y ajedrez

El documento que más temprano muestra la cercanía de Ricardo Piglia con el ajedrez es una libreta que anota a los 13 o 14 años<sup>1</sup> y que, contrario a sus propias aseveraciones en entrevistas y en los diarios que publica, es la que comienza el registro que luego se convertirá en *Los diarios de Emilio Renzi*. La libreta se encuentra entre los papeles de Piglia adquiridos por la Biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton, una inclusión consciente por el escritor que indica la potencial relevancia crítica de su contenido. En ese diario, que escribe de 1954 a 1955, el joven Piglia registra principalmente eventos deportivos –partidos entre clubes de fútbol, peleas de boxeo, campeonatos nacionales–, pero el asunto que predomina es el ajedrez. Sobre este hay 58 entradas que evidencian su profundo interés por el juego: comenta su participación todos los viernes en un torneo organizado por su escuela, menciona las visitas a un club donde juega con adultos de mayor nivel que él y anota minuciosamente sus resultados, sobre todo en partidas con un amigo de la

---

<sup>1</sup> Le debo el acceso a este cuaderno a Daniel Balderston, que me proveyó numerosas fotocopias de sus páginas, las cuales dieron pie a esta investigación.

infancia, pero también los puntos que logra en torneos en los que participa. Es un periodo en el que parte considerable de las actividades que realiza y sobre las que escribe giran en torno al juego.

Hacia 1955, las entradas sobre ajedrez gradualmente disminuyen y las van sustituyendo comentarios sobre historia, política y literatura, tendencia que continúa en 1956 y 1957 y se cimenta en 1958, año en el que las menciones son escasas y poco sustanciales, o por lo menos es la impresión que produce un recorrido somero por esos primeros cuadernos. Varias dificultades impiden examinarlos exhaustivamente: debido a los límites que por seguridad establece la Universidad de Princeton en el manejo de los manuscritos, no es posible obtener fotocopias enteras de las libretas para estudiarlas con detenimiento. La dificultad la exagera la letra de Piglia, cuya complicada legibilidad requiere de tiempo considerable para transcribirse. Otro problema es que los diarios publicados, como notaron en estudios separados Julio Premat y Graciela Montaldo, son un trabajo a grandes rasgos de ficción,<sup>2</sup> aunque, según Premat, *Los diarios*: “[...] contienen un material de orden genético que permite fechar y rastrear las etapas de un proceso de escritura” (“Piglia/Renzi, postrero desliz” párrafo 7).<sup>3</sup> Un fechado y rastreo que lo limita el que las entradas hayan pasado por un proceso de edición tan drástico que en poco o nada se parecen a las originales, por lo que toda búsqueda está ceñida a lo que Piglia quiso dejar en la versión publicada. Además del carácter ficcional, *Los diarios de Emilio Renzi* fueron sometidos a una purgación de información tal que en ocasiones despistan más de lo que orientan, sobre todo si se buscan detalles mínimos que permitan ampliar líneas de investigación al margen de lo convenido, como intentamos en este capítulo con el ajedrez. Un caso ilustrativo es la entrada del jueves 17 de septiembre de 1958, suprimida en el diario publicado y que transcribo del original:

---

<sup>2</sup> Como señala Jorge Fornet en *El escritor y la tradición*, la intención de Piglia con *la publicación* era ficcionalizar, no dejar un archivo (24).

<sup>3</sup> Tanto este artículo como el de Montaldo fueron publicados en *Cuadernos LIRICO*, revista digital que numera en párrafos en vez de páginas.



El colegio estaba tomado por los alumnos (los laicos). Fui a casa de Julio  
a escuchar discos (Bix BEIDERBECKE, TRAMBAUER juntos. La verdad es que  
esta [sic] bastante flojo [...])  
Jugamos al ajedrez (gané 3/1)<sup>4</sup> y me dio suplementos de *LA PRENSA* [...] <sup>5</sup> (Transcripción)

El problema de cuan fidedignos o no son *Los diarios* ha sido considerado con opiniones divergentes, aunque la tendencia es aceptarlos como ficción y partir de ello para el análisis. Sobre el asunto, Alejandra Laera propone que no debe buscarse una verdad sobre la vida del escritor, sino el efecto de verdad de *Los diarios*: “[...] finalmente, ¿cuál es la verdad de una vida? ¿Por qué la verdad de la vida de Piglia al borde de la muerte habría que buscarla en el pasado, en el tiempo extendido de los cuadernos, como si así se pudiera recuperar? ¿Por qué, me pregunto, no encontrarla en esa iluminación casi póstuma, en ese *efecto de vida*, que producen *Los diarios de Emilio Renzi* al asomarse a los bordes de la ficción?” (“Tiempo de la vida” 18). Aunque elocuente, Laera plantea una falsa oposición: se puede estudiar tanto ese *efecto de vida* como su vida misma, líneas que más que contradecirse se complementan. En relación con la cuestión, Montaldo entiende que en *Los diarios*: “‘La vida’ no son los hechos, no son los sentimientos, no es la subjetividad ni las experiencias (personales o sociales). La vida parece ser el lugar donde se ejerce la ficción, el disparador de las tramas, los géneros, la experimentación con la lengua, las conexiones; el cruce de los dispositivos de la escritura. [...] Poco sabemos de la vida de quien escribe los diarios, pero al leerlos, sí sabemos de qué modo la vida y la literatura se conectan [...]” (“Complot y teoría”, párrafo 13). Las observaciones de Montaldo, como antes las de Premat, tienen el problema de circunscribirse a los diarios publicados y no constatarlos con los originales, lo que conduce a

---

<sup>4</sup> Jugaron cuatro partidas. Piglia usa la barra inclinada para mostrar el resultado del *match*, que normalmente se indica con guion. Tres victorias y una derrota se anotan 3-1.

<sup>5</sup> Al final de esta entrada hay un poema de juventud que titula *Los Triunfantes*. Transcribo los primeros versos: “Muge el viento / (feroz, arrebatante) / Negra noche, negro día, negro mundo... negro todo / (hasta el alma de los hombres) / y, colgados... / con el cuajo sangriento de sus lenguas / que se almuerzan los gusanos, / (casi hombres) [...]”.

afirmaciones ligeramente inexactas. Montaldo, por ejemplo, indica correctamente que: “la escritura de los diarios [publicados] está muy lejos de ser la transcripción de los 327 cuadernos [...]” (párrafo 8), pero continúa aseverando que esos 327 cuadernos (eran en realidad unos 99) Piglia los fue “escribiendo entre 1957 y 2016” (párrafo 8). Aunque el enfoque de Piglia en *Los diarios* está en los temas que abundan a partir de 1957, esos temas ya aparecen en el cuaderno de 1955 y el diario en sí, como señalamos, lo inicia un año antes. Por supuesto, Piglia es cuidadoso con los rastros que deja de las fechas del comienzo, porque, como nota Montaldo, poco importan para él los hechos fuera de la ficción. En cualquier caso, una cita interna en *Los diarios*, verificada con los originales, confirma la génesis de escritura.<sup>6</sup> En la entrada, del miércoles 5 de noviembre de 1968, se comenta: “Lectura de mis diarios de 1957, algunas constantes: transformar una relación con Elena, dejándome atrapar por las ceremonias cotidianas (*todos los días iba a jugar al ajedrez. Descubrimiento de la lectura voraz, tres libros en una semana*)” (*Los diarios* II 91, subrayado nuestro). La entrada desorienta desde la fecha: no existió en 1968 un miércoles 5 de noviembre; ese miércoles cayó 6.<sup>7</sup> La “confusión” se vuelve poco creíble cuando se constata que la entrada del miércoles 6 de noviembre de 1968 es la que abre el cuaderno. ¿Cómo tener ese desliz con la primera página? Además, el diario original es explícito con que la relectura no corresponde al cuaderno de 1957 sino al de 1954.<sup>8</sup> Esta trasposición y fundición de fechas explica la incoherencia de la referencia en la entrada publicada, porque no es en el 57 cuando juega asiduamente al ajedrez, sino en el 54. Cabe señalar que Montaldo nota este tipo de operación en *Los diarios*, de los que indica que “acumula[n] tiempos de escrituras diversos en varias entradas” (“Complot y teoría”,

---

<sup>6</sup> La disputa es académica, porque el archivo no deja dudas de que el primer cuaderno es de 1954.

<sup>7</sup> Estos errores deliberados son comunes en Piglia. Fornet descubre otro en *Respiración artificial*: “[L]as deslumbrantes ideas de Tardewski sobre Kafka y Hitler importan más como exposición oral en el presente que como artículo aparecido en *La Prensa* el ‘domingo’ 21 de febrero de 1940..., un domingo que nunca existió, pues esa fecha fue un miércoles” (*El escritor y la tradición*, “El escritor ante la historia” 87).

<sup>8</sup> Debido a las dificultades mencionadas, no pude transcribir la entrada en mi breve visita a Princeton. Apenas pude tomar nota del contenido, que se puede verificar localizando el cuaderno que corresponde a noviembre de 1968.

párrafo 8). Para dar muestra de la magnitud de las ediciones, nos sirve la entrada que precede a la que citamos del jueves 17 de septiembre de 1958. Ese miércoles 16, escribe:

Fui al colegio. Me negué a ir a la bandera. Tengo 6,50 en Matemáticas. Preciso 9,50. De 45 que somos solo 4 tienen promedio 7 o superior. Salimos 2 horas antes JORGE ESPINO me prestó “*La nausea*” de J.P. Sartre. Por la tarde estudié algo y comencé con Sartre. No quiero abrir juicio hasta no haberlo terminado. Se entrelee en el [sic] una crisis moral psíquica total en Europa [sic] 1914-1950 que probablemente se haya superado. La situación de la guerra me coloca (nos coloca a los argentinos) en una situación no del todo clara ante la escena de la crisis moral que desarrolla Sartre acá o Camus en “*La Caída*”. Pero esperaré hasta terminar el libro. Porque hasta ahora solo veo el sentido total [...]. (Transcripción)

La entrada aparece sin fecha en *Los diarios* y se atribuye a “un miércoles cualquiera” de 1957-1958. Al editarla, Piglia le cambia totalmente el sentido, eliminando numerosos detalles y añadiéndole oraciones que no aparecen en el original: “Fui al colegio, me negué a ir a la bandera. En la clase de francés, la profesora me prestó *La náusea* de Sartre. La leo hasta la mitad, de sopetón; a la salida, en el bar. Notable la escena del picaporte de la puerta, Ronquentin lo mira como si fuera un bicho, tiene vida y es una cosa (muerta). No se anima a tocarlo” (*Los diarios de Emilio Renzi* I 41). Este tipo de cambios imposibilita que *Los diarios* sean fuente para corroborar información como la pertinente a este capítulo, porque esos datos marginales no sobrevivieron a la edición. Lo evidente es que sus experiencias escolares, sus lecturas y sus primeros experimentos literarios, son los temas que abundan luego de 1957 y que parecen sustituir el interés por los deportes, temas que refina y acaparan su escritura en la transición de la adolescencia a la adultez.

La disminución de las entradas sobre ajedrez y el reemplazo de estas por otras de historia, política y literatura muestran, más que un distanciamiento del juego, la ampliación de sus intereses.

En Piglia literatura y ajedrez están ligados al punto que él mismo los vincula en los datos autobiográficos ficticios que desarrolla a lo largo de su carrera. Lo hace a través de Steve Ratliff, personaje que introduce en *Prisión perpetua* (1988), y del que habla en entrevistas como si fuera real. El dato no es menor: según Jorge Fonet, “tanto Ratliff como el diario son los puntales del *mito de origen* que este escritor se inventa, ‘una ficción personal donde se cuenta la entrada a la literatura’” (“La escritura como autobiografía” 120, subrayado nuestro). Ejemplo de esto es una encuesta (¿ficticia?) preparada por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, a propósito de la publicación de *La historia de la literatura argentina* (1982), en la que se le pregunta a Piglia sobre el clima intelectual de su infancia, y éste responde:

Mi amistad literaria más decisiva fue la que mantuve con Steve Ratliff, un inglés, que en realidad no era inglés, había nacido en Nueva York, pero todos lo llamaban “el inglés”; vivía en Mar de Plata y yo lo conocí jugando al ajedrez. Empezó a prestarme libros de Faulkner, de Ford Maddox Ford, de Robert Lowell. [...] *Él fue quien leyó mis primeros relatos y leyó todas mis cosas*, hasta que murió de cirrosis alcohólica. Nunca publicó un libro, pero se pasó la vida escribiendo y jamás encontré a nadie que tuviera un talento literario tan refinado. *Gracias a él conocí a Martínez Estrada*, que fue el primer escritor al que vi personalmente. (*Crítica y ficción* 92-93, subrayado nuestro)

Entonces, mediante Ratliff, Piglia relaciona el ajedrez a su formación en las dos tradiciones que marcan su obra: la literatura escrita en lengua inglesa y la argentina, esta última a través de Martínez Estrada, quien también era ajedrecista y escribió el único libro en español sobre ajedrez y filosofía, texto que Teresa Alfieri recupera de sus notas (algunas aparecieron antes en periódicos) y publica en 2008 bajo el título *Filosofía del ajedrez*. Se observa, pues, en la biografía que se construye, en ese *mito de origen*, la persistencia de aquella temprana obsesión por el juego.

No debe sorprender entonces que el ajedrez aparezca en casi todas sus publicaciones importantes. Además de *Los diarios de Emilio Renzi*, está en todas sus novelas: *Respiración*

*artificial* (1980), *La ciudad ausente* (1992), *Plata quemada* (1997), *Blanco nocturno* (2010) y *El camino de Ida* (2013); en *Nombre falso* (1975) y en varios cuentos incluidos en *Los casos del comisario Croce* (2018); en ensayos y entrevistas de *Crítica y ficción* (1986), *Antología personal* (2014) y *Las tres vanguardias* (2016). El grado y la complejidad con que emplea el juego –como imagen, como dispositivo, como mecanismo hipertextual– va de simples menciones a la incidencia en estructuras y tramas. El caso paradigmático es *Respiración artificial*, por lo que concentraremos en ella nuestras observaciones. Al final del capítulo, exploraremos el cuento “El astrólogo” y las novelas *Blanco nocturno* y *La ciudad ausente*, para expandir el análisis no ya sobre el ajedrez, sino sobre cómo se posiciona Piglia en la tradición a partir de los enlaces que el juego revela.

A pesar de la ubicuidad del ajedrez en su obra, no existe ningún estudio que se detenga en el asunto. Resalta un artículo que publicó Sergio Ernesto Negri en la página *ChessBase*, en el que pasa revista sobre las apariciones del ajedrez en la literatura de Piglia. Uno de los pocos críticos que ha mencionado el tema es Idelber Avelar, que sugiere que el ajedrez en *Respiración artificial* responde a un cuestionamiento sobre el racionalismo y el Estado que impone su *cogito*:

Sabemos que la conexión fáustica entre la racionalidad y lo demoníaco es un viejo tema de Roberto Arlt; en *Los lanzallamas*, el Astrólogo, figura de la razón profética y totalitaria, dice que ‘el ajedrez es el juego maquiavélico por excelencia’ (Arlt 243). ¿Es coincidencia que el ajedrez sea presencia constante en *Respiración artificial*, pasatiempo de Tardewski, mediador de su encuentro con Joyce e imagen fantasmal en toda la conversación acerca de la racionalidad filosófica? Si según Tardewski lo que escribió Descartes fue una novela policial [...] ¿cuál puede ser la realización contemporánea de este relato detectivesco sino las maquinaciones del Estado? (“Máquina apócrifa” 182)

Si bien la tesis del artículo se justifica, el comentario de Avelar sobre el ajedrez, aunque lúcido, poco o nada tiene que ver con la presencia y el funcionamiento del juego en la novela.

Como observación preliminar, se puede afirmar que Piglia, a diferencia de Walsh y su interés por la teoría ajedrecística, dirige la mirada a las *figuras* que orbitan el mundo del ajedrez: parece fascinarse por jugadores que por un motivo u otro pasaron tiempo en Argentina, pero sobre todo por aquellos cuya vida estuvo dramáticamente marcada por el juego. En *Los diarios de Emilio Renzi* y en *Respiración artificial* menciona a Alexander Alekhine, forzado a cooperar con los nazis y encontrado muerto en 1946, cuando todavía era campeón del mundo; escribe sobre Najdorf, el ajedrecista polaco refugiado en Argentina que encaminó al país a sus mejores resultados en las olimpiadas, y sobre Víctor Korchnoi, primer jugador de renombre que desertó la Unión Soviética y que luego disputa el campeonato del mundo contra Anatoly Karpov, contra quien pierde. En *La ciudad ausente*, menciona a Bent Larsen (que falleció en Argentina en el 2010) y a Pal Benko, mientras que en una entrevista incluida en *Crítica y ficción* habla de Garry Kasparov (quien le arrebató el campeonato a Karpov y ostentaba la corona al momento de la publicación del libro) y de la variante Scheveningen de la Defensa Siciliana, una línea compleja que el azerbaiyano popularizó. Estas referencias, sumamente concretas para un ajedrecista, denotan que Piglia nunca dejó de interesarse por los eventos del mundo del ajedrez. El juego, de hecho, lo acompañó toda su vida. En una conversación que sostuve con Arcadio Díaz Quiñones, colega de Piglia mientras enseñaba en la Universidad de Princeton, éste me confirmó que en sus tiempos como profesor Piglia jugaba al ajedrez con relativa frecuencia. Además, de acuerdo con María Jesús Espinosa, en sus últimos años, cuando una terrible esclerosis lateral amiotrófica lo paraliza, una de las pocas actividades que podía llevar a cabo era jugar al ajedrez (Espinosa). Pero más allá de su vida personal, la cercanía de Piglia con el juego la manifiesta elocuentemente *Respiración artificial*, novela que lo consagra y a cuyo análisis pasamos.

## 4.2 Respiración artificial, o casi

La proliferación de voces que articulan el conjunto de historias que forman la trama en *Respiración artificial* responde a una concepción rizomática de las narrativas que coexisten contra la narrativa del Estado. La verdad del Estado se legitima a sí misma a través de sus instituciones, de inscripciones u omisiones en documentos oficiales, de la violencia y la borradura. Entonces, para Piglia, escribir es un acto fundamentalmente anárquico porque desintegra en mayor o menor grado esa ficción estatal, ficción que se suprime en la novela para abrir paso a otras voces cuyos testimonios amenazan la hegemonía. Por eso no hay una historia principal en *Respiración artificial*, no hay un núcleo desde el cual definir y contrastar las acciones de los personajes, o por lo menos no queda sobre la superficie: no sabemos qué ocurre con el tío Maggi,<sup>9</sup> como tampoco quedan claras las intenciones de Ossorio, ni el rol de Tardewski<sup>10</sup> en los eventos que están sucediéndose al fondo de la novela, eventos que solo se le sugieren al lector, pero que connotan

---

<sup>9</sup> Roberto Echavarren afirma que el tío “ha huido, cruzando el río Uruguay” (“La literariedad” 1004), en parte porque le sirve para el argumento que desarrolla sobre el exilio. Sin embargo, los hechos en la novela siempre quedan velados por la duda. La cita sobre la cual se basa Echavarren plantea la duda de por sí: “Me dijo también que *posiblemente* cruzara esa tarde al Uruguay para despedirse de una mujer con la que había vivido en otra época. Quería despedirse de ella, dijo, porque pensaba irse de viaje y no estaba seguro de poder volver a verla. Quedamos en encontrarnos dos días después, a la hora de siempre, en el Club. Si por algún motivo no llegaba trataría, dijo, de estar de vuelta a más tardar el 27. *Dos días después no vino al Club y tampoco los días siguientes. Desde entonces (hoy es 27) no tengo noticias de él*” (*Respiración artificial* 132, subrayado nuestro).

<sup>10</sup> Uno de los momentos que motivan la sospecha es cuando Tardewski se interesa en un papel que encuentra sobre el escritorio de Maggi, cuando va con Renzi a buscarlo al hotel donde se estaba quedando; Renzi comenta: “Me acerco al ropero; por la luna del espejo veo que Tardewski se ha sentado en el escritorio, ha tomado un lápiz de la lata de té Mazawattee y después de arrancar la primera hoja del anotador se ha puesto a escribir. No veo qué ha hecho con la primera hoja del anotador. Quizás la ha tirado, pero el piso sin embargo está limpio” (191). Lo sospechoso es que esa primera hoja del anotador, además de una serie de números, tenía visible la palabra seminario y “otra, casi ilegible, que puede ser *proyecto o proceso o quizás prócer*” (190). La importancia de este detalle la resalta el hecho de que, como comenta Balderston, “[...] la nueva junta militar argentina en 1976 se llamó a sí misma ‘Proceso de Reorganización Nacional’, un nombre que la gente redujo con exquisito sentido de ironía al de ‘Proceso’. Este nombre recordaba inevitablemente al mundo literario de Kafka, en el cual aun cuando las normas nunca son explícitas, todos sufren sus consecuencias” (“El significado latente” 109). ¿Estaba Tardewski ayudando a Maggi al guardarse el papel donde pudo haber una referencia al “proceso”, para evitar que las autoridades lo descubrieran? ¿Se deshizo del papel demasiado tarde? ¿Era Tardewski colaborador de las autoridades y encontró en el papel evidencia del involucramiento de Maggi en la resistencia? La novela, por supuesto, deja este nudo sin resolver. Para ampliar sobre el asunto, ver “El escritor ante la historia” de Fernet, p. 91 en adelante.

una atmósfera de represión y violencia. Lo que hay son versiones: cartas, testigos, reflexiones, memorias, hipótesis, críticas, diatribas, todo puesto bajo el plano desjerarquizado de la conversación. De ahí que la novela se preste para deconstruir la historia desde distintos ángulos, porque es en los intersticios de las versiones donde puede estar, si acaso, la Historia.

La dificultad de poner en primer plano esas otras historias la acentúa el contexto político de la novela, que tiene lugar durante la dictadura de Videla. ¿Cómo contar un horror tan inmediato y presente? Piglia usa como dispositivo lo que conceptualiza en “Tesis sobre el cuento” como el Iceberg de Hemingway: ese discurso narrativo que cuenta *como si el lector ya supiera* lo que ocurre –una guerra, un suicidio– sin mencionarlo nunca (*Formas breves* 109), elipsis que se logra en *Respiración artificial* colocando las historias en voz de figuras que operan en los márgenes, que son antítesis del aparato estatal y que implícitamente resaltan lo que se experimenta al dar por entendido los eventos desde los que actúan. La materia para contar es la historia particular de esos personajes, sus búsquedas y ansiedades, pero sobre todo su percepción del presente, que en el caso de Ossorio es un pasado que vuelve sobre la violencia de la década de 1970, o por lo menos sus repercusiones. Esa condición de sujetos marginados, Ossorio y Tardewski, dos exiliados, y Maggi, buscándose exiliar, encarna el cómo en estado de sitio: cómo se vive y cómo se *es* cuando el Estado normaliza la represión. Es aquí donde Piglia recurre a Rodolfo Walsh en una compleja operación de reconocimiento y homenaje sobre la cual se construye el clímax de la novela: el encuentro entre Emilio Renzi y Tardewski. Adelantamos que, sobre el asunto de Walsh en Piglia, disputaremos las consideraciones de Diego Alonso y Teresa Orecchia Havas, que sostienen que la contribución del primero en la literatura del segundo radica en el manejo y la renovación de lo narrativo, en la manera de narrar que Piglia observa en la no ficción de Walsh, en función de la pregunta de qué hacer con la literatura en el contexto de los años 70 (Alonso, “Las formas de la política” 159-160;



Orecchia Havas, “Claroscuros” 170-174). A propósito de tales relaciones, nos detendremos en los elementos que en la novela media el ajedrez. Si bien no es posible reducir el alcance temático al juego, utilizarlo como pretexto permitirá elucidar parte de la poética de Piglia.

A modo de resumen, se puede afirmar que la presencia del ajedrez en *Respiración artificial* tiene tres fuentes. La primera es literaria y se alinea con nuestra lectura de “El jardín de senderos que se bifurcan” en el primer capítulo de esta disertación, esto es, la impronta que toma de Borges. La segunda es histórica y le provee a Piglia dos figuras que se funden en el personaje Tardewski, una es Witold Gombrowicz y la otra Mikhail Najdorf. La tercera, también literaria, es Walsh. Iremos en detalle sobre las tres, pero concentrando en la segunda y la tercera.

Para la primera, suscribimos los comentarios de Fornet, que ha destacado cómo en la novela la proliferación de tiempos e historias casi simultáneas se presentan como aquellas de “El jardín de senderos que se bifurcan” (*Respiración artificial* o el escritor ante la historia” 348). Variantes sobre el destino de Maggi, informadas por la especulación o la paranoia, forman ese ajedrez implícito en las versiones que coexisten como las del diálogo entre Yu Tsun y Stephen Albert. Igual que con “El jardín de senderos que se bifurcan”, se podría componer un árbol de variantes que grafique las posibles resoluciones de la historia, basándonos en los nudos que se presentan sobre el paradero del tío Maggi y que la trama deja sin resolver. Son por lo menos seis:

a) el tío Maggi se exilia, por lo que no regresa y Marconi ha confundido a otra persona con Maggi cuando cree verlo en la plaza;

b) el tío Maggi cambia de identidad ante la persecución y entra en el clandestinaje dentro o fuera de Argentina;

c1) el tío Maggi regresa, pues lo ve Marconi en la plaza, pero decide no contactar a Renzi;

c2a) Arocena ha previsto el encuentro de Maggi con Renzi y lo informa, por lo que la policía lo intercepta y lo capturan luego de que Marconi lo viera;

c2b) el tío Maggi regresa, pero el mismo día lo capturan (sin que intervenga Arocena), lo que podría explicar que Tardewski se deshiciera de la página en el cuarto de hotel para intentar ayudar a Maggi (ver nota al calce 10) y que Marconi lo haya visto, pero luego no apareciera;

d) el tío Maggi ha sido asesinado, etc.

Las posibilidades no son exhaustivas, pero ilustran el punto. Esa impronta es parte de un diálogo más amplio con Borges que, como sostiene Daniel Balderston, “le sirve a Piglia para pensar la literatura, en términos de estructura, género, entonación, lenguaje, sintaxis” (“El Borges de Piglia” 87). Es la manera en que queda palimpsestado el ajedrez de Borges en Piglia, con una diferencia: Borges resuelve “El jardín de senderos que se bifurcan” escogiendo la variante en la que Yu Tsun le dispara a Stephen Albert y descartando las que se presentan en el diálogo que la precede; Piglia, en cambio, deja inconclusa la resolución, por lo que todas las variantes son posibles (se puede argumentar que no cerrar la historia es consecuente y encarna con mayor exactitud que el cuento de Borges el laberinto de Ts’ui Pên, porque en este todas las variantes que pueden ocurrir, ocurren simultáneamente). Es la vuelta de tuerca de Piglia al hipotexto que identifica Fernet. A la vez, la larga espera del regreso del tío funciona como dispositivo para que en el final de la novela lo central no sea la llegada de Maggi sino el diálogo, cuya primera parte (la conversación de Renzi con Marconi) historia la literatura argentina. Para Roberto Echavarren, es esa conversación la que constituye la verdadera historia de la novela: la de la tradición (“La literariedad” 1005).<sup>11</sup> En consecuencia, lo que importa, lo que se pone de primer plano, son las

---

<sup>11</sup> Aunque a grandes rasgos coincidimos con Echavarren y entendemos que uno de los focos importantes es la tradición literaria (la segunda parte, de hecho, acapara más de la mitad de la novela), intentaremos demostrar que la novela resalta mucho más que una historia, sea cual fuere.

reflexiones que surgen en el diálogo: la literaria en el caso de la conversación de Renzi con Marconi y la histórico-filosófica en el caso de Tardewski al cierre de la novela.

El dispositivo no es inocente: *Respiración artificial* es un despliegue del manejo de Piglia de géneros y poéticas que lo preceden, por lo que en la conversación durante la espera hay otros guiños a Borges<sup>12</sup> y a la tradición; observar cómo hila los estilos sirve de mapa para diseccionar elementos menos evidentes en relación con Walsh. En el diálogo con Marconi, Renzi teoriza que Borges cierra dos líneas de la literatura decimonónica, una la (falsa) erudición y otra la gauchesca:

De modo que, dice Renzi, los dos primeros cuentos escritos por Borges, tan distintos a primera vista: “Hombre de la esquina rosada” y “Pierre Menard, autor del Quijote” son el modo que tiene Borges de conectarse, de mantenerse ligado y de cerrar esa doble tradición que divide a la literatura argentina del siglo XIX. A partir de ahí su obra está partida en dos: por un lado los cuentos de cuchilleros, con sus variantes; por otro lado los cuentos, digamos, eruditos [...]. No es casual entonces que el mejor texto de Borges sea para Borges “El Sur”, cuento donde esas dos líneas se cruzan, se integran. (164)

Piglia desarrolla en la segunda parte de la novela las mismas dos líneas que le atribuye a Borges y las funde de manera similar a como dice Renzi que hace Borges en “El Sur”. La línea de la erudición está clara en el diálogo de Renzi con Marconi y luego con Tardewski, diálogos que alardean de conocimientos históricos, filosóficos y literarios y que no se refrenan de comentarios críticos extremos, pero posibles. Sin embargo, los elementos de la gauchesca o los “cuentos de cuchilleros” no son tan obvios y requieren aproximarse arqueológicamente al texto. Están en el *proceder* de los personajes, en el duelo intelectual en tanto forma, esa especie de payada (como le

---

<sup>12</sup> En su artículo “El Borges de Piglia”, Balderston ha estudiado el constante diálogo de Piglia con Borges en *Respiración artificial*, no solo a través del estilo, sino también de citas reelaboradas y textuales (150-153).

llama Marconi [180]) entre Renzi y Marconi que, similar a las charlas de los gauchos literarios, se acompaña de bebidas o sustancias que afectan el contrapunto e inciden en la conversación.

En el *Fausto* de Estanislao del Campo, por ejemplo, en el diálogo entre Anastasio el Pollo y Don Laguna, los personajes no tardan en proponer la consunción de tabaco como prelude a contar lo que presencia Anastasio cuando asiste a la versión teatral de *Fausto*:

Don Laguna, sientesé,  
y un ratito aguardemé  
mientras maneo el potrillo  
*vaya armando un cigarrillo,*  
*si es que el vicio no ha olvidao;*  
*ahí tiene contra el recaó*  
*cuchillo, papel y un naco:*  
*yo siempre pico el tabaco*  
*por no pitarlo aventao.* (Parte I, vv. 71-80, subrayado nuestro)

En la primera parte se introduce también la ginebra: “Don Laguna se volvió, / ande a Don Pollo lo halló / con un frasco de bebida” (Parte I, vv. 173-175), que consumen veinte versos después (Parte I, v. 192). Las sustancias y el diálogo poco a poco se imbrican: en la segunda parte, mientras avanza la conversación y Anastasio cuenta lo que ha visto en el teatro, se interrumpe la charla para beber: “–Dejeme hacer, Don Laguna / dos gárgaras de ginebra. / Pues como le iba diciendo, / el Dotor apareció, / y, en público, se quejó” (Parte II, vv. 70-75), interrupciones que se repiten en las partes siguientes (“–¿Sabe que este ginebrón / no es para beberlo solo?” [Parte IV, versos 9-10]) y hasta el cierre del texto, cuando cada cual monta su caballo para partir: “–Ya es güeno dir ensillando... / –Tome ese último traguito / y eche fresco a ese pocito / para que quede boyando” (Parte VI, vv. 141-144). Notable que el diálogo termina cuando acaba la ginebra (el

frasco boyando al estar vacío y flotar), como si la conversación quedara en algún punto subordinada al alcohol del que disponen y sea este el que determina el final del encuentro.

El motivo no pasa inadvertido para Piglia, que en la parte de Tardewski acompaña los diálogos *precisamente* con tabaco y ginebra, primero en el encuentro con Tardewski, cuando hablan del tío Maggi: “Yo le dije que lo mejor era no tratar de explicar con palabras lo que un hombre había decidido hacer con su vida. En todo caso, le dije, podríamos hablar de eso después, cuando también nosotros nos hubiéramos conocido un poco mejor. *Le pregunté si no quería tomar otra ginebra y llamé al mozo [...]. Dos ginebras, sí, le digo entonces ahora al mozo.* Traiga, por favor, otro poco de hielo” (134-135, subrayado nuestro). Luego en la conversación entre Renzi y Marconi: “[...] ¿cómo podría hacer yo, polígrafo resentido del interior, para integrar, como un joven, a pesar de mis ya interminables 36 años, el cuadro de los jóvenes valores de la joven literatura argentina? *Me sirvo un poco de ginebra, dijo Marconi. ¿Volodia? ¿Renzi? No se preocupe, Marconi, dijo Renzi, ya no existe la literatura argentina*” (160, subrayado nuestro). A lo que siguen, durante el clímax de la teoría de Renzi, no por accidente cuando comenta la gauchesca en Borges, otras instancias en las que el consumo de ambas sustancias interrumpe el diálogo:

[...] Borges, dice Renzi, exaspera y lleva al límite, clausura por medio de la parodia la línea de la erudición cosmopolita y fraudulenta que define y domina gran parte de la literatura argentina del XIX. Pero hay más, dice Renzi. *¿Querés ginebra? Dice Marconi. Dale, dice Renzi. ¿Volodia? Con un poco más de hielo, le digo.* Pero hay más, hay otra línea: lo que podríamos llamar el nacionalismo populista de Borges. Quiero decir, dice Renzi, el intento de Borges de integrar en su obra también a la otra corriente, a la línea antagónica al europeísmo, que tendría como base la gauchesca y como modelo el *Martín Fierro*. Borges se propone cerrar también esta corriente que, en cierto sentido, también define la literatura argentina del siglo XIX, ¿Qué hace Borges? Dice Renzi. Escribe la continuación del *Martín Fierro*. No solo porque le escribe, en “El fin”, un final. *¿Querés un cigarrillo?* dice Renzi. Esperá. No sólo porque le escribe un final, dice ahora, sino porque además

toma al gaucho convertido en orillero, protagonista de estos relatos que, no casualmente Borges ubica siempre entre 1890 y 1900. (162-163, subrayado nuestro)

Y vuelven a tomar cuando discuten sobre Arlt (luego de una cita de Borges que parafrasea Renzi): “Cualquier maestra de la escuela primaria, incluso mi tía Margarita, dijo Renzi, puede corregir una página de Arlt, pero nadie puede escribirla.<sup>13</sup> Y no, dijo Marconi, eso seguro que no, nadie puede escribirla salvo él. Pero no te interrumpo más, en serio, te escucho, dijo. *¿Ginebra? Sí, dijo Renzi. ¿Volodia? dijo Marconi. Bueno, dije yo*” (166-167, subrayado nuestro). Los ejemplos abundan, pero un paralelismo final con *Fausto* es que *Respiración artificial* termina después de que se acaba el vino que le ofrece en su casa Tardewski a Renzi, poco antes de elaborar la hipótesis con la que cierra la novela, esa del encuentro entre Kafka y Hitler que se le ocurre a Tardewski cuando pide un texto sobre Hippias y, por una equivocación en las fichas bibliográficas del British Museum, recibe *Mein Kampf* de Hitler: “Esa confusión en el orden de un fichero, producida en 1938, fue lo que hizo posible, entre otras cosas, que usted y yo estemos ahora conversando aquí; al menos hizo posible que yo viniera a Concordia, conociera al Profesor Maggi, etc. Pero no nos anticipemos, dijo. *Queda todavía un poco de vino, me dice. ¿Quiere? Bueno, le digo*” (240, subrayado nuestro).

La operación que realiza Piglia con la gauchesca no se limita a integrar uno de sus motivos, sino que, vista en su amplitud, es una actualización o reformulación del género al presente de los 1970, proceso parecido al que Renzi le atribuye a Borges cuando menciona que los protagonistas de algunos de sus cuentos son gauchos transformados –actualizados– en orilleros (163). Además de la reformulación, hay un desplazamiento espacial que supone otra vuelta con respecto a la

---

<sup>13</sup> Fornet sostiene que la cita parafrasea a Onetti (“Escritura y propiedad” 57), pero es una cita de Borges en entrevista con Joaquín Soler en *A Fondo* (1976): “Desde luego, Quevedo hubiera podido corregir cualquier página de Cervantes, don Diego de Saavedra Fajardo también, Lope de Vega también, pero no hubieran podido escribirla” (22:53-22:59).

gauchesca en Borges, específicamente con relación a “El Sur”: si Juan Dahlmann encuentra su muerte (soñada o delirada) en su viaje al sur, porque es ahí donde está la Argentina que es la contracara –barbárica– de su experiencia porteña, Maggi, para trasladarse al interior, viaja al norte, a Entre Ríos, y es ahí donde se define el destino de este intelectual aparentemente involucrado en una conspiración. Es como si los “gauchos” de 1970, los sujetos al margen del Estado que desafían las políticas dominantes, vinieran a ser, en el presente de esa década, los integrantes de una heterogénea y conflictiva izquierda que tuvo entre sus organizaciones a Montoneros, nombre que remite a las “montoneras” o ejércitos irregulares que operaban en el siglo XIX y que frecuentemente se componían de gauchos. El arquetipo recontextualizado en los 70, sobre todo el que como Martín Fierro la emprende contra las autoridades, es entonces el del conspirador que desde el clandestinaje resiste las políticas represivas del gobierno central.

Además de estas intertextualidades, otro procedimiento notable de *Respiración artificial* es la construcción de personajes con la materia de la historia local, no la que se accede a través de los currículos, sino la poco conocida, secundaria o marginal. En la novela, el personaje Tardewski está relacionado con eventos del ajedrez en Argentina posteriores a la década de 1940, eventos no necesariamente parte del *mainstream*, pero cuyas marcas siguen vigentes en la sociedad argentina.<sup>14</sup> De Tardewski se ha dicho con razón que se basa en Witold Gombrowicz. Múltiples momentos lo confirman, como cuando Tardewski menciona que (al igual que Gombrowicz) trabajó en un banco luego de su exilio en 1939: “[...] el 1° de marzo de 1940, entré a trabajar con el cargo de ayudante de segunda, supernumerario, en el Banco Polaco de Buenos Aires” (232).<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Nos referimos a la popularidad del ajedrez en todos los niveles de la sociedad y sus repercusiones. Argentina es, de hecho, el país vigésimo primero en el ranking mundial de la Federación Internacional de Ajedrez (FIDE) al momento de escritas estas líneas y el número uno de los países latinoamericanos en la lista. El ranking mundial de la FIDE se puede consultar en: <https://ratings.fide.com/topfed.phtml>.

<sup>15</sup> No dedicaremos en este trabajo el espacio que merece un análisis detallado que justifique a Gombrowicz como fuente de Tardewski. Los ejemplos abundan y, como notan Fonet (“El escritor ante la historia” 102-103) y Balderston (“El significado latente” 112), la relación es más que evidente. Además del ejemplo mencionado, otro momento es

Pero además de Gombrowicz, hay cualidades coherentes con el ajedrecista polaco Mikhail Najdorf. Antes de acudir a las citas, un breve recorrido por la historia del ajedrez en Argentina en el siglo XX subrayará la importancia de Najdorf para el ajedrez nacional y facilitará entender cómo imbrica Piglia, mediante Tardewski, la cultura literaria con la ajedrecística.

En 1939, Buenos Aires fue la sede de la 8va edición de las Olimpiadas de Ajedrez. El evento se celebró del 21 de agosto al 19 de septiembre y contó con la participación de 27 países. La delegación polaca la constituían Savielly Tartakower, Franciszek Sulik, Mikhail Najdorf, Paulyn Frydman y Teodor Regedziński. Las actividades de inauguración transcurrieron en medio de tensiones diplomáticas por la escalada de las amenazas de la Alemania nazi. El 1 de septiembre inicia la primera ronda; el mismo día, los nazis invaden Polonia, iniciando la Segunda Guerra Mundial. Najdorf, como Tartakower y Frydman, era judío. La familia de Najdorf será asesinada en los campos de concentración en territorio polaco. Tartakower se sumó a las filas de la resistencia bajo Charles de Gaulle y se nacionalizó francés; Frydman y Najdorf se naturalizaron argentinos.

A causa de la guerra, las Olimpiadas de Ajedrez se suspendieron de 1939 a 1950. Algunos de los torneos internacionales organizados en la primera mitad de la década de 1940 tuvieron lugar en países europeos controlados por los nazis, o en guerra declarada contra estos. A pesar de su alto perfil, el clima en Europa no era seguro para Najdorf, por lo que casi todos los torneos que jugó entre 1939 y 1945 se celebraron en Argentina. La figura de Najdorf supuso un verdadero despunte para el ajedrez nacional, así como también lo fue el exilio para la calidad de juego de Najdorf. En ese periodo se dedicó seriamente al ajedrez y, de acuerdo con el gran maestro Jan Timman en el prefacio de la biografía *Najdorf x Najdorf*, fue el tiempo en Buenos Aires el catalizador de que su

---

cuando Tardewski le cuenta a Renzi que comenzó el doctorado en filosofía a los 23 años (192). Gombrowicz no estudió filosofía, pero a los 23 años comienza sus estudios en Derecho. Este y otros detalles no dejan dudas de que Gombrowicz es parte de la materia con la que se construye el personaje.



juego adquiriera nivel de clase mundial, porque a pesar de que ya era un jugador de élite, logró colocarse entre los primeros diez del mundo. Su presencia en los circuitos de torneos en Argentina propició el aumento del nivel local y motivó la organización de eventos de alta categoría a los cuales fueron invitados los mejores jugadores de entonces. El mismo 1939, por ejemplo, se celebra en octubre, en Buenos Aires, el torneo Círculo de Ajedrez. Participaron Paul Keres, quien en 1956 ocuparía el segundo puesto del *ranking* mundial, y Pal Benko, uno de los teóricos más importantes del siglo XX. Poco después, Najdorf formó parte del equipo argentino en las olimpiadas de la década de 1950, hecho cuya importancia para la expansión de la cultura ajedrecística del país era difícil de ignorar para adeptos al juego como Piglia. El equipo, encabezado por Najdorf, obtuvo en los años 50 los mejores resultados de su historia: segundo lugar tras Yugoslavia en Dubrovnik, 1950, y segundo lugar en Helsinki, 1952, y Amsterdam, 1954, tras la Unión Soviética, que por entonces era la potencia indiscutible del ajedrez (Figuras 41-43).

**9th Chess Olympiad: Dubrovnik 1950**

[<< \[ Information \]](#) | [The final group](#) | [Statistics \] >>](#)

The final group

[\[ Standings](#) | [1st](#) | [2nd](#) | [3rd](#) | [4th](#) | [5th](#) | [6th](#) | [7th](#) | [8th](#) | [9th](#) | [10th](#) | [11th](#) | [12th](#) | [13th](#) | [14th](#) | [15th](#) ]

Standings

no.	team	code	flag	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	pts
1.	Yugoslavia	YUG		•	1½	3	2	2½	3	2	2	3½	3	3	4	4	4	4	4	45½
2.	Argentina	ARG		2½	•	2	1½	1½	4	3	3	2½	2½	3½	3½	4	3½	3½	3	43½
3.	West Germany	GER		1	2	•	1½	3	2½	2½	2½	3	3	4	3	3	2	3½	4	40½
4.	United States	USA		2	2½	2½	•	2	2½	2	3½	2	2½	2½	3	3	2½	4	3½	40
5.	Netherlands	NED		1½	2½	1	2	•	1½	2½	2½	2	2	2	3½	3½	2½	4	4	37
6.	Belgium	BEL		1	0	1½	1½	2½	•	2½	2	2	3	3½	1½	3½	3	1½	3	32
7.	Austria	AUT		2	1	1½	2	1½	1½	•	2½	2	1½	2½	1½	2	3	3½	3½	31½
8.	Chile	CHI		2	1	1½	½	1½	2	1½	•	2	2½	2	3	2½	2½	4	2	30½
9.	France	FRA		½	1½	1	2	2	2	2	•	½	1	2½	2½	2	3½	3½	2	28½
10.	Finland	FIN		1	1½	1	1½	2	1	2½	1½	3½	•	½	3	1½	2	3	2½	28

**Figura 41. 9na Olimpiada de ajedrez, Dubrovnik, 1950.** OlimpBase: the online encyclopaedia of international team chess events, Wojciech Bartelski & Co., © 2003-2022.

## 10th Chess Olympiad: Helsinki 1952

<< [ [Information](#) | [Final A](#) | [Final B](#) | [Final C](#) | [Group 1](#) | [Group 2](#) | [Group 3](#) | [Statistics](#) ] >>

### Final A

[ [Standings](#) | [1st](#) | [2nd](#) | [3rd](#) | [4th](#) | [5th](#) | [6th](#) | [7th](#) | [8th](#) | [9th](#) ]

### Standings







no.	team	code	flag	1	2	3	4	5	6	7	8	9	pts	MP	+	=	-
1.	Soviet Union	URS		•	2½	2	2	2	2½	3	3½	3½	<b>21</b>	13	5	3	0
2.	Argentina	ARG		1½	•	2½	1½	1½	3	3½	2½	3½	<b>19½</b>	10	5	0	3
3.	Yugoslavia	YUG		2	1½	•	2½	2	3	2½	3	2½	<b>19</b>	12	5	2	1
4.	Czechoslovakia	CSR		2	2½	1½	•	2	1½	2	3	3½	<b>18</b>	9	3	3	2
5.	United States	USA		2	2½	2	2	•	2	1½	3	2	<b>17</b>	9	2	5	1
6.	Hungary	HUN		1½	1	1	2½	2	•	2½	2	3½	<b>16</b>	8	3	2	3
7.	Sweden	SWE		1	1	1½	2	2½	1½	•	2	2	<b>13</b>	5	1	3	4
8.	West Germany	GER		½	1½	1	1	1	2	2	•	1½	<b>10½</b>	2	0	2	6
9.	Finland	FIN		½	½	1½	½	2	½	2	2½	•	<b>10</b>	4	1	2	5

Figura 42. 10ma Olimpiada de ajedrez, Helsinki, 1952. OlimpBase: the online encyclopaedia of international team chess events, Wojciech Bartelski & Co., © 2003-2022.

## 11th Chess Olympiad: Amsterdam 1954

<< [ [Information](#) | [Final A](#) | [Final B](#) | [Group 1](#) | [Group 2](#) | [Group 3](#) | [Group 4](#) | [Statistics](#) ] >>

### Final A

[ [Standings](#) | [1st](#) | [2nd](#) | [3rd](#) | [4th](#) | [5th](#) | [6th](#) | [7th](#) | [8th](#) | [9th](#) | [10th](#) | [11th](#) ]

### Standings

no.	team	code	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	pts	MP	+	=	-
1.	Soviet Union	URS	•	3½	2½	2½	3	3	2	3½	3½	3	3½	4	<b>34</b>	21	10	1	0
2.	Argentina	ARG	½	•	1½	3	2½	2	3	2½	3	2½	3	3½	<b>27</b>	17	8	1	2
3.	Yugoslavia	YUG	1½	2½	•	2	2½	1½	3	3	3½	2	2½	2½	<b>26½</b>	16	7	2	2
4.	Czechoslovakia	CSR	1½	1	2	•	3	2	1½	2	3	2½	3½	2½	<b>24½</b>	13	5	3	3
5.	West Germany	GER	1	1½	1½	1	•	2	2½	½	2½	4	4	3	<b>23½</b>	11	5	1	5
6.	Hungary	HUN	1	2	2½	2	2	•	1	3	2	2	2	3½	<b>23</b>	12	3	6	2
7.	Israel	ISR	2	1	1	2½	1½	3	•	3	½	3	2	2½	<b>22</b>	12	5	2	4
8.	Netherlands	NED	½	1½	1	2	3½	1	1	•	3	2½	3	2	<b>21</b>	10	4	2	5
9.	England	ENG	½	1	½	1	1½	2	3½	1	•	2½	1	2½	<b>17</b>	7	3	1	7
10.	Bulgaria	BUL	1	1½	2	1½	0	2	1	1½	1½	•	2½	2½	<b>17</b>	6	2	2	7
11.	Sweden	SWE	½	1	1½	½	0	2	2	1	3	1½	•	2	<b>15</b>	5	1	3	7
12.	Iceland	ISL	0	½	1½	1½	1	½	1½	2	1½	1½	2	•	<b>13½</b>	2	0	2	9

Figura 43. 11ra Olimpiada de ajedrez, Amsterdam, 1954. OlimpBase: the online encyclopaedia of international team chess events, Wojciech Bartelski & Co., © 2003-2022.

Además de los ajedrecistas que se establecieron en Argentina, en junio de 1939 partió del puerto de Gdiniá el MS Chrobry, un barco que hacía su viaje inaugural a Buenos Aires para promocionar intereses comerciales con Polonia. En él iba Witold Gombrowicz, a quien la guerra dejaría extraviado en la ciudad. Gombrowicz, que a pesar de no ser ajedrecista era aficionado, no tardó en conocer a Najdorf y Frydman. Este último consiguió un trabajo modesto como director de la sala de ajedrez del Café Rex a mediados de 1940. La amistad de Gombrowicz con Frydman lo llevó a frecuentar esa sala, donde, en 1947, un grupo compuesto de ajedrecistas y lectores no especializados, liderados por Virgilio Piñera, traducen del polaco al español la *Ferdydurke*.<sup>16</sup>

La llegada a la Argentina de Najdorf y Frydman, sus vínculos con Gombrowicz, los de Gombrowicz con los escritores argentinos, el vínculo de Najdorf con Tartakower, de quien escribe Arlt, son contingencias que cristalizan la constelación de relaciones entre ajedrez y literatura; Piglia registra algunas en *Los diarios de Emilio Renzi*, otras las ficcionaliza en *Respiración artificial* mediante otro desplazamiento que condensa tiempos, porque, además de 1939, en 1978, en medio de esa otra tragedia que fue la dictadura, se celebra en Buenos Aires la 23ª Olimpiada de Ajedrez, la segunda y última que hasta el momento ha organizado Argentina. El caso paradigmático de la novela es Najdorf, cuya presencia se vislumbra en la primera mención del tío Maggi sobre Tardewski, en una carta que le envía a su sobrino: “Enseño historia argentina en el Colegio Nacional y a la noche voy a jugar al ajedrez al Club Social. *Hay un polaco que es un as; acostumbraba jugar con el príncipe Alekhine* y con James Joyce en Zúrich, y uno de los anhelos de mi vida es empatarle una partida” (18, subrayado nuestro). Dos detalles de esta cita apuntan a Najdorf. El primero es que entre Gombrowicz y Najdorf hay una diferencia abismal en fuerza

---

<sup>16</sup> Del proceso de llevar a cabo esta traducción destaca la coexistencia de voces de contextos diversos: escritores, ajedrecistas y lectores no especializados que, en tanto proponen palabras para la novela, la coescriben o cotraducen y hacen de ella un texto de autoría múltiple. Ver: Balderston, Daniel. “Rex Café, Buenos Aires, 1947. On the Spanish Translation of Gombrowicz’s *Ferdydurke*.” *The Polish Review* 60.2 (2015): 29-37.

ajedrecística. Gombrowicz, incluso bajo los criterios más laxos, difícilmente podría considerarse un “as” del ajedrez, pero Najdorf ya había ganado varios torneos internacionales y era un maestro reconocido cuando arribó a Buenos Aires. El segundo detalle es que Gombrowicz nunca jugó una partida con Alexander Alekhine y, de hecho, no he encontrado evidencia de que siquiera lo hubiera conocido. Najdorf, en cambio, se cree que disputó por lo menos tres partidas con el excampeón ruso-alemán (Winter, “Confusion over Alekhine v Najdorf”), una de ellas constatable en la base de datos de la página web [www.chessgames.com](http://www.chessgames.com).<sup>17</sup>

Otra de las referencias que apunta a Najdorf está en la carta de Maggi que incluye una conversación con Tardewski sobre modificar el ajedrez:

Anoche, por ejemplo, me quedé hasta la madrugada discutiendo con Tardewski, mi amigo polaco, ciertas modificaciones que podrían introducirse en el juego del ajedrez. Hay que elaborar un juego, me dice, en el que las posiciones no permanezcan siempre igual, en el que la función de las piezas, después de estar un rato en el mismo sitio, se modifique: entonces se volverán más eficaces o más débiles. Con las reglas actuales, dice, [...] esto no se desarrolla, esto permanece siempre idéntico a sí mismo. Sólo tiene sentido, dice Tardewski, lo que se modifica y se transforma. (26)

Fornet nota que la carta es una cita textual a Walter Benjamin (“El escritor ante la historia” 111),<sup>18</sup> una remisión consecuente con la condensación de los años 1978 y 1939. En sentido estrictamente ajedrecístico, el asunto de variar las reglas del ajedrez, además de un guiño a “Pierre Menard, autor del Quijote”, es, como mencionamos en el primer capítulo, una discusión que inicia

---

<sup>17</sup> Para el tiempo de Najdorf, era complicado mantener registro de las partidas. Si no se publicaban, corrían el riesgo de perderse porque preservarlas dependía de que el jugador guardara el papel donde anotaba las jugadas durante los torneos. La partida de la que hay registro puede accederse en: <https://www.chessgames.com/perl/chessgame?gid=1013162>.

<sup>18</sup> Escribe Benjamin en “Diálogos con Brecht”: “12 de julio. Ayer, después de la partida de ajedrez, dice Brecht: ‘Bueno, cuando venga Korsch tenemos que elaborar con él otro juego. Un juego en el que las posiciones no permanezcan siempre iguales, en el que la función de las figuras, después de estar un rato en el mismo sitio, se modifique: entonces se volverán más eficaces o más débiles. Así esto no se desarrolla, esto permanece demasiado idéntico a sí mismo’” (102).

el excampeón mundial José Raúl Capablanca en 1921, y que continúa Bobby Fischer en los 1960 y 1970. La modalidad que este último propone para variar el juego, conocida como Fischer Random, se emplea actualmente en algunos torneos internacionales. Una de las razones por la cual la discusión sobre modificar las reglas ha tenido continuidad es, como hemos indicado, la aridez de las partidas de alto nivel, que suelen terminar en tablas debido al balance de fuerza de los jugadores. Teóricamente, una sola variación a la posición inicial tendría un gran impacto en la aproximación al juego, tal como la preparación contra la apertura del rival, lo que en el Fischer Random es en la práctica imposible. Esto se debe a que la variedad de posiciones con las que podría comenzar la partida en esa modalidad son tantas que preparar líneas concretas es irrelevante para obtener ventaja. Esa variación, de volverse el estándar, haría obsoleta la teoría de aperturas<sup>19</sup> y resaltaría la táctica y las teorías del medio juego y el final. No es improbable que Piglia, como ajedrecista, estuviera familiarizado con el asunto de modificar el ajedrez y sus implicaciones; una conversación todavía vigente para jugadores de élite que es poco verosímil atribuirle a Gombrowicz, pero sí a Najdorf, quien sin duda estaba al tanto de la discusión. En cualquier caso, el asunto sirve además para prefigurar la conversación de Renzi y Tardewski sobre Kafka y Hitler, la cual vuelve a remitir a Benjamin y a Brecht, y a 1939 y 1978.

Aparte de aspectos de la profesión de ajedrecista, algunos datos biográficos de Tardewski apuntan nuevamente a Najdorf como fuente. En la última conversación entre Renzi y Tardewski, se revela sobre éste que: “En su juventud, dijo [Tardewski], jamás se le hubiera ocurrido imaginar que iba a pasar *cuarenta años* en este rincón del mundo. A veces, dijo, se le daba por pensar qué

---

<sup>19</sup> Solo a partir de la posición inicial del ajedrez clásico, en la que al extremo se colocan las torres, al lado de estas los caballos, al lado de estos los alfiles y en el centro la dama y el rey, se han escrito, publicado y grabado innumerables artículos, libros, revistas y videos instructivos. Una búsqueda del término “Chess Openings” en Google arroja más de ocho millones de resultados. Con las reglas del Fischer Random, la posición inicial tiene 960 variantes con las cuales podría comenzar la partida. Empezar el juego con una sola de esas 960 variantes, en la que la colocación de piezas difiere del ajedrez clásico, haría inútil toda la producción teórica de aperturas hasta el presente.

hubiera sido de su vida de haberse quedado en Europa o de haber regresado al final de la guerra. *Quizás hubiese muerto en un campo de concentración [...]*” (192-193, subrayado nuestro). Aunque la posibilidad de morir en un campo de concentración era real para ambos, para Najdorf era una garantía si regresaba a su país natal. Pero el dato decisivo es el tiempo vivido en Argentina: Gombrowicz se fue del país en 1963 (seis años después fallecería en Europa). Vivió veinticuatro años en su lugar de exilio. Najdorf, al momento de la publicación de *Respiración artificial* en 1980 –o mientras se preparaban los borradores finales– llevaba exactamente *cuarenta años* en Argentina, donde fallece en 1997.

Pero hay más: fuera de su empleo como agente de seguros, Najdorf jugaba torneos de ajedrez para conseguir dinero extra dada su situación precaria (*Najdorf x Najdorf*). Tardewski, de manera similar, jugaba ajedrez por dinero en el Club:

Llegué a esta bella ciudad entrerriana, prosiguió Tardewski, en enero de 1945. Tres meses después renuncié al Banco, me dediqué a la enseñanza privada de *idiomas y a jugar al ajedrez por plata en el Club Social*. Aquí se juega a todo por plata, *pero cuando vieron lo bueno que yo era dejaron de aceptarme desafíos por dinero y me ofrecieron una sección de comentarios ajedrecísticos en el diario*. Sección de la que estoy muy orgulloso y que aún conservo. (234, subrayado nuestro)

Y otro detalle en esta cita confirma a Najdorf como fuente. Aunque se mantuvo activo como jugador toda su vida, en la madurez su rendimiento fue disminuyendo y el desempeño en los torneos de la década de 1970 no se comparaba con el de treinta años atrás. Poco a poco, Najdorf pasó de liderar el equipo nacional y de competidor habitual en los torneos locales, a columnista de ajedrez para el periódico *Clarín*. En este publica, de 1972 a 1992, análisis de partidas y torneos internacionales, así como comentarios sobre eventos y jugadores locales. El periódico *Clarín* recogió los escritos de Najdorf en varios tomos, publicados bajo el título *La columna de Najdorf*.

Piglia, por supuesto, conocía de la existencia de Najdorf. Lo menciona explícitamente en *Los diarios de Emilio Renzi*. En el tercer tomo de los diarios, que cubre los años de 1976 a 1982 (periodo en el que escribe y publica *Respiración artificial*), en la sección “Un día perfecto” de la parte “Días sin fecha”, se incluye una entrada sobre Najdorf en la que se menciona “La inmortal polaca”, una partida que el ajedrecista jugó en 1929 y que Piglia sitúa de manera (¿deliberadamente?) errónea en 1922.<sup>20</sup> Sorpresivamente, la entrada termina:

En 1939 Najdorf se refugió en Buenos Aires, adonde había acudido a jugar un torneo, y se naturalizó argentino, y fue el primer tablero en el Torneo de Naciones en el que Argentina salió segunda, detrás de la Unión Soviética.

*Najdorf y Gombrowicz fueron amigos y se encontraban algunas tardes en el café Gran Rex en los altos de un cine sobre la calle Corrientes, para charlar un rato en polaco y jugar al ajedrez. (291, subrayado nuestro)*

Es decir, no solo sabía de Najdorf, sino que lo relaciona directamente con Gombrowicz en una sección que, debido a que no cuenta con fechas, es complicado constatarla con los manuscritos. ¿Es esta una entrada ficticia que Piglia coloca en *Los diarios* para ofrecer a la crítica claves interpretativas sobre *Respiración artificial*? Difícil comprobarlo, pero, como veremos en nuestras indagaciones sobre Walsh en la obra de Piglia, a las que pasaremos a continuación, no sería la única entrada cuya ficcionalización la distancia de las entradas en los manuscritos, para presuntamente dar pistas de vínculos con los que hasta el momento no había dado la crítica.

Hasta aquí, hemos identificado tres de los elementos que constituyen la poética de *Respiración artificial*. Primero, la colocación de una variedad de voces y entonaciones tanto del habla popular como la culta (Ossorio y el Senador; la literatura, la filosofía y la historia en tanto

---

<sup>20</sup> No existe una sola partida de Najdorf en ese año. La más antigua que se puede encontrar en las bases de datos es de 1925, pero, como sabemos, las falsas atribuciones son parte de la poética de Piglia.

temas en la parte de Tardewski), en un plano que no privilegia una sola voz, sino que le permite a cada una presentar su visión de mundo sin quedar invalidada por otra visión (siendo la excepción la de Marconi). Segundo, el homenaje a Borges a partir del dominio de su impronta literaria. Observamos tres casos: la intertextualidad con “El jardín de senderos que se bifurcan”, la fusión de la falsa erudición con la gauchesca y el dispositivo que dice Renzi (citando “Pierre Menard”) que Borges toma de Groussac, ese que “enriqueció, acaso sin quererlo, mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (*Respiración artificial* 159), dispositivo que se enmarca, según M. Carolina Zúñiga, “en lo que se ha denominado la poética del entrevero [...]” cuya característica “es la confusión y desmantelamiento de los géneros narrativos” (“Entre la certeza” 71). Tercero, el uso de fuentes o figuras históricas secundarias o menores, como el caso de Najdorf.

A estos tres elementos añadimos una contribución a la tradición y la adopción y el perfeccionamiento de un dispositivo. La primera es el intento de ocupar el relativo vacío en la literatura argentina de las novelas de cartas:<sup>21</sup> tomada de manera aislada, la primera parte de *Respiración artificial* es una especie de *nouvelle* compuesta casi toda de misivas. Lo segundo es la adopción de la elipsis. Examinar la manera en que se ejecuta es fundamental para develar el trazo de Walsh. Como hemos señalado, la crítica ha notado someramente a Walsh, pero falta un análisis que dilucide la ubicuidad de la relación. Inmaculada Donaire señala la importancia del vínculo cuando, suscribiendo a Orecchia Havas, comenta que: “Piglia reconoce su deuda [con Walsh] a través del homenaje velado que Teresa Orecchia descubre en la cita de Eliot que aparece en el paratexto:<sup>22</sup> la cita aludiría a la primera edición de *Operación Masacre*, donde Walsh también elige unas palabras del autor de *La tierra baldía* como preámbulo de su narración de los hechos

---

<sup>21</sup> Para más sobre este tema, ver nuevamente Fernet, “El escritor ante la historia”, pp. 82-87.

<sup>22</sup> “We had the experience but missed the meaning, and approach to the meaning restores the experience.”



reales: ‘A rain of blood has blinded my eyes... And I wander in a land of barren boughs’” (69). Sin embargo, Donaire, como antes Fonet (“El escritor ante la historia” 100-102), Orecchia Havas y Diego Alonso, subraya que el vínculo con Walsh está en la “elaboración literaria de lo social” (“*Respiración artificial* de Ricardo Piglia” 69) y, agrega Donaire, en la transformación de tal elaboración, tomada de *Operación Masacre*, en la novela de artista que es *Respiración artificial*. Aunque no incorrecta, la consideración es muy general y no da cuenta de la magnitud del vínculo.

De la relación hay claves que no por accidente son en extremo elípticas: cuando Marconi le presenta a Renzi y a Tardewski el poema sin título que ha escrito, luego de rechazar por explícito el título *Retrato del artista* (uno de los muchos guiños a Joyce) que propone Renzi, Marconi, parafraseando nada menos que una de las líneas de “El jardín de senderos que se bifurcan”, comenta: “En un poema que trata sobre el artista, la palabra artista no tiene que aparecer y menos en el título. ¿Es una ley o no es una ley? *En literatura, dijo, lo más importante nunca deber ser nombrado. Epigrama, dijo, que sirve de final a esta larga sesión o payada intelectual*” (179-180, subrayado nuestro). Esta aseveración suscita la pregunta de qué exactamente no se nombra en el diálogo. La respuesta está cinco páginas antes, cuando Renzi y Marconi discuten qué escritor contemporáneo ha mantenido viva la literatura argentina y se da el siguiente intercambio:

Entonces, dice Renzi, partimos de ese supuesto, Borges es un escritor del XIX, cierra, clausura, etc., etc. Arlt, por su lado, murió en 1942. ¿Quién sería, pregunto yo ahora, dijo Renzi, el escritor actual que podríamos considerar para decidir que la literatura argentina no ha muerto? Hay muchos, dijo Marconi. [...] Por ejemplo Mujica Láinez. ¿Quién? dijo Renzi. Mujica Láinez, dijo Marconi. Es una cruz, dijo Renzi. [...] Una cruz, dijo Renzi, eso es Mujica Láinez. De Hugo Wast y de Enrique Larreta. Eso es Mujica Láinez, dijo Renzi. Una mezcla tilinga de Hugo Wast y de Enrique Larreta. Escribe best sellers “refinados” para que los lea Nacha Regules. (175-176)

Y, luego de la refutación de Renzi, pasan a otro tema sin contestar nunca la pregunta. Lo que no se nombra en esa *payada intelectual* es el escritor contemporáneo que ha mantenido viva la literatura argentina. Ese escritor es Rodolfo Walsh. Para justificar esta lectura, debemos distanciarnos del texto y observar los mecanismos en funcionamiento en la parte de Tardewski.

*Respiración artificial* está operando en por lo menos cuatro niveles al momento de la reflexión de Renzi sobre Borges y Arlt. La reflexión en sí ocurre a nivel de la historia, incorporada en el diálogo que entablan Renzi y Marconi sobre la literatura argentina, luego de haberse encontrado casualmente en un club, la cual es una de las varias instancias en las que el texto incorpora la crítica literaria a la ficción. En el diálogo mismo, que se articula a partir del encuentro fortuito de voces diversas, como sucede también en *Los siete locos*, hay otra reflexión, a nivel del lenguaje, sobre Arlt. La integración de la crítica en la ficción establece un plano intertextual con Borges, que había trabajado, como antes Poe, el ensayo dentro del cuento. El plano intertextual es el tercer nivel. Una de esas intertextualidades es con el cuento “El indigno”, en el que Renzi identifica una referencia oblicua a Arlt (“Eald o Alt”) –un homenaje, dice Renzi– por parte de Borges, y ese cuento, en tanto hipotexto de la parte de Tardewski, establece el punto de contacto con una reflexión más profunda sobre la literatura argentina, que ocurre en el cuarto nivel. Ese nivel es estructural, está en la construcción del espacio, de los personajes y de la trama, en los enlaces de esos elementos con el andamiaje narrativo y en la técnica que Renzi observa en “El indigno”, que es también el dispositivo sobre el cual se construye la novela: la técnica de la elipsis. En el diálogo hay entonces un plano hipertextual que remite a “El indigno” y que opera en la novela, como en el cuento, mediante una elipsis que se revela cuando se ubican sus elementos estructurales en el contexto de la tradición: una novela sobre la dictadura, que ficcionaliza documentos de no-ficción (cartas, testimonios, ensayos), con un joven escritor que gradualmente

se involucra en la política (Renzi), y cuya toma de conciencia tiene lugar en el espacio del club o del café, en conversaciones casuales con un ajedrecista (Tardewski) y un aficionado a la literatura (Marconi). En esos elementos, en la reflexión a la que invita el conjunto (novela de dictadura, espacio del café, interacción con ajedrecistas y aficionados a la literatura, la toma de conciencia de un joven escritor) está Walsh, cuya no mención en toda la novela, su elipsis dado el contexto, es en sí motivo de sospecha.<sup>23</sup> Los paralelismos son decisivos. Por un lado, con la serie Laurenzi de los cuentos de Walsh, en los que el escritor y detective amateur Daniel Hernández se encuentra en un café con el comisario Laurenzi, quien, mientras juegan al ajedrez, le cuenta historias que Hernández escribe; dinámica similar a la de Renzi con Tardewski si consideramos que es Renzi el que ficcionalmente escribe la novela que estamos leyendo. Por otro lado, con *Operación Masacre*, primer texto que integra cualidades de la ficción al testimonio y otros documentos factuales, para enfrentar, en el campo discursivo, la dictadura de la Revolución Libertadora, lo que podemos argumentar hace también *Respiración artificial* con la dictadura de Videla. En el “Prólogo” a *Operación Masacre* aparecen parte sustancial de los elementos identificables en la parte de Tardewski: el espacio del café o club, los ajedrecistas, el testimonio, la investigación, la toma de conciencia (y la consecuente consagración del escritor a partir del camino que el azar le traza). Vista en su amplitud y enfatizando las reflexiones de la parte de Tardewski (que son el centro de la trama), lo que está diciendo Piglia es que después de Borges y Arlt, sobre todo en la Argentina de los años 70, está *necesariamente* Walsh, una literatura que inaugura el género testimonial del cual forma parte, desde la ficción, *Respiración artificial*. La segunda parte de la novela, como “El

---

<sup>23</sup> El primero en notarlo fue Fonet, quien en su artículo “*Respiración artificial*, o el escritor ante la historia” afirma: “Renzi es acosado por las circunstancias históricas y políticas en el Club de Concordia y, como a Walsh, le tocará escribir sobre ellas. Walsh, quien nunca aparece mencionado en la novela, aprendió a escarbar de tal modo en la pesadilla de la historia que terminó, como Maggi, convertido en una de sus víctimas” (355). Hemos querido expandir la observación de Fonet identificando los paralelismos de manera puntual y exhaustiva.

indigno”, sería entonces el homenaje de Piglia a Rodolfo Walsh. Dos observaciones, una sobre los ensayos y otra sobre los diarios, apoyan la lectura.

Piglia, además de considerar en *Las tres vanguardias que los continuadores* de la literatura argentina (recordemos la conversación de Renzi y Marconi sobre Mujica Láinez) en la segunda mitad del siglo XX son Saer, Puig y Walsh, en el ensayo “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)” propone que una de las posibilidades de la literatura contemporánea es el trabajo alrededor de la elipsis, cuya aplicación más abarcadora, como notamos en el capítulo anterior, la ejecutó Walsh. A propósito de éste, Piglia comenta que:

[E]l primer signo de la poética de Walsh es que Eva Perón no está nunca mencionada explícitamente en el relato [“Esa mujer”]. Está aludida, por supuesto, todos sabemos que se habla de ella, pero aquí Walsh practica el arte de la elipsis, el arte del iceberg a la Hemingway. *Lo más importante de la historia nunca debe ser nombrado* y hay entonces un trabajo muy sutil con la alusión y con el sobreentendido que puede servirnos, quizá, para inferir algunos de estos procedimientos literarios [...]. (“Tres propuestas” 83, subrayado nuestro)

Y, como si para hablar del futuro de la literatura argentina tuviera que citar el epigrama con el que Marconi cierra la payada (*lo más importante nunca debe ser nombrado*), una década después, hablando sobre Walsh, Piglia responde a la pregunta de Renzi.

En cuanto a *Los diarios*, en el primer tomo, que registra el primer encuentro de Piglia con Walsh, hay un total de quince menciones a éste, que en el segundo tomo se duplican a treinta y una. Además, en el segundo tomo se registra la amistad que gradualmente entablan, una amistad de evidente cercanía que gira en torno a encuentros (*a veces en cafés*) en los que conversan sobre literatura y política. Difícil imaginar, y esto habría que constatarlo con los manuscritos, que estos dos ajedrecistas nunca jugaron una partida. Suprimir tal cosa sería irrelevante si no fuera por dos detalles clave en *Los diarios* que no aparecen en las entradas originales. Antes de observarlos, es

notable que en el tercer tomo, que cubre los años de 1976 a 1982, hay una inquietante ausencia de Walsh –¿otra elipsis?–, quien solo se menciona en cinco ocasiones. Un silencio que descoloca en un diario que inicia con la dictadura y en el cual el año 1977, tal vez por la estancia de Piglia de enero a junio en la Universidad de California, tiene la mitad completamente elidida. El diario comienza en julio de 1977; en marzo habían asesinado a Walsh.

Las adiciones corresponden, en el segundo y tercer tomo, al 5 de junio de 1972 y al 11 de octubre de 1977. En la entrada de 1972, que trata de la traducción de Walsh a *Viento rojo* de Raymond Chandler, se comenta: “Chandler viene de un vaivén: por momentos el detective que narra se impresiona, se complica con los hechos; por otro lado, hace todo por dinero y es un looser [sic], y a la vez tiene rituales solitarios (*el rito del café, las partidas de ajedrez contra nadie*) y sentimentales” (304, subrayado nuestro). En el diario no publicado, la misma entrada dice:

Por otra parte: el efecto “romántico” (?) que subyace en Chandler viene de ~~un~~ un hábil vaivén del q’ de vez en cuando se deja ver que el narrador se impresiona, se complica en los hechos (ejemplo clásico EL LARGO ADIOS → Gimlet/lunde [¿?] si x un lado la distancia deriva de una conciencia de las “relaciones capitalistas”, del papel del dinero (el detective esta CONTRATADO: “trabaja” tiene un cliente que le compra su fuerza de trabajo y no sus sentimientos) a la vez la “ideología” de Chandler (un rito referente al cinismo creciente de Chase/Spellman/James Bond) es “artesanal”, precapitalista (¿anarquista?) [...] (Transcripción)

La modificación es sustancial y resalta que en la versión publicada se comenten el *rito del café* (que no se menciona una sola vez ni en *Red Wind* de Chandler, ni en la traducción; ¿memoria

de los encuentros con Walsh?) y el *ajedrez contra nadie*, porque el personaje de *Viento rojo*, más que jugar solitario una partida: “estaba resolviendo un problema de ajedrez [...]. *Tratando de olvidar cosas*” (*Viento rojo* 26, subrayado nuestro). Una declaración inconsecuente si no fuera porque se corresponde con la modificación del 11 de octubre de 1977, en la que se lee:

*Voy al cine a la tarde y a la noche para escapar de mis propias imágenes.*

Compré una especie de computadora programada para jugar al ajedrez. La máquina aprende a medida que juega. Los que la programaron vieron que en la primera partida se equivocaba porque no le habían dicho que dos piezas no podían ir en el mismo lugar. Es a la vez idiota –hay que explicarle todo– y muy inteligente: me ganó dos partidas. *Paso la noche jugando al ajedrez solo: efecto de la situación política.* (38-39, subrayado nuestro)

Y es el único momento en los tres tomos, además de la entrada sobre la traducción de Walsh, donde se menciona un *ajedrez contra nadie*; un ajedrez para *tratar de olvidar* o escapar de imágenes que son, por supuesto, las de la dictadura: “Ataque casi metafísico con ahogos que duran todo el miércoles: termino en el Hospital Alemán a medianoche. Respiración artificial, o casi” (38), comenta cinco entradas antes, el 26 septiembre. La referencia a una máquina de ajedrez es especialmente intrigante,<sup>24</sup> porque la primera la desarrolla Alex Bernstein en 1957 –año de la publicación de *Operación Masacre*–, luego de los avances que hizo un equipo de científicos en 1956 –cuando Walsh emprende sus investigaciones–. *Aunque no se lo mencione* está siempre de algún modo, en elisiones que sugieren otro tributo, esta vez en *Los diarios*, a Walsh.

Este recorrido pone en evidencia cuan abarcadora es la referencialidad a la figura de Walsh en *Respiración artificial* y *Los diarios de Emilio Renzi*. Las alusiones vuelven con insistencia en otras publicaciones, sobre todo en *Blanco nocturno* y en el “El astrólogo” (título que remite a *Los*

---

<sup>24</sup> Las máquinas de ajedrez no se comercializaron hasta la década de 1990, aunque para los 1980 ya podían adquirirse.

*siete locos*). En *Blanco nocturno*, las descripciones provistas sobre el comisario Croce –personaje que, como Renzi, es de los pocos recurrentes en la obra de Piglia– lo acercan indiscutiblemente a Laurenzi: ambos son del interior, comenzaron en el oficio como policías de bajo rango y en la madurez se dedican a investigar casos que la policía no es capaz de resolver (*Blanco nocturno* 25). Además, accedemos a ellos en sus interacciones con los periodistas-detectives amateurs Emilio Renzi y Daniel Hernández, personajes en los que se desdoblaron Piglia y Walsh. En la novela se describe también a Croce como colaborador de la revolución de Valle y se sugiere que estuvo fugitivo o escondido para evitar que lo arrestaran por participar en la conspiración:

Los días previos al levantamiento [de Valle] Croce había estado alzando las comisarías de la zona, pero cuando supo que la rebelión había fracasado anduvo como muerto por los campos hablando solo y sin dormir y cuando lo encontraron ya era otro. El comisario había encanecido de la noche a la mañana en 1956, al enterarse que los militares habían fusilado a los obreros que se habían alzado para pedir el regreso de Perón. El pelo blanco, la cabeza alborotada, se encerró en su casa y no salió en meses. (*Blanco nocturno* 26)

Más adelante, se lo sitúa encontrándose con Laurenzi nada menos que en el Club de La Plata (*Blanco nocturno* 95-96) donde Walsh recibe la noticia de los fusilamientos. Un espacio cuyos elementos refracta el bar Rivadavia, en el cual se reunían Hernández y Laurenzi.

Hacia el final de la novela, se presenta un dato sobre el hermano de Croce que regresa nuevamente a 1956: “Se vive en medio del olor a bosta. Mi padre era comisario y se volvió loco, y a mi hermano lo fusilaron en el 56 y yo soy un excomisario y estoy aquí...” (*Blanco nocturno* 179, subrayado nuestro). Este detalle, menor en la novela, se retoma y elabora en “El astrólogo”, proveyéndole al lector información adicional sobre la participación de los hermanos Croce en la revolución de Valle y, más relevante para nuestra discusión, es en ese cuento donde aparece la referencia más explícita a Walsh en toda la narrativa de Piglia:

[Croce] tuvo que sobrevenir una catástrofe –imposible e inevitable– que cambió para siempre la realidad del país: en septiembre de 1955 un golpe militar derrocó al presidente Perón, el general se escondió en una cañonera paraguaya, escapó sin pelear, y comenzó su largo exilio. *El comisario fue exonerado de su cargo, su casa fue allanada, su hermano menor fue fusilado en la frustrada rebelión del general Valle de 1956 y Croce anduvo deambulando por los campos y durmiendo en precarias guaridas, viajando en oscuros vagones cerrados, en lentos trenes de carga, hasta que al fin pudo entrar en contacto con las frágiles redes clandestinas de la –así llamada– Resistencia Peronista. Pasó a ser Isidro Leiva, de oficio peón rural, y a residir en una pensión de marineros y changadores cerca del puerto de Quequén. Era un lugar seguro; los activistas encubiertos de la zona, que se movían por las lagunas del sur, le consiguieron una reunión con un tal Freire en el comando de la regional sur.* (Antología personal 191, subrayado nuestro)

Ese tal Freire es, por supuesto, Francisco Freyre, nombre que asume Walsh en 1957 cuando el Estado lo persigue por publicar *Operación Masacre*. Croce lo conoce cuando toma el nombre Isidro Leiva para evitar que lo fusilen, y se lo encuentra en el clandestinaje, escapando la represión.

### 4.3 Notas para un cierre: La ciudad ausente

El ajedrez como dispositivo en el sistema referencial de *Respiración artificial* remite, como argumentamos, a la figura de Najdorf y a las literaturas de Borges y Walsh. El juego reaparece en *La ciudad ausente* y *El camino de Ida*.<sup>25</sup> En esta, se resalta mediante el ajedrez la tensión entre el agente Menéndez y el “Recycler”, Thomas Munk, nombre ficticio de Ted Kaczynski: “[...] Menéndez se encerró en su búnker en Washington D.C. con un grupo especial del FBI, como si

---

<sup>25</sup> También habrá menciones menores en *Nombre falso* y *Plata quemada*.



estuviera jugando una demoníaca partida de ajedrez con un genio y recurriera a los mejores analistas disponibles para estudiar la partida e intuir la siguiente jugada del Recycler” (147).

En *La ciudad ausente*, el dispositivo se emplea con mayor rigor y sutileza. La novela, la más experimental y compleja de Piglia, menciona una máquina de ajedrez que construye un misterioso personaje llamado Russo. Develar la incidencia narrativa de esa máquina requiere detenerse nuevamente en los mecanismos del texto. La crítica ha propuesto infinidad de lecturas que son en sí muestras de las dificultades que plantea la novela, como también de su riqueza. Las lecturas incluyen exploraciones de relaciones con *Museo de la Novela de la Eterna*, comentarios sobre el carácter inenarrable de la experiencia y temas como la fragmentación, la utopía y el lugar de la verdad en la Argentina postdictadura. Sin invalidar tales lecturas, las dos interpretaciones alineadas a la nuestra están parcialmente en Fornet y en Sergio Waisman. Éste, en “Máquinas creadoras, sitios de resistencia”, suscribe a Francine Masiello (“Traducir la historia” 147-160) al sostener que en la novela “La mediación y el proceso de creación son más importantes que el texto que los origina” (61). Continúa Waisman:

Los múltiples relatos que están presentes en la novela, impulsados por la poderosa fuerza de la traducción, constantemente desafían discursos hegemónicos, en los cuales los esfuerzos del gobierno por desconectar la máquina pueden ser interpretados como una manera de imponer una versión oficial para acallar lo inquietante de la historia argentina [...]. El significado enigmático de los relatos evade tanto al lector como a Junior, el periodista-investigador que intenta descifrar las historias a medida que las transita. En la última parte de la novela, Junior se desvanece gradualmente y en su lugar escuchamos el monólogo de la máquina misma. (61)

El comentario señala parte del mecanismo sin que logre revelarlo. El propio Waisman se acerca todavía más a nuestra lectura en un artículo que publica 15 años después, en el que explica:

[N]i la novela ni la ciudad en este texto de Piglia contienen una cartografía fija; más bien, aunque las referencias geográficas y literarias sean verídicas, tanto la novela como la ciudad, por momentos, parecen vaciarse de estructura [...]. Además, de cierto modo, los dos viajes de Junior son el mismo [...]: Junior (y el lector con él) lee los cuentos de la máquina como si estuviera recorriendo la ciudad, a tal punto que la ciudad se convierte *en metáfora de la novela*, y viceversa, *ya que el mapa de la ciudad se constituye con la serie de ficciones que se originan en la máquina*. Así, la red de cuentos, a medida que éstos se interrumpen y se cruzan como calles y avenidas, forma el enigma del texto y la textualización de la ciudad. (“El milagro secreto de Emilio Renzi” párrafo 17, subrayado nuestro)

Tomamos un paso adelante y proponemos que, más que una metáfora o, para ser exactos, una alegoría, la ciudad y la novela son la misma cosa y aún más.

*La ciudad ausente* trata de una máquina que Macedonio hace programar para traer a la vida a Elena, su esposa fallecida. La máquina reescribe y transforma historias anteriores, simulando a tal grado las permutaciones de las historias de un lugar, que es capaz de recrear, en la proliferación de las versiones, el conjunto de historias que localizan en el campo del lenguaje un espacio material. En otras palabras, la máquina simula una ciudad repitiendo con modificaciones las historias que cuentan quienes viven en ella, sin que fácticamente existan ni la ciudad ni las personas. De ahí el título de la novela. Fornet sugiere, aunque no lo afirma categóricamente (y luego se distancia de su propia sugerencia),<sup>26</sup> que la novela puede ser toda producto de la máquina:

[La] presencia [del Majestic en el museo] resulta inquietante, pues si la pieza del Majestic es también el fruto de una ficción literaria, el propio Junior y su historia pueden ser una proyección de la máquina. Las cosas pueden complicarse si tenemos en cuenta que la visita de Junior al Majestic fue antes, con ligeras variaciones, en un cuento titulado “Agua florida”, publicado en 1974 y no recogido

---

<sup>26</sup> En las páginas 155 y 161 de “Escritura, memoria y complot” propone, en total, cuatro historias principales: la de amor (Macedonio), la de política (el Estado), la de la búsqueda de Junior y la de los relatos de la máquina, es decir, distingue lo producido por la máquina de otras tres categorías temáticas.

en libro. En tal caso, la visita puede ser leída como la traducción que la máquina hace de una ficción, al estilo de lo que hizo con el “William Wilson” de Poe. (“Escritura, memoria y complot” 164)

Pero, como mencionamos, entendemos que, al menos desde la técnica que Piglia declara en entrevistas que elabora para la novela, el texto entero es el compendio de reescrituras de la máquina, lo cual es también la conceptualización literaria de una propiedad inherente al ajedrez.

*La ciudad ausente* se compone de cuentos o narrativas cortas escritas por Piglia (luego recogidas por Adriana Rodríguez Pérsico en *Cuentos morales*), que en la novela son producidas por la máquina de Macedonio, eliminando de este modo la adjudicación de una autoría. A la vez, estas narraciones son fagocitadas e incorporadas a la forma narrativa larga, una de cuyas fuentes es *Museo de la Novela de la Eterna*.<sup>27</sup> Como si fuera resultado del maridaje literario entre Macedonio y Piglia, el personaje principal se llama, como a un hijo, Junior,<sup>28</sup> pero el verdadero origen de Junior está cifrado en su apellido,<sup>29</sup> que es un portmanteau fonético de Macedonio (llamado Mac en la novela) y de Renzi: de ahí que su apellido sea MAC KENSEY, fusión de Mac y Renzi en la cual la K vendría a ser una R con la parte superior borrada y SEY disimula la demasiado obvia grafía ZI, pero manteniendo el sonido en su pronunciación inglesa hispanizada. Es la primera pista que ofrece el texto sobre su funcionamiento: la conjunción y reescritura de diferentes literaturas, contenida en esa conjunción nominal entre Macedonio y Renzi, en una novela cuyas historias escribe Piglia, pero que la máquina de Macedonio lleva al límite del sentido, conservando ciertos nudos, pero modificando el contenido. La novela es, pues, la yuxtaposición de historias creadas por la máquina, historias que tienen sentido propio pero que crean otro en

---

<sup>27</sup> La crítica ha estudiado en detalle la literatura de Joyce como hipotexto de *La ciudad ausente*. Debido al límite temático, no exploramos esa dimensión, aunque vale la pena recordar el vínculo de Joyce con el ajedrez a través de Tardewski en *Respiración artificial*.

<sup>28</sup> Dicho sea de paso, el nombre del padre nunca se menciona. Se deja al lector hacer la conjetura de si el padre se llama Michael o Miguel, como el hijo, o si evitar mencionar el nombre posibilita adjudicarle otro origen a Junior.

<sup>29</sup> En esto discrepamos de Fornet, que había considerado que el apellido era una apócope de Macedonio/Mac transformado en Mac Kensey (“Escritura, memoria y complot” 190)

tanto totalidad. Junior, para que el lector emule su experiencia, transita por esas historias antes de enterarse que él mismo ha sido originado por la máquina. La novela contiene así todas las historias en una, titulada *La ciudad ausente*, la cual es, a su vez, producto del conjunto. Algo parecido ocurre con el compendio de prólogos que conforman, mediante sucesiones yuxtapuestas, el sentido de *Museo de la Novela de la Eterna*.

Sobre la experimentación con los límites de la significación y la fundición de historias, Piglia ha dejado comentarios esparcidos en entrevistas que permiten formarse una idea más precisa de cómo opera la novela. La entrevista que mejor trata el asunto es la que organiza Arcadio Díaz Quiñones, publicada bajo el título *Ricardo Piglia: Conversación en Princeton*. En esta, al preguntársele sobre el fragmentarismo en *La ciudad ausente*, Piglia responde:

[Y]o no lo llamo fragmentario, lo llamo relato mínimo, micro-relato, *la historia reducida a lo esencial*. A la vez, *intento contar muchas historias en una sola historia. Me interesa mucho la idea de la circulación de historias múltiples en un relato*. El problema para mí pasa no tanto por la fragmentación, que es el efecto que produce eso, sino más bien con una intriga, que sería hasta dónde se puede pasar de una historia a otra, cómo se pueden mezclar las historias, de qué modo se puede pasar de una historia a otra, de qué modo se puede crear una superficie narrativa en la que sea posible circular entre historias diversas. [...] [H]asta dónde se puede reducir una historia, es decir, *hasta dónde se la puede reducir para que siga funcionando. Ese sería un asunto. El otro sería hasta dónde se puede ampliar y desarrollar una historia sin que pase a ser otra*. (16, subrayado nuestro)

Todas una: la historia de la máquina y el simulacro de ciudad, producido por relatos que vuelve y reproduce. La ciudad es Elena, el museo, la máquina de contar y *la novela*, la cual, en calidad de artefacto, es también para los lectores una máquina de narrar. Así se indica metatextualmente, cuando hacia el final Russo, sobre la injerencia de la máquina en la “realidad”, le revela a Junior que todo lo que hasta el momento se ha leído es producto de la máquina:

Ellos piensan que tengo una réplica, pero no soy yo quien tiene una réplica, existen otras réplicas, ella produce historias, indefinidamente, relatos convertidos en recuerdos invisibles que todos piensan que son propios, ésas son las réplicas. Esta conversación, por ejemplo. Su visita al Majestic, la mujer que bebe indefinidamente de un frasco de perfume, la muchacha en la cárcel. No hace falta que usted se vaya de la isla, esta historia puede terminar aquí. La realidad es interminable y se transforma y parece un relato eterno, donde todo siempre vuelve a empezar. (163-164)

A través de la repetición se construye también Russo, personaje derivado de las versiones o modificaciones de una historia modélica, como lo fue “Stephen Stevensen” del “William Wilson” de Poe. Sobre esto, comenta Fornet: “La máquina es hasta tal punto generadora de relatos, que su creación inicial, ‘Stephen Stevensen’ es no sólo una versión de ‘William Wilson’ sino también, como sabemos, de una ficción anterior de Piglia, ‘Encuentro en Saint-Nazaire’” (“Escritura, memoria y complot” 164), cuento este en el que Stevensen se interesa, no por casualidad, “en la teoría de las repeticiones” (167). En el caso de Russo, los rasgos generales de su historia son los de un migrante o extranjero que se exilia en Argentina, país al que se integra y contribuye con su peritaje.<sup>30</sup> Ese es, digamos, el núcleo o, en palabras de Piglia, *la historia esencial*. Russo será el resultado de las permutaciones de esa historia, que en sus versiones irá variando hasta transformar a Russo de un extranjero científico o intelectual a un inventor argentino.

Identificamos cuatro permutaciones de la historia inicial. El modelo, el arquetipo o historia primera, es la de Lazlo Malamüd, académico húngaro especialista en el *Martín Fierro* que escapa de su país cuando los rusos invaden en 1956 (*La ciudad ausente* 16). El núcleo de esta historia aparentemente gratuita se bifurca temáticamente: una es la línea del *Martín Fierro*, que Fornet asocia a las historias del Falso Fierro (“La grabación”) y “El gaucho invisible” (“Escritura,

---

<sup>30</sup> Imposible no pensar en Gombrowicz y Najdorf, pero también en la centenaria historia de migrantes a la Argentina. Sobre la fantasmal presencia de Najdorf en *La ciudad ausente*, ver, además, la nota al calce 32.

memoria y complot” 162-163); la otra es la que conecta con la descripción inicial que se hace de Russo, la primera variante en esa línea del arquetipo, en la que Russo será un ingeniero *húngaro* que se aparece en un pueblo de la provincia de Buenos Aires en 1956 (112).<sup>31</sup> Una página después, se pone en duda el origen del padre de Russo y por ende el suyo, y se dice que pudo ser ruso o checoslovaco y que llegó al pueblo en *invierno de 1956* (112-113). Poco después, se ofrece una descripción que remite al lector a la de Lazlo Malamüd, aunque con nuevos elementos (como los que produce la máquina cuando repite): “Nadie le dijo [al doctor Ríos] que Russo no era ruso sino *húngaro*, que era ingeniero y había estudiado con Moholy-Nagy, *que se vino escapando de los nazis*, que había matado a un hombre, que la carta y el carro se los había robado a un muerto” (115, subrayado nuestro). ¿Cómo pudo Russo llegar en 1956 escapando de los nazis si fueron derrotados en 1945? Es, por supuesto, una permutación de la historia de Lazlo (fundida con la de Richter), de quien se había dicho que llegó escapando de los rusos. Más adelante, se dice de Russo que: “Había tenido una grave enfermedad y había dejado de fingir que era europeo y desde el momento que se había naturalizado *todos lo tomaban por un austríaco, húngaro, alemán que fingía ser argentino y lo hacían pasar por un físico nazi escondido en el Tigre*, un ayudante de Von Braun, un discípulo de Heidelberg” (147, subrayado nuestro). Esta descripción, la segunda variante, coloca a Russo en el lugar del ingeniero nazi Ronald Richter (cuya historia “autónoma” es la tercera variante) de quien se dice que programó la máquina (65), aunque en otras ocasiones se afirma que fue Russo.

La última variante es la que nos concierne y ocurre justo cuando se menciona la máquina de ajedrez. En esa permutación, Russo es un inventor argentino que se hacía pasar por Richter:

---

<sup>31</sup> Es lo que se sugiere con opacidad, ya que la novela evita decir categóricamente que Russo llegó a la Argentina en 1956, pero sí se dice en la página 112 que la historia comienza ese año, y la página siguiente, que inicia una nueva sección, abre con la llegada de Russo a un pueblo argentino, yuxtaposición que configura el sentido sin fijarlo.

Había estudiado la personalidad de Richter, porque lo divertía el fraude que había sido capaz de construir, un trabajo de virtuoso, pero él era Russo, un inventor argentino que se ganaba la vida vendiendo pequeños artefactos prácticos [...]. Por ejemplo, mire, le dijo y le mostró un reloj de bolsillo y al abrirlo y pulsar el botón de la cuerda, el cuadrante se transformó en un tablero de ajedrez magnético con fichas microscópicas que se reflejaban ampliadas en el espejo con lente de aumento de la tapa cóncava. La primera máquina de jugar al ajedrez que se ha producido en la Argentina, dijo Russo, en La Plata, para ser preciso. Usa los engranajes y las rueditas del reloj para programar la partida y las horas son la memoria. Tiene doce alternativas por movida y con este aparatito le gané a Larsen<sup>32</sup> la vez que vino a jugar el Torneo de Maestros a Mar del Plata, en 1959. Apretó el botón de la cuerda y el reloj volvió a ser un reloj. Inventar una máquina es fácil, si usted puede modificar las piezas de un mecanismo anterior. (148)

Más allá de la dimensión histórica de la referencia a la primera máquina de ajedrez (y notemos de pasada la “confusión” de Larsen con Najdorf; [ver notas al calce 30 y 32]), que sugerimos remite a Walsh (también son sospechosas en la novela las insistentes fechas de 1956, sobre todo la del invierno de 1956, que es, desde el hemisferio norte, la temporada exacta en la que Walsh comienza la investigación de *Operación Masacre* y, desde el hemisferio sur, el periodo en el que ocurre la masacre por la Revolución de Valle), nos interesa aquí trazar líneas entre *Los diarios de Emilio Renzi* y *La ciudad ausente*. La única mención a una máquina de ajedrez fuera de la novela está, como observamos antes, en *Los diarios*, en una declaración que no aparece en los cuadernos originales. En la entrada, recordemos, se lee: “Compré una especie de computadora

---

<sup>32</sup> Aunque ya está claro que las falsas atribuciones son deliberadas, esta mención a Larsen fue corregida por Sergio Ernesto Negri en el artículo de *ChessBase* que referimos antes. Negri explica: “Curiosamente, ateniéndonos al rigor histórico, en un sesgo de análisis que se nos hace inevitable, hay que aclarar que la contextualización no es correcta ya que, en el Torneo de Mar del Plata de 1959, que fuera ganado por el argentino (nacido en Polonia) Miguel Najdorf, junto al checoslovaco Luděk Pachman, delante del genio norteamericano Bobby Fischer y el yugoslavo Borislav Ivkov, Larsen no fue [el] de la partida. Pero es una imprecisión en cualquier evento menor ya que el danés, en realidad, había participado, y vencido, en la edición anterior de esa prueba, la de 1958 [...]” (“Ricardo Piglia llevó su fanatismo por el ajedrez a su obra literaria”, subrayado nuestro). Piglia, pues, introduce la historia dentro de la historia: la del exiliado polaco en la permutación que es Russo de otro exiliado europeo.

programada para jugar al ajedrez. *La máquina aprende a medida que juega*” (*Los diarios de Emilio Renzi* III 38, subrayado nuestro). Acudir, a partir de esta cita, al momento en que Macedonio describe la máquina que ha hecho programar revela este sorprendente paralelismo:

La máquina había captado la forma de la narración de Poe y le había cambiado la anécdota, por lo tanto era cuestión de programarla con un conjunto variable de núcleos narrativos y dejarla trabajar. *La clave, dijo Macedonio, es que aprende a medida que narra. Aprender quiere decir que recuerda lo que ya ha hecho y tiene cada vez más experiencia. No hará necesariamente historias cada vez más lindas, pero sabrá las historias que ha hecho y quizás termine por construirles una trama común. (La ciudad ausente 44, subrayado nuestro)*

Dos máquinas, una de contar y una de ajedrez, una que aprende a medida que narra y, cual si se citara textualmente, otra que aprende a medida que juega; una creada por un misterioso inventor cuya historia se origina en 1956, la otra, la de ajedrez, desarrollada por un equipo de programadores también en 1956. Y Russo, inventor húngaro, alemán o argentino, *especialista en autómatas* (120), que se hizo pasar por Richter y que programa la máquina de narrar, lo que logra “capta[n]do la forma de la narración de Poe” y “cambia[n]do la anécdota”, pero que, en la novela, es también el inventor de la máquina de ajedrez, ¿la cual incide en la programación de la de narrar?

La serie de elementos (inventor húngaro, alemán, especialista en autómatas, creador de una máquina de ajedrez) no puede sino remitir al asunto del *inventor alemán* Johann Mälzel: ese fraude que Poe destapa en su artículo “Maelzel’s Chess Player” y que consiste en nada menos que la invención de una máquina en forma de *autómata* capaz de jugar *sola* al ajedrez. Pero no es Maelzel el que la crea: el originador del fraude, el que inventa la primera “máquina” de ajedrez, fue el *húngaro* Wolfgang von Kempelen, de quien Maelzel la hereda. Piglia, a la manera caleidoscópica en que construye a Tardewski, parece hacer lo propio con Russo a partir de la referencia histórico-literaria a Poe, y de la repetición interna de las historias producto de la máquina/novela.



Permutaciones de von Kempelen, de Maelzel, pero también de Lazlo, de Richter y de Poe. Bifurcaciones de líneas que vuelven y permutan como un *árbol de variantes*. La máquina de ajedrez, como la de narrar, como Elena y metatextualmente la novela, son versiones, permutaciones condensadas de una misma cosa.

¿Por qué, sin embargo, el ajedrez? Visto desde la literatura, el linaje de Poe, iniciador del género policial, primero que teoriza la literatura en función del juego y referencia persistente tanto en Borges como en Walsh, es una razón posible. La otra, que entendemos más exacta, es esa cualidad inherente al ajedrez que encarna la multiplicidad monádica que es textualmente *La ciudad ausente*: en un mismo tablero 8x8, con piezas sujetas a las mismas reglas, colocadas inicialmente en la misma posición, se han originado *todas* las partidas que hasta ahora se han jugado. Bajo esas mismas condiciones se originarán la infinidad de partidas todavía por jugar. Lo que las hace únicas son las variantes, esos pequeños desvíos de los caminos conocidos, permutaciones que son, si acaso, lo único original. La máquina de Macedonio, como la de ajedrez, crean mientras repiten.

## 5.0 Líneas abiertas

Este recorrido es un plano. El análisis concreto, monotemático o microcrítico, ilumina ángulos a riesgo de perder de vista totalidades. El ajedrez en las literaturas exploradas es un hilo. En Borges, observamos la enorme influencia de Xul Solar y la de Ramón Llull, las cuales, aunque notadas con anterioridad, no se habían estudiado en relación con la estructura de juego al fondo de *El jardín de senderos que se bifurcan*. Con excepción de John T. Irwin, tampoco se consideró la amplitud del diálogo con Lewis Carroll, de quien Borges toma, además del *ajedrez literario*, las pistas que deja previo a iniciar las narraciones. El detalle lo requiere la exégesis. En “Pierre Menard”, la nómina de escritos y la traducción a Ruy López; en “El jardín de senderos que se bifurcan” las consubstanciaciones y el *duelo entre ajedrecistas*; en “Examen de la obra de Herbert Quain” el repliegue y los esquemas que, como ejercicios de álgebra, los solucionan deducciones.

En Walsh, lo no dicho es de una complejidad inexpugnable hasta para el lector alerta. “Esa mujer”, por tratar un asunto insoslayable, es el modelo del dispositivo, pero desde el ajedrez se vislumbra cuan hondo subyacen las conceptualizaciones. En “Asesinato a distancia”, las claves las provee el deporte: la natación del lado de Ricardo, el ajedrez del lado de Lázaro. “Zugzwang”, tal vez el primer trabajo con la elipsis, figura una situación que desde *Operación Masacre* habilita la lectura política. “Trasposición de jugadas” es uno de los cuentos más difíciles de Walsh, porque la triada que confluye –acertijo, final de alfil y caballo, trasposición– son en sí conceptos elusivos.

En Piglia está la síntesis. Las pistas en *Los diarios de Emilio Renzi* confirman lo que de las novelas se intuye. En *Respiración artificial*, las historias o tragedias de Gombrowicz y Najdorf refractan, a partir de 1939, esa otra tragedia que fueron los 1970. La novela es también la tradición,

la denuncia y el homenaje. Una cruz –diría Renzi– de Arlt, Borges y Walsh. Del otro lado, la máquina de Macedonio. *La ciudad ausente* es el algoritmo que ejecuta el liminal acto de narrar.

Los espacios que abre la condensación temática dejan fuera, inevitablemente, líneas de investigación. En Borges falta un estudio comprensivo de la incidencia de disciplinas como las matemáticas, estudio que debe estar en función de la ejecución narrativa de asuntos de los que hay pistas en, por ejemplo, los ensayos, pero que son poco evidentes en la ficción. Explorar cuestiones como el principio incertidumbre o las consubstanciaciones propias de la lógica y el álgebra permitirían una lectura exacta de la relación de cuentos como “El acercamiento a Almotásim” con *Historia universal de la infamia*, *Ficciones* y *El Aleph*. Aún del ajedrez quedó fuera demasiado: de los casi treinta textos enumerados en el capítulo, apenas examinamos tres. La crítica genética es otro campo fértil desde el cual pueden revisarse o precisarse consideraciones previas.

En Walsh, la urgencia subsume críticamente su arte a la denuncia. Poco o no suficiente se ha dicho de cuentos cuya novedad persiste: “Fotos” (1965) y “Nota al pie” (1967) son dos casos. Además del juego, falta en Walsh observar con rigor la injerencia en su literatura del mundo del trabajo, de la técnica vinculada a labor, cuestiones en apariencia mundanas, pero sustanciales al andamiaje que subyace. Cuentos como “Los nutrieros” (1951), “La aventura de las pruebas de imprenta” (1953) o “La máquina del bien y el mal” (1966) no pueden entenderse de otro modo.

De Piglia, algunos temas al margen de lo discutido son la multiplicidad de voces en relación con la tradición, la reelaboración del archivo histórico (y del propio) y la mirada de autor al influjo en la experiencia de las nuevas tecnologías. El tema de la máquina se ha trabajado; no tanto la cuestión de cómo modifica la máquina al *ser* y la ficción: Piglia trata el asunto en la charla *Conversación con Piglia*, organizada por la Cátedra Alfonso Reyes, la cual puede servir como

punto de partida. En cuanto a la bibliografía, falta el arduo trabajo de transcribir: una mirada a los papeles en la Biblioteca Firestone deja claro que su ensayística apenas ha pasado a la imprenta.

Del ajedrez en otros autores es largo el camino y merece más que estos breves apuntes: de Argentina, por mencionar a pocos, Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Beatriz Guido, Tomás Eloy Martínez y Abelardo Castillo. De Uruguay, Cristina Peri Rossi. De Chile, Miguel Arteche. De Colombia, José Antonio Osorio Lizarazo. De Venezuela, Baica Dávalos. De México, Federico González Montes. De Cuba, Eliseo Diego. De Puerto Rico, José María Lima.

Este trabajo iba a incluir dos obras de Ernesto Sábato: *El túnel* (1948) y *Sobre héroes y tumbas* (1961). *El túnel* parodia la razón paranoica a través de Juan Pablo Castel, personaje que piensa como ajedrecista y cuyo exceso lógico lo lleva a equivocarse. El ajedrez se retoma como tema con Bruno en *Sobre héroes y tumbas*. También se apoyan en el juego algunas discusiones de *Uno y el universo* (1945). El estudio del ajedrez en Sábato quedará a los varios porvenires.

## Obras citadas

### Introducción. Ajedrez y literatura.

Auciello, Fernando. “Primer ajedrez de Buenos Aires”. *Efdeportes, revista digital*. 10.73 (2004).

Ciruzzi, Luciano. *Movimientos en blanco y negro. Historia, literatura y arte del ajedrez argentino*.

Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2017.

Gómez Redondo, Fernando. “El ajedrez en América”. *Rinconete* 17 de junio de 2015.

<[https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/junio\\_15/17062015\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_15/17062015_01.htm)>

\_\_\_\_. “Quijote”. *El ajedrez y la literatura*. En *Rinconete* 17 de diciembre de 2015.

<[https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/diciembre\\_15/17122015\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_15/17122015_01.htm)>

Johnson, Daniel. *White King and Red Queen: How the Cold War Was Fought on the Chessboard*.

Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2008.

Negri, Sergio Ernesto. “Chess in the Universe of Borges”. *ChessBase*. 08/24/2018.

<<https://en.chessbase.com/post/chess-in-the-universe-of-borges>>

\_\_\_\_. “Comunión del ajedrez con la cultura argentina”. *Movimientos en blanco y negro. Historia,*

*literatura y arte del ajedrez argentino*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2017.

## **Borges, literatura y ajedrez**

Alonso Estenoz, Alfredo. “‘Herbert Quain’ o la literatura como secreto”. *Variaciones Borges* 23 (2007): 51-67.

Álvarez, Germán & Laura Rosato. *Borges libros y lecturas*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2010.

Balderston, Daniel. “Introducción: Historia, política y literatura en Borges”. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996. 11-34.

\_\_\_\_\_. “Menard y sus contemporáneos: El debate sobre las armas y las letras”. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996. 35-68.

\_\_\_\_\_. “El ‘laberinto de trincheras carente de todo plan’ en ‘El jardín de senderos que se bifurcan’”. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996. 69-92.

\_\_\_\_\_. “Introducción”. *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2010. 11-13.

\_\_\_\_\_. “Las páginas del Haber en un cuaderno de contabilidad, marca Carabela: las copias en limpio de los cuentos de Borges de 1939 a 1941”. *Lo marginal es lo más bello*. Buenos Aires: Eudeba, 2022. 85-100

Barrenechea, Ana María. “Borges y el lenguaje”. *Nueva revista de filología hispánica* 7.3/4 (1953): 551-569.

\_\_\_\_\_. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. Ciudad de México: El Colegio de México, 1957.

- Borges, Jorge Luis. "Manifiesto del Ultra". *Baleares* 5.131 (15 de febrero de 1921). En *Textos recobrados 1919-1929*. Barcelona: Emecé, 1997. 86-87.
- \_\_\_\_\_. "El truco". *Fervor de Buenos Aires* [1923]. En *Obras completas* 14ª ed. Carlos V. Frías, Ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. 22.
- \_\_\_\_\_. "Después de las imágenes". *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, 1925. 26-29.
- \_\_\_\_\_. "Menoscabo y grandeza de Quevedo". *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, 1925. 39-45.
- \_\_\_\_\_. "La pampa y el suburbio son dioses". *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa, 1926. 18-24.
- \_\_\_\_\_. "El idioma infinito". *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa, 1926. 37-42.
- \_\_\_\_\_. "Profesión de fe literaria". *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa, 1926. 145-153.
- \_\_\_\_\_. "Indagación de la palabra". *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: M. Gleizer, Editor, 1928. 9-28.
- \_\_\_\_\_. "El idioma de los argentinos". *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: M. Gleizer, Editor, 1928. 163-183.
- \_\_\_\_\_. "Historia del tango". *Evaristo Carriego* [1930]. En *Obras completas* 14ª ed. Carlos V. Frías, Ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. 159-168.
- \_\_\_\_\_. "La postulación de la realidad". *Discusión* [1932]. En *Obras completas* 14ª ed. Carlos V. Frías, Ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. 217-221.
- \_\_\_\_\_. *Historia universal de la infamia* [1935]. En *Obras completas* 14ª ed. Carlos V. Frías, Ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- \_\_\_\_\_. "La doctrina de los ciclos". *Historia de la eternidad* [1936]. En *Obras completas* 14ª ed. Carlos V. Frías, Ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. 385-392.

- \_\_\_\_. “*The Paradoxes of Mr. Pond*, de G.K. Chesterton”. *El Hogar*, mayo de 1937. En *Textos cautivos*. Barcelona: Tusquets Editores, 1986. 132-133.
- \_\_\_\_. “La máquina de pensar de Raimundo Lulio”. *El Hogar*, 15 de octubre de 1937. En *Textos cautivos*. Barcelona: Tusquets Editores, 1986. 174-178.
- \_\_\_\_. “*Excellent Intentions*, de Richard Hull”. *El Hogar*, abril de 1938. En *Textos cautivos*. Barcelona: Tusquets Editores, 1986. 227-228.
- \_\_\_\_. “*Les sept minutes*, de Simenon”. *El Hogar*, mayo de 1938. En *Textos cautivos*. Barcelona: Tusquets Editores, 1986. 236-237.
- \_\_\_\_. “Una trágica novela inglesa”. *El Hogar*, octubre de 1938. En *Textos cautivos*. Barcelona: Tusquets Editores, 1986. 275-276.
- \_\_\_\_. “La biblioteca total”. *Sur* 59 (1939): 13-16.
- \_\_\_\_. “Prólogo”. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Ediciones SUR, 1941. 7-8.
- \_\_\_\_. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Ediciones SUR, 1941. 9-35.
- \_\_\_\_. “El acercamiento a Almotásim”. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Ediciones SUR, 1941. 37-46.
- \_\_\_\_. “Pierre Menard, autor del Quijote”. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Ediciones SUR, 1941. 47-61.
- \_\_\_\_. “Las ruinas circulares”. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Ediciones SUR, 1941. 63-71.
- \_\_\_\_. “La lotería en Babilonia”. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Ediciones SUR, 1941. 73-83.



- \_\_\_\_. “Examen de la obra de Herbert Quain”. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Ediciones SUR, 1941. 85-92.
- \_\_\_\_. “La biblioteca de Babel”. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Ediciones SUR, 1941. 93-105.
- \_\_\_\_. “El jardín de senderos que se bifurcan”. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Ediciones SUR, 1941. 107-124.
- \_\_\_\_. “Roger Caillois: *Le roman policier*”. *Sur* 91 (1942): 56-57.
- \_\_\_\_. “El tiempo circular” [1943]. *Historia de la eternidad* [1936, reeditado en 1953]. En *Obras completas* 14ª ed. Carlos V. Frías, Ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. 393-396.
- \_\_\_\_. “La muerte y la brújula”. *Artificios* [1944]. En *Obras completas* 14ª ed. Carlos V. Frías, Ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. 499-507.
- \_\_\_\_. “El milagro secreto”. *Artificios* [1944]. En *Obras completas* 14ª ed. Carlos V. Frías, Ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. 508-513.
- \_\_\_\_. “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”. *El Aleph* [1949]. En *Obras completas* 14ª ed. Carlos V. Frías, Ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. 561-563.
- \_\_\_\_. “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”. *El Aleph* [1949]. En *Obras completas* 14ª ed. Carlos V. Frías, Ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. 600-606.
- \_\_\_\_. “Sobre los clásicos”. *Sur* 10.85 (1941): 7-11.
- \_\_\_\_. “Recuerdos de mi amigo Xul Solar”. 3 de septiembre de 1980. Conferencia pronunciada en la Fundación San Telmo.
- \_\_\_\_. “Ajedrez” I. *El hacedor* [1960]. En *Obras completas* 14ª ed. Carlos V. Frías, Ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. 813.

- \_\_\_\_. "Ajedrez" II. *El hacedor* [1960]. En *Obras completas* 14ª ed. Carlos V. Frías, Ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. 813.
- \_\_\_\_. "Sobre los clásicos". *Sur* 298 (1966): 3-4.
- \_\_\_\_. "Epílogo". *Libro de arena* [1975]. En *Obras completas* 3. Buenos Aires: Sudamericana, 2011. 83-84.
- Camurati, Mireya. "Xul Solar: Los juegos del lenguaje y del ajedrez". *Los "raros" de Borges*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. 257-300.
- Carroll, Lewis. *Through the Looking-Glass*. London: Harper & Brothers, 1902.
- Dapía, Silvia. "Pierre Menard: Autor del Quijote". *RLA Archive* 5 (1993): 376-80.
- Dorman, Kevin & Emron Esplin. "Playing Chinese Chess with Borges: Xiangqi [象棋] in 'El jardín de senderos que se bifurcan' and its First Chinese Translation." *Variaciones Borges* 48 (2019): 101-128.
- Fernández Cozman, Camilo. "Lectura del poema 'Ajedrez', de Jorge Luis Borges". *Escritura y pensamiento* 6.13 (2003): 128-134.
- Gradowczyk, Mario H. "Xul y Borges: el lenguaje a dos puntas". *Variaciones Borges* 5 (1998): 207-219.
- Helft, Nicolás. *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- \_\_\_\_. "History of the Land Called Uqbar." *Variaciones Borges* 15 (2003): 151-180.
- Irwin, John T. "Preface." *The Mystery to a Solution*. Baltimore: John Hopkins U. P., 1994. xv-xxiii.

- \_\_\_\_. “Lewis Carroll’s Red King; A Riddle Whose Answer Is Chess; The Works of Herbert Quain; Simplicity and Complexity; Mirroring Mirrors.” *The Mystery to a Solution*. Baltimore: John Hopkins U. P., 1994. 75-84.
- \_\_\_\_. “Axe and Axis; Fold as Incision; Matching Edges and Coinciding Parts; Labrys and Quincunx; The Square’s Double Axes; Labrys and Chess; The Number Eight; A Riddle Whose Answer is Father.” *The Mystery to a Solution*. Baltimore: John Hopkins U. P., 1994. 267-275.
- Kotov, Alexander. *Think like a Grandmaster*. Dr. John Nunn GM, Ed. Bernard Cafferty, Trad. London: B.T. Batsford LTD, 1971.
- Molloy, Sylvia. “Rúbricas textuales”. *Las letras de Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999. 49-68.
- \_\_\_\_. “Codicias y fragmentos”. *Las letras de Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999. 69-92.
- Monnier, Claire. “‘Ajedrez’ de Jorge Luis Borges: Jaque al rey”. *Semiosfera* 10 (1999): 1-17.
- Olaso, Ezequiel de. “Sobre la obra visible de Pierre Menard”. *Borges y la filosofía*. Gregorio Kaminsky, Comp. Buenos Aires: Instituto de filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1995. 127-159.
- Østergård, Svend. “The Unconscious of Representation (‘Death and the Compass’).” *Variaciones Borges* 1 (1996): 101-112.
- Pan Klub del Museo Xul Solar. “El Panajedrez o Pan jogo de Xul Solar”.  
 <<https://fadam.org.ar/lorem-ipsam/#:~:text=Xul%20ide%C3%B3el%20panajedrez%20como,la%20habilidad%20y%20la%20creatividad>>

- Poe, Edgar Allan. "The Murders in the Rue Morgue." *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. David Galloway, Ed. London: Penguin Books, 2003. 141-176.
- Premat, Julio. "The Works of a Hero." *Borges: An Introduction*. Amanda Murphy, Trad. Nashville: Vanderbilt U. P., 2021. 11-32.
- \_\_\_\_\_. "The Son at Work." *Borges: An Introduction*. Amanda Murphy, Trad. Nashville: Vanderbilt U. P., 2021. 33-59.
- \_\_\_\_\_. "A Pensive Sentiment." *Borges: An Introduction*. Amanda Murphy, Trad. Nashville: Vanderbilt U. P., 2021. 87.
- Pritchard, D. B. "Different objectives of play." *The Classified Encyclopedia of Chess Variants 2<sup>nd</sup>* ed. John Beasley, Ed. London: John Beasley, 2007. 81-92.
- \_\_\_\_\_. "New Pieces [1]: Combination Pieces." *The Classified Encyclopedia of Chess Variant. 2<sup>nd</sup>* ed. John Beasley, Ed. London: John Beasley, 2007. 120-127.
- Roffé, Reina. "Entrevista a Jorge Luis Borges". *Variaciones Borges* 41 (2016): 175-195.
- Rodríguez García, José María. "El soneto 'Ajedrez (II)' de Jorge Luis Borges". *Lenguaje y textos* 14 (1999): 113-120.
- Rodríguez Monegal, Emir. "El don de la amistad". *Borges. Una biografía literaria*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1987. 193-199.
- Sarlo, Beatriz. "Cosmopolita y nacional". *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995. 7-18.
- \_\_\_\_\_. "La libertad de los orilleros". *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995. 51-81.
- Scholz, László. "La metáfora del ajedrez en Borges y Calvino". *Borges, Calvino, La literatura (El coloquio en la Isla)*. Vol. 1. Madrid: Fundamentos, 1996. 119-129.

- Solar, Xul. "Panajedrez" (1930). Museo Xul Solar, Fundación Pan Klub.
- Steinitz, Wilhelm. *The Modern Chess Instructor*. London: GP. Putnam's Sons, 1889.
- Torre Borges, Miguel de. "Jorge Luis Borges (1899-1986)". *Variaciones Borges* 18 (2004): 229-252.
- VanWagenen, Julianne. "Chess Set Theory: The Fractal Realism of Bontempelli & Borges." *South Central Review* 36.1 (2019): 104-128.
- Vega Fernández, José. "Una campaña estética. Borges y la narrativa policial". *Variaciones Borges* 1 (1996): 27-66.
- Weed, Ethan. "A Labyrinth of Symbols: Exploring 'The Garden of Forking Paths.'" *Variaciones Borges* 18 (2004): 161-189.
- Woof, William. "Borges, Cervantes & Quine. Reconciling Existence Assumptions and Fictional Complexities in 'Pierre Menard, Author of Don Quixote.'" *Variaciones Borges* 7 (1999): 191-230.

## **Rodolfo Walsh, la política y el ajedrez**

- Aguilar, Gonzalo Moisés. “Rodolfo Walsh: escritura y Estado”. *Rodolfo J. Walsh. Nuevo texto crítico*. Jorge Ruffinelli, Dir. Stanford: Standford U, 1994. 61-72.
- Alabarces, Pablo. “Dialogismos y géneros populares”. *Rodolfo J. Walsh. Nuevo texto crítico*. Jorge Ruffinelli, Dir. Stanford: Standford U, 1994. 29-38.
- Bertranou, Eleonora. “Rodolfo Walsh elabora simbólicamente su existencia”. *Rodolfo Walsh. Argentino, escritor, militante*. Buenos Aires: Leviatán, 2006. 77-96.
- Bocchino, Adriana. “Prensa Clandestina: la escritura del ‘territorio cercado’”. *Rodolfo Walsh. Del policial al testimonio*. Mar de Plata: Estanislao Balder, 2004. 41-72.
- Borges, Jorge Luis. “La muerte y la brújula”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 499-507.
- Braceras Elena, Cristina Leytour y Susana Pittella. “Walsh y el género policial”. *Rodolfo J. Walsh. Nuevo texto crítico*. Jorge Ruffinelli, Dir. Stanford: Standford U, 1994. 99-104.
- Ciruzzi, Luciano. “Rodolfo Walsh y el ajedrez”. *Página 12*, 28 de abril de 2015. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/ajedrez/35-271516-2015-04-28.html>>
- Fernández Joaquín. “En camino hacia una biografía”. *Rodolfo Walsh: Entre el combate y el verbo*. Buenos Aires: Ediciones Lea, 2005. 11-69.
- Ferro, Roberto. “Operación Masacre: Investigación y escritura”. *Rodolfo J. Walsh. Nuevo texto crítico*. Jorge Ruffinelli, Dir. Stanford: Standford U, 1994. 139-166.
- Hernán Mena, Máximo. “El Zugzwang de Rodolfo Walsh”. *El Cuento en Red. Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve*. Ciudad de México: U Autónoma Metropolitana, 2016.
- Johnson, Daniel. “The Patriarch and his Progeny.” *White King and Red Queen: How the Cold War Was Fought on the Chessboard*. Boston: Mariner Books, 2008. 65-75.

- Lewis, Colin M. "Britain, The Argentine and Informal Empire." En *Informal Empire in Latin America: Culture, Commerce and Capital*. Brown, Matthew, Ed. London: Wiley-Blackwell, 2008. 99-123
- Negri, Sergio Ernesto. "Rodolfo Walsh descubrió la acuciante realidad política y social al levantar la vista del tablero de ajedrez". *ChessBase*, 10 de enero de 2022. <<https://es.chessbase.com/post/rodolfo-walsh-descubrio-la-acuciante-realidad-politica-articulo-por-sergio-ernesto-negri>>
- Nimzowitsch, Aron. *My System* [1925]. Lou Hays, Ed. Dallas: Hays Publishing, 1991.
- P4R+ Operación Walsh*. Dirigido por Gustavo E. Gordillo, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, 2000.
- Pesce, Víctor. "El problemático ejercicio del relato". *Rodolfo J. Walsh. Nuevo texto crítico*. Jorge Ruffinelli, Dir. Stanford: Standford U, 1994. 39-60.
- Piglia, Ricardo. "Novena clase". *Las tres vanguardias*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2016. 169-193.
- \_\_\_\_\_. "Octava clase". *Las tres vanguardias*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2016. 145-167.
- \_\_\_\_\_. "Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad". *Rodolfo J. Walsh. Nuevo texto crítico*. Jorge Ruffinelli, Dir. Stanford: Standford U, 1994. 13-15.
- \_\_\_\_\_. "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)". *Pasajes* 28 (2008-2009): 80-93.
- Sasturain, Juan. "Rodolfo Walsh y Abelardo Castillo, escritores ajedrecistas". *El ajedrez en la literatura argentina*, 30 de octubre de 2017. Auditorio David Viñas, Buenos Aires.
- Viñas, David. "Rodolfo Walsh, el ajedrez y la guerra". *Rodolfo J. Walsh. Nuevo texto crítico*. Jorge Ruffinelli, Dir. Stanford: Standford U, 1994. 17-19.

- Walsh, Rodolfo. "Asesinato a distancia" [1953]. *Variaciones en rojo*. En *Cuentos completos*. Ricardo Piglia, Ed. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2013. 119-161.
- \_\_\_\_\_. "La aventura de las pruebas de imprenta" [1953]. *Variaciones en rojo*. En *Cuentos completos*. Ricardo Piglia, Ed. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2013. 23-77.
- \_\_\_\_\_. "Carta de Rodolfo J. Walsh publicada en *Mayoría*". *Operación Masacre. Seguido de la campaña periodística*. Roberto Ferro, Ed. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2009. 224.
- \_\_\_\_\_. "Cosa juzgada" [1962]. *Cuento para tahúres*. En *Cuentos completos*. Ricardo Piglia, Ed. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2013. 267-277.
- \_\_\_\_\_. "Cuento para tahúres" [1953]. *Cuento para tahúres*. En *Cuentos completos*. Ricardo Piglia, Ed. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2013. 209-213.
- \_\_\_\_\_. "Los dos montones de tierra" [1961]. *Cuento para tahúres*. En *Cuentos completos*. Ricardo Piglia, Ed. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2013. 255-266.
- \_\_\_\_\_. "En defensa propia" [1962]. *Cuento para tahúres*. En *Cuentos completos*. Ricardo Piglia, Ed. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2013. 279-284.
- \_\_\_\_\_. "Esa mujer". *Los oficios terrestres*. En *Cuentos completos*. Ricardo Piglia, Ed. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2013. 289-297.
- \_\_\_\_\_. "¿Lobo estás?". En *Ese hombre y otros papeles personales*. Daniel Link, Ed. Buenos Aires: Seix Barral, 1996. 115-121.
- \_\_\_\_\_. "Noticia". *Cuento para tahúres*. En *Cuentos completos*. Ricardo Piglia, Ed. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2013. 193-201.
- \_\_\_\_\_. "Los nutrieros" [1951]. *Cuento para tahúres*. En *Cuentos completos*. Ricardo Piglia, Ed. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2013. 203-207.



- \_\_\_\_. *Operación Masacre. Seguido de la campaña periodística*. Roberto Ferro, Ed. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2009.
- \_\_\_\_. “Un oscuro día de justicia”. *Un kilo de oro*. En *Cuentos completos*. Ricardo Piglia, Ed. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2013. 461-480.
- \_\_\_\_. “Simbiosis” [1953]. *Cuento para tahúres*. En *Cuentos completos*. Ricardo Piglia, Ed. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2013. 215-224.
- \_\_\_\_. “La trampa” [1957]. *Cuento para tahúres*. En *Cuentos completos*. Ricardo Piglia, Ed. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2013. 235-244.
- \_\_\_\_. “Trasposición de jugadas” [1957]. *Cuento para tahúres*. En *Cuentos completos*. Ricardo Piglia, Ed. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2013. 245-253.
- \_\_\_\_. “Las tres noches de Isaías Bloom” [1950]. *Cuento para tahúres*. En *Cuentos completos*. Ricardo Piglia, Ed. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2013. 195-201.
- \_\_\_\_. “Variaciones en rojo” [1953]. *Variaciones en rojo*. En *Cuentos completos*. Ricardo Piglia, Ed. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2013. 79-117.
- \_\_\_\_. “El violento oficio de escritor”. En *Rodolfo Walsh. Del policial al testimonio*. Mar de Plata: Estanislao Balder, 2004. 11-12.
- \_\_\_\_. “Zugzwang” [1957]. *Cuento para tahúres*. En *Cuentos completos*. Ricardo Piglia, Ed. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2013. 225-234.

## **Piglia, el ajedrez y la historia**

Alonso, Diego. “Las formas de la política y el estatuto de la verdad en las obras de Rodolfo Walsh y Ricardo Piglia”. *Homenaje a Ricardo Piglia*. Teresa Orecchia Havas, Comp. Buenos Aires: Catálogos, 2012. 157-166.

Avelar, Idelber. “Máquina apócrifa, alegoría del duelo y poética de la traducción”. *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Adriana Rodríguez Pérsico, Comp. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004. 177-199.

Balderston, Daniel. “El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *En el corazón de junio* de Luis Gusmán”. *Ficción y política: La narrativa argentina durante el Proceso militar*. Beatriz Sarlo, Comp. Buenos Aires: Alianza, 1987. 109-121.

\_\_\_\_\_. “El Borges de Piglia”. *Homenaje a Ricardo Piglia*. Teresa Orecchia Havas, Comp. Buenos Aires: Catálogos, 2012. 145-155.

Bartelski, Wojciech. “9th Chess Olympiad: Dubrovnik 1950. The Final Group.” *OlimpBase*, 2022.  
<<http://www.olimpbase.org/1950/1950fa.html>>

\_\_\_\_\_. “10th Chess Olympiad: Helsinki 1952. Final A.” *OlimpBase*, 2022.  
<<http://www.olimpbase.org/1952/1952fa.html>>

\_\_\_\_\_. “11th Chess Olympiad: Amsterdam 1954. Final A.” *OlimpBase*, 2022.  
<<http://www.olimpbase.org/1954/1954fa.html>>

Benjamin, Walter. “Diálogos con Brecht (Notas de Svendborg)”. *Brecht. Ensayos y conversaciones*. Mercedes Rein, Trad. Montevideo: Arca Editorial, 1970. 99-116.

Borges, Jorge Luis. “El jardín de senderos que se bifurcan”. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Ediciones SUR, 1941. 107-124.

- \_\_\_\_. “El indigno”. *El informe de Brodie* [1970]. En *Obras completas* 14<sup>a</sup> ed. Carlos V. Frías, Ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. 1029-1033.
- \_\_\_\_. “A Fondo con Jorge Luis Borges”. Entrevista por Joaquín Soler. Serie *A Fondo* transmitida por *RTVE*, 8 de septiembre de 1976. <<https://www.youtube.com/watch?v=lj4kajdoSfc>>
- Campo, Estanislao del. *Fausto*. Biblioteca virtual universal, 2003.  
<<https://biblioteca.org.ar/libros/1975.pdf>>
- Chandler, Raymond. *Viento rojo*. Rodolfo Walsh, Trad. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Donaire del Yerro, Inmaculada. “Respiración artificial de Ricardo Piglia: Una reformulación de la novela de artista tras el fin de las utopías”. *Revista chilena de literatura* 92 (2016): 53-74.
- Echavarren, Roberto. “La literariedad: *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia”. *Revista Iberoamericana* XLIX.125 (1983): 997-1008.
- Espinosa de los Monteros, María Jesús. “Las anfetaminas de Piglia”. *Jot Down* (2017).  
<<https://www.jotdown.es/2017/12/las-anfetaminas-de-ricardo-piglia/>>
- Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Ana María Camblong, Adolfo de Obieta, Coord. Madrid: Colección Archivos, 1996.
- Fornet, Jorge. “Escritura y propiedad”. *El escritor y la tradición*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. 27-64.
- \_\_\_\_. “El escritor ante la historia”. *El escritor y la tradición*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. 65-112.
- \_\_\_\_. “La escritura como autobiografía”. *El escritor y la tradición*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. 113-153.

- \_\_\_\_. “Escritura, memoria y complot”. *El escritor y la tradición*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. 155-201.
- \_\_\_\_. “Respiración artificial o el escritor ante la historia”. *Revista Landa* 5.2 (2017): 339-361.
- Laera, Alejandra. “Tiempo de la vida, tiempos de la ficción: *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia”. *Anclajes* 26.1 (2022): 9-19.
- Masiello, Francine. “Traducir la historia”. *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Adriana Rodríguez Pésico, Comp. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004. 147-160.
- Montaldo, Graciela. “Complot y teoría: lo que vino después (sobre los diarios editados de Ricardo Piglia)”. *Cuadernos LIRICO* Hors-série (2019).  
<<http://journals.openedition.org/lirico/7885>; DOI: 10.4000/lirico.7885>
- Najdorf, Liliana & Jan Timman. “Foreword.” *Najdorf x Najdorf*. Milford: Russell Enterprises, 2016. 7-23. <<https://www.scribd.com/read/332590841/Najdorf-x-Najdorf#>>
- Negri, Sergio Ernesto. “Ricardo Piglia llevó su fanatismo por el ajedrez a su obra literaria”. *ChessBase* 10 de enero de 2022. <<https://es.chessbase.com/post/ricardo-piglia-llevo-su-fanatismo-por-el-ajedrez-a-su-obra-literaria-articulo-por-sergio-ernesto-negri>>
- Orecchia Havas, Teresa. “Claroscuros. Modos del canon argentino”. *Homenaje a Ricardo Piglia*. Teresa Orecchia Havas, Comp. Buenos Aires: Catálogos, 2012. 167-188.
- Piglia, Ricardo. *Nombre falso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.
- \_\_\_\_. *Respiración artificial* [1980]. 2da edición. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.
- \_\_\_\_. “El laboratorio de la escritura”. Entrevista por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Ediciones Fausto, 1993. 89-97.
- \_\_\_\_. *La ciudad ausente*. 4ta edición. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.

- \_\_\_\_. *Cuentos morales*. Adriana Rodríguez Pérsico, Ed. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995.
- \_\_\_\_. *Plata quemada* [1997]. 2da edición. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.
- \_\_\_\_. “Conversación en Princeton”. *Ricardo Piglia: Conversación en Princeton*. Arcadio Díaz Quiñones, Paul Firbas, Noel Luna, José Rodríguez Garrido, Eds. Princeton: Program in Latin American Studies, Princeton U., 1999. 1-43.
- \_\_\_\_. “Tesis sobre el cuento”. *Formas breves*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000. 103-111.
- \_\_\_\_. “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”. *Pasajes* 28 (2008-2009): 80-93.
- \_\_\_\_. *Blanco nocturno* [2010]. 4ta edición. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.
- \_\_\_\_. *El camino de ida*. 2da edición. Barcelona: Editorial Anagrama, 2013.
- \_\_\_\_. “El Astrólogo”. *Los casos de Croce*. En *Antología personal*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014. 185-198.
- \_\_\_\_. “Primer diario (1957-1958)”. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Vol. I. Barcelona: Editorial Anagrama, 2015. 33-42.
- \_\_\_\_. “Diario 1968”. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Vol. II. Barcelona: Editorial Anagrama, 2016. 17-103.
- \_\_\_\_. “Diario 1972”. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Vol. II. Barcelona: Editorial Anagrama, 2016. 286-333.
- \_\_\_\_. “Diario 1977”. *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Vol. III. Barcelona: Editorial Anagrama, 2017. 33-62.
- \_\_\_\_. “Un día perfecto”. *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Vol. III. Barcelona: Editorial Anagrama, 2017. 290-292.

- \_\_\_\_. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Patricia Somoza, Ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- Poe, Edgar Allan. "Maelzel's Chess Player." *American Studies at the University of Virginia*, 1999.  
< <https://xroads.virginia.edu/~Hyper/POE/maelzel.html> >
- Premat, Julio. "Piglia/Renzi, postrero desliz". *Cuadernos LIRICO* Hors-série (2019).  
<<http://journals.openedition.org/lirico/7907>; DOI: 10.4000/lirico.7907>
- Waisman, Sergio. "Máquinas creadoras, sitios de resistencia: Ricardo Piglia y la traducción".  
*Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Adriana Rodríguez Pérsico, Comp. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004. 55-64.
- Winter, Edward. "Confusion over Alekhine v Najdorf." *Chess Notes*, 2022.  
<<https://www.chesshistory.com/winter/extra/alekhinenajdorf.html> >
- Zúñiga, M. Carolina. "Ricardo Piglia: Entre la certeza (Crítica) y la incertidumbre (Ficción)".  
*Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 21.2 (2011): 66-81.