

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Licenciatura en Letras Hispánicas

El Quijote y El mundo como voluntad y representación en la obra de Jorge Luis
Borges

Asesor: Doctor Adrián Gimete-Welsh

Lectores: Dra. Carmen Trueba

Dr. Evodio Escalante

Autor: Andrés Rafael Serrano Galindo

Ciudad de México a 02 de octubre de 2006

Introducción

Reflexión metalingüística.

Desde principios del siglo XIX hasta nuestros días, la preocupación por la “palabra” en sí misma ha sido esencial para el desarrollo de diferentes disciplinas: filosofía, psicología, política, lingüística, etc. Por supuesto, esta reflexión no podía pasar de largo en el ámbito de la poesía.

Para Octavio Paz esta discusión se abriría con el pensamiento de los románticos: la mirada crítica del lenguaje hacia la tradición y el problema de la ruptura con el canon precedente. Pero no debemos entender esta ruptura a la manera como se entendía en las escuelas de vanguardia. Éstas pretendían (cosa realmente imposible) olvidar toda la historia universal precedente, poner la mirada en los orígenes de la humanidad y fundar un sistema de pensamiento absolutamente nuevo. Tanto en Paz como en poetas y pensadores que le son contemporáneos lo que encontramos, más bien, es una nueva forma de valorar y significar la tradición. Se crea la conciencia —y esto es de suma importancia— de que los signos de la tradición tienen una dinámica que permite leerlos desde nuevas perspectivas. Creo que toda reflexión metalingüística, a la postre, se ve reflejada en la propia escritura. “Que el mundo es *mi* mundo se muestra en que los límites *del* lenguaje (del lenguaje que sólo yo entiendo) significan los límites de mi mundo”, diría Wittgenstein en su *Tractatus*. Y en este mismo sentido podemos decir que el título de la más importante compilación de poemas de Octavio Paz es significativo: *Libertad bajo palabra*, sólo por mencionar un ejemplo. Y es que es precisamente el hombre —el poeta, diría Paz— el que,

reconociendo e interactuando con el medio que lo rodea, es capaz de nombrar y dotar de significados a las cosas; generando así un mundo y una visión de mundo que le permite moverse en el mismo.

En la medida en que un conjunto de palabras –en tanto que son signos de un mundo material e ideológico- nos permiten reconocer el mundo y reconocernos a nosotros mismos, reconocer nuestra unicidad y la otredad, en la que inevitablemente nos reflejamos, podemos afirmar que las palabras son el medio por el que podemos conocer el universo. En este sentido, tanto universo material como universos de ideas posibles, probables e improbables se convierten en un conjunto de signos que necesariamente tienen que ser interpretados. Así, las palabras, que también son objetos del mundo, pueden ser entendidas como signos que están en lugar de algo más, que también es un signo: el universo que se conoce. El hombre, el poeta, que es partícipe – creador, podemos decir— de ese universo, es un signo que interpreta y se interpreta.

Ese sistema de signos es ya un código con el que el hombre se relaciona con el mundo. Ese sistema puede ser entendido como una tradición cultural. Esa tradición cultural como tal puede encerrar al hombre que es usuario del sistema. Pero *Libertad bajo palabra* deja de manifiesto que el signo lingüístico, en tanto que es revalorado, sometido a cambios de contexto, adquiere siempre nuevos significados. En esa medida la palabra es amplificadora de mundos, de visiones. La palabra, y sus inherentes múltiples avatares semánticos que se dan en infinitos tiempos y espacios, es liberadora.

Borges en contexto.

Pero, en realidad, esta discusión nada tiene de nuevo. Si bien Octavio Paz se encargó de dejar en claro la importancia del pensamiento romántico para la transición del siglo XIX al XX y lo que esto implicaba en la relación del poeta con el universo, a Jorge Luis Borges no le era ajena esta discusión. Más allá de la relación del poeta (una categoría de lo humano) con el universo, Borges se encargó de remitirnos a fuentes mucho más antiguas, como la transición de la tradición oral a la escrita, Platón y sus arquetipos, la interpretación de las Sagradas Escrituras y el *Corán*. Es decir, la verdadera relación que mantiene el ser humano con el universo a lo largo de todo su devenir. Ese concepto que, por principio, puede llamarse realidad. Pero es una idea que en la concepción del argentino se pone en tela de juicio. En una de sus innumerables entrevistas (esta vez con Osvaldo Ferrari), Borges decía que “no sabemos si el universo pertenece al género realista o al género fantástico” (2001: 39). Lo importante es que el poeta no deja de reconocer que el universo que conocemos lo conocemos por medio de palabras. “El universo es un libro”, que es una palabra, que es un signo, es una metáfora importante y, por eso mismo, recurrente en su obra. Qué consecuencias acarrea la constante reflexión sobre la palabra que crea y nos crea, es cosa que esta tesis pretende explorar a través de la obra de Borges.

El escritor argentino profesaba la idea de una literatura hecha de literatura, la literatura como una serie infinita de palimpsestos (concepto desarrollado con amplitud por Gerard Genette). Es por eso que consideraba más noble el ejercicio de la lectura que el de la escritura; más aún, es mejor la relectura que la lectura, salvo que para releer tendríamos que haber leído. En el sentido de la semiótica, esto es importante, ya que la lectura implicaría una

primera interpretación de un conjunto de palabras impresas, en tanto que se presentan como un entramado de signos. Desde luego, esta primera impresión nunca coincidirá palmariamente con la intención del autor. De alguna manera podemos decir que toda lectura es una re-escritura: todo aquello que leemos lo re-elaboramos desde una perspectiva personal y única. Luego entonces, toda relectura implica una variación de esa primera interpretación. Sucesivas relecturas, infinitas relecturas, de un mismo signo, implicarían, necesariamente, constantes variaciones en la interpretación. La definición que tendríamos de lo leído, entonces, no sería la misma. La escritura es, en el universo de Borges, una forma más de interpretar lo leído; es por eso que toda escritura es una variación de lo ya dicho con anterioridad. En la medida en que lectura y escritura son entendidos como signos o conjuntos de signos, estos dos ejercicios se pueden entender como re-interpretaciones de otros signos. Toda escritura es una diversa entonación de unas cuantas metáforas.

El exegeta perfecto (como quizá lo pretendía ser Pierre Menard) de cualquier autor o, mejor, de cualquier obra, terminaría por escribir exactamente las mismas palabras que está leyendo. Y esto sería así porque habría comprendido cabalmente la intención de cada uno de los signos que conforman el universo de la obra. Desde luego, pensaría Borges, esta tarea es posible, y por demás probable, toda vez que el hombre que se proponga tal destino disponga de un tiempo infinito para llevarla a cabo. Bastaría ser eterno para leer la biblioteca personal de Borges, ser Borges mismo, y así recrear su obra entera, para comprender y producir puntualmente cada uno de los signos tejidos en su obra. Sabemos que esto es imposible. Lo que nos queda, en todo caso, es explicarnos la obra de tal o cual autor desde cada una de nuestras

muy personales perspectivas. La diversidad de contextos espaciales y temporales implica también una divergencia de experiencias personales, distintas para cada lector. Eso es lo que nos permite tener una enorme variedad de interpretaciones de una obra en particular, incluso del universo entero. Es verdad que unas pueden ser más acertadas que otras, pero también es verdad que ninguna posee la interpretación definitiva.

Si se puede decir que la escritura de una tesis es una experiencia vital que nos permite acercarnos a un aspecto del objeto de estudio, ya que no podemos explicarlo en su compleja totalidad, hay que aclarar que aquí, para interpretar la importante relación que existe entre la palabra (en tanto que es signo), el universo y el ser humano, en el pensamiento de Borges, tomamos como punto de partida dos obras que siempre fueron puntos cardinales en su escritura: el *Quijote* y *El mundo como voluntad y representación*.

La primera es una obra que acompañó al escritor desde sus primeras lecturas. El título esencial, en este sentido, es "Pierre Menard, autor del *Quijote*". Aunque para los propósitos de cualquier trabajo de esta índole es obligada la lectura de este texto, por ser obvia la referencia a la obra cervantina, procuraré, en la medida de lo posible, evadir un examen exhaustivo de esa narración. Me interesan, preponderantemente, aquellas obras del argentino en que la relación con el *Quijote* no parece muy evidente. La lectura de esta obra nos permite dar cuenta de cómo un lector, en este caso Borges, es capaz de generar nuevas e insospechadas interpretaciones; dejando en claro, además, que esas interpretaciones no serán jamás unívocas. Por el contrario, esas interpretaciones, en tanto que se convierten en escrituras personales, son ahora objetos primarios que tendrán que ser interpretados por

nuevos agentes. Se genera, así, una cascada infinita de significaciones (Floyd Merrell, 2004).

La obra de Schopenhauer la conoció el escritor en Europa, durante su primer viaje. Borges siempre fue incrédulo ante la posibilidad de una explicación absoluta del universo; pero si acaso existía una obra filosófica que se acercara a una posible explicación, ésa era la de Arthur Schopenhauer. Como en el caso anterior, Borges es lector de una obra, pero en el momento de su escritura se apropia de los argumentos del filósofo para crear nuevos universos de significación. En el ínter, lo que se plantea como problema de fondo es el de la objetividad. Todo lo anterior tiene que ver, desde luego, con una concepción de mundo; para ser más precisos, con una concepción filosófica de mundo que se respiraba ya en el paso del siglo XIX al XX, y que se ha ido matizando con las siguientes generaciones. Esta nueva concepción filosófica termina por aceptar la inherente subjetividad del ser humano y, por tanto, niega la posibilidad del absoluto objetivo. El ser en sí no puede ser conocido más que a través de sus representaciones. La poesía, en tanto que actividad humana es una de esas muchas formas de representación. Este es el contexto en el que se enmarca también nuestro autor.

Borges lector.

Pensemos en el interés que Borges tenía sobre el *Quijote*. Una cosa que la crítica se ha encargado de señalar muy bien es el hecho de que para el escritor argentino la generalidad de las letras españolas poco o ningún valor presentaban; quizá este rasgo se puede extender hacia la mayoría de la producción hispanoamericana, como bien lo ha anotado de soslayo Sergio Lira en su trabajo “De lo real a lo fantástico: Cervantes visto por Jorge Luis Borges”.

A un lector cuidadoso le puede parecer exagerada esta aversión hacia las letras hispánicas, ya que el argentino de una u otra manera siempre estuvo al tanto de la producción no sólo de la poesía sino también de la filosofía en castellano. De hecho, siempre podemos contar entre sus maestros al pensador español Rafael Cansinos-Asens y al mexicano Alfonso Reyes, de quien solía decir que era el mejor prosista de la lengua castellana. De Argentina siempre tuvo en alta estima la persona y la obra de Macedonio Fernández, amigo de la familia Borges. Y así podemos seguir construyendo un censo de poetas y pensadores hispanoamericanos presentes en la obra del poeta argentino; pero, por supuesto, destacar los gustos literarios del autor no es asunto de esta lectura. De esta mítica aversión por la literatura española nace la anécdota de que la primera lectura que Borges hace de la obra cervantina es en una versión inglesa, dando por sentado Borges niño que el *Quijote* pertenecía al catálogo de las letras inglesas. Luego más de un biógrafo se ha encargado de desmentir tal versión de las cosas. Podemos conjeturar que en la narración de esta anécdota no dejan de estar fuertemente implícitas dos ideas que siempre estuvieron presentes en el pensamiento del escritor, y con esto ya vamos estableciendo nexos con un posible pensamiento filosófico: por un lado tenemos la idea de que los límites entre la realidad y la fantasía son demasiado difusos por lo que en reiteradas ocasiones se suele confundir un plano con otro. En este mismo punto hay que tomar en cuenta la postura que el escritor tiene frente a la historia o la manera de contar aquellas cosas que suponemos pertenecen al plano de lo real: las cosas nunca serán contadas como han sucedido en una presunta realidad, sino como las impone la memoria de los hombres, siempre falible. Así, Borges prefería recordar, y dar por un hecho

verdadero (a pesar de sus biógrafos), que la primera lectura del *Quijote* estaba enmarcada en la convicción de que se trataba de una obra inglesa. Esta afirmación, que pertenece al anecdotario personal, de momento puede parecer gratuita en un trabajo de tesis, pero podemos justificarlo con una segunda idea: a ningún lector de la obra de Borges se le puede pasar desapercibido el hecho de que él siempre abogó por una poética de la lectura. Varios son los lugares de su obra en donde podemos encontrar referencias a tal problema, pero sin lugar a dudas en donde se ejemplifica el problema es en el cuento "Pierre Menard, autor del *Quijote*". Pensemos en esto: si el *Quijote* podía ser leído como una obra producida por un simbolista francés del siglo XIX, por qué no podría Borges recordar que en su infancia leyó el *Quijote* como obra de la literatura inglesa.

Para Borges, los límites entre realidad y ficción prácticamente eran inexistentes. Parto de la misma idea. Como consecuencia, me gusta pensar que las difusas fronteras entre el discurso literario y otros tipos de discurso son motivo para una forma de entender el mundo. Para Wittgenstein el significado del signo es el uso. En la semiótica peirceana el significado siempre está dado a partir de un contexto interpretativo. "La palabra vive en las mentes de quienes la usan", diría ya en 1894 el mismo Peirce ("¿Qué es un signo?"). Entendiendo así las cosas, nada nos impide ver aquellas diversas lecturas como elementos de un *corpus* poético-filosófico que justifica una existencia.

Con lo anterior debe quedar claro que la interpretación de un texto no puede ser, de ninguna manera, unívoca. Para cada texto, frente a cada lector diferente (incluidos los sucesivos avatares de un mismo individuo), el resultado es diferente. Pensemos en la idea de que las Sagradas Escrituras poseen

tantas interpretaciones como lectores puede tener a lo largo de toda la historia. Ahora bien, puesto que estamos hablando de Borges lector, vale la pena formularse la siguiente pregunta: ¿en qué se centra el interés del argentino frente a la obra de Schopenhauer y Cervantes? En el ensayo “Magias parciales del *Quijote*”, incluido en *Otras inquisiciones*, la idea que destaca es la de que si bien los personajes de la segunda parte pueden leer las aventuras que corren los de la primera, qué nos impide pensar que nosotros, como lectores de toda la obra, no seamos entidades ficticias, meros sueños de alguien más. En este sentido, la referencia inmediata y obvia es “Las ruinas circulares”. Y así podemos seguir por el mismo camino de las referencias creando una red infinita que rebase, incluso, la obra del argentino.

Hasta aquí no he hecho otra cosa sino concurrir en lugares comunes de la crítica, cosas que a cualquier avezado lector de Borges no le pueden pasar desapercibidas. Común también es el hecho de que las lecturas en que se han puesto de manifiesto las ya evidentes relaciones entre Borges y Cervantes o entre Borges y Schopenhauer han sido radiografías generales, o que concurren en el lugar común de “Pierre Menard...” o “Magias parciales...”. Hay que tomar en cuenta que aquí procuraremos examinar a los tres autores de manera conjunta y no en relaciones diádicas (Borges-Cervantes o Borges-Schopenhauer) como se ha hecho regularmente. La propuesta de esta tesis, además, no es la de hacer una valoración general de *El mundo como voluntad y representación* y el *Quijote*; por el contrario, lo que aquí se ofrece es una serie de cortes precisos en las tres obras que tratamos a fin de presentar una nueva lectura. Ésta se verá guiada por la óptica de la semiótica, ya que como se ha dicho en un principio, las reflexiones sobre la palabra en si misma –y

vista como un signo- han sido parte esencial de las diferentes actividades humanas desde el siglo XIX hasta nuestros días; y tales reflexiones se ven reflejadas también en el discurso poético. Hay que precisar también que nuestra lectura implicará el abordaje de temas específicos como el de la historia frente a la poesía, la creatividad y conjetura en la explicación del mundo, y el del sueño como parte de la creación poética.

Semiótica.

La semiótica, como herramienta digna para emprender cualquier lectura, será aplicada al campo de la poesía (en el sentido aristotélico del término). Y en términos más estrictos, hay que diferenciar entre las tres corrientes que actualmente se siguen en los estudios de semiótica. Actualmente quienes llevan la vanguardia en estudios literarios se han afianzado de aparatos ideológicos como el feminismo, en particular, o los estudios de género, en general; y se procura hacer notar la marca de tal o cual ideología en las diferentes literaturas. En otro orden, poca o nula es la preocupación de los especialistas en tal o cual literatura o autor hispanoamericano por aplicar una teoría que si bien no de cuenta definitiva del objeto de estudio, sí se preocupe por hacer notar las constantes en el comportamiento del objeto de estudio. Con esto no estamos tratando de desvalorar esos estudios que de una u otra manera también son muestra del quehacer humano. En todo caso lo que hay que poner de manifiesto es que los estudios literarios crecerían en mucho si se apoyaran en una teoría que cuenta con sus propios términos y parámetros científicos y tecnológicos, si se me permite decirlo de esta manera. Así, el estudio de la literatura, a escala profesional, no tiene por que ser menos científico y propositivo en interpretaciones del universo que otras disciplinas

humanistas o, mejor, que cualquier otra ciencia. Por esto, una convicción de esta tesis es que la semiótica, no sólo vista como una teoría de los signos en general, sino como una teoría del conocimiento puede contribuir al conocimiento de nuestras diferentes representaciones artísticas y literarias.

Como lo ha hecho notar la corriente greimasiana de la semiótica, no es ni mucho menos una teoría absoluta que pretenda suplantar a otros edificios teóricos o minimizar otras perspectivas del estudio de la literatura. Por el contrario, la semiótica pretende ser una herramienta útil para decodificar y comprender los diferentes discursos literarios, sin tener que omitir otro tipo de lecturas. En esta tesis, por ejemplo, uso términos como abismada, verso, narrador y diégesis, que pertenecen más bien al terreno de la retórica y la narratología. No he creído necesario ahondar en su explicación ya que no son conceptos ajenos a la crítica literaria, o que se pueden comprender a la luz del contexto analítico; además de que no son la causa o el fin principal de este trabajo.

Después de todo, la materia prima de la poesía es el lenguaje. Éste, desde luego, está constituido de signos, mismos que de una u otra manera, necesariamente, tenemos que interpretar. Y qué mejor modo de hacerlo que comprendiendo la dinámica de los mismos.

Actualmente se conocen tres corrientes de la semiótica: la que parte de la lingüística de Ferdinand de Saussure, la estructuralista de Greimas y la que sigue los trabajos de Charles Sanders Peirce.

Quizá la más conocida sea la escuela de Saussure. Esta perspectiva admite una definición diádica del signo: a cada significante corresponde un significado. El significado es el concepto que tenemos de determinada imagen

sensorial. El significante, por otro lado, es esa imagen acústica que apela al concepto. Así pues “Llamamos *signo* a la combinación del concepto y de la imagen acústica” (2001: 92). Ante todo hay que notar que esta definición responde a una sucesión arbitraria de sonidos; más adelante veremos cómo un signo no siempre o no solamente está relacionado con sensaciones sonoras.

Aunque esta definición de signo pretende que sus partes integrantes se mantengan en una relación indisoluble, también admite que la relación es arbitraria, ya que cualquier combinación de sonidos puede, potencialmente, representar un concepto. La institución que es el lenguaje está conformada a partir de los usos y costumbres de una sociedad en consenso. Lo que hay que tener siempre presente es que esta definición se circunscribe dentro del marco de la lingüística, por lo que siempre que se hable de signo se deberá sobreentender que se trata de un signo lingüístico. De esta suerte, la semiótica está siempre anclada en las categorías de la lingüística, o, peor aún, a la psicología social, como lo expresa el *Curso general de lingüística*, y no tiene el valor de disciplina independiente. Sin embargo, los actuales estudios ya han hecho mucho por considerar a la semiótica como una disciplina independiente; al grado de que más bien sirve como apoyo a otras ciencias. Hoy en día, por ejemplo, podemos encontrar aplicaciones de semiótica en estudios de teoría política, biología, historia, naturaleza y sociedad, inteligencia artificial, etc. Por esto es importante hacer énfasis en las posibilidades que tiene esta teoría en el ámbito de las letras y las artes.

Lo anterior nos hace ver el estrecho contexto de la lingüística, ya que no todo signo necesariamente es lingüístico, no todo signo tiene que responder a una emisión articulada de sonidos; y no todo usuario es humano. Definir así el

signo es considerar el problema desde un punto de vista netamente antropocentrista. En este sentido, la lingüística saussureana afirma que, aunque mutables, los contenidos del lenguaje son impuestos de manera vertical al hablante. Tenemos entonces una interpretación unívoca del signo, porque no se admitiría una reformulación por parte del usuario individual. Digamos que el lenguaje hace uso del hablante para materializarse, pero no el hablante del lenguaje. Otra de las grandes deficiencias de esta perspectiva es que relega al signo escrito a la inmutabilidad, ya que considera que son las formas de emisión oral las que tienen mayor capacidad de cambio. Los signos escritos, al quedar fijados en la impresión de un texto se hacen inmutables; no se consideran los diferentes avatares semánticos que puede tener un signo impreso, ante sucesivos lectores.

A pesar de estar de acuerdo con la arbitrariedad de la formulación y uso inaugural de los signos, desafortunadamente, me parece, la idea de interpretación no está desarrollada en esta corriente. En el caso de la palabra escrita no es suficiente la impresión de los signos. Con el paso del tiempo, estos símbolos impresos adquieren nuevas dimensiones interpretativas.

Fue Charles Morris, tomando como punto de partida principal las ideas de Charles Sanders Peirce, el que propondría tres ramas de la semiótica: sintaxis, que es la relación que mantienen los signos consigo mismos; la pragmática, relación entre signos y objetos; y la semántica, que relaciona al interpretante con los signos. Con esta última ya se puede establecer una participación activa por parte del usuario del lenguaje. Y vemos que el signo ya no se relaciona directamente con el objeto representado, sino que esta relación está mediada

por un agente decodificador (llamado interpretante) que genera y da sentido a esa relación.

La escuela greimasiana, hay que decirlo brevemente, tiene como precedente los estudios estructuralistas de Vladimir Propp en lo que corresponde a los estudios literarios, en que se toman en cuenta las funciones de cada una de las partes de un discurso. Pero no sólo eso. Otro de los nombres básicos en que se sustenta esta corriente es Claude Lévi-Strauss y sus importantes trabajos antropológicos cuya preocupación principal fue el estudio comparado de los mitos. Así, en su conjunto esta corriente pretende dar cuenta de las regularidades no únicamente de un discurso poético sino de cualquier clase de texto e incluso, “como resultado de extrapolaciones presuntamente justificadas, [de] encadenamientos más o menos estereotipados de conductas humanas” (Greimas, 1983: 16).

La corriente semiótica que seguimos para esta tesis es la peirceana, que admite, a diferencia de Saussure, una definición triádica del signo, además de remitir siempre a otros signos. Desde esta corriente, el signo es algo que, para alguien, o algo, representa un objeto (no siempre empírico) en algún aspecto o carácter. En el primer capítulo precisaremos las características propias de esta corriente semiótica. Basta con reiterar que la idea de signo, aquí, es siempre dinámica y admite múltiples interpretaciones; toda vez que el agente interpretante, desde un punto de vista individual, dota de significado al signo. Pensemos que un texto es más que una aglomeración de signos. Él mismo es un objeto semiótico que es representado por otro signo: “*Poética*”, por caso. Ese objeto puede tener múltiples interpretantes: Borges, o uno de sus personajes, o, incluso, un verso; Schopenhauer, o uno de sus párrafos;

Carmen Trueba, o una de sus tesis, o Trueba desde un espacio y un tiempo diferentes; yo, o unas cuantas líneas de esta tesis, o yo al día siguiente..., etc. Cada uno de estos interpretantes se comportará y significará de manera diferente frente al objeto, porque cada uno de ellos es diferente, a pesar de tratarse del mismo objeto de estudio. Sucede que es percibido desde puntos de vista diferentes.

Esta teoría de los signos se presenta esencialmente como una teoría del conocimiento. ¿Conocer qué? El universo, por supuesto; no solamente el breve mundo de los signos lingüísticos. En este sentido, el universo está ahí para ser interpretado por algo o alguien. El universo, del cual formamos parte, está en constante cambio; su correcta aprehensión se presenta azarosa y nunca definitiva; pero es esa interpretación la que nos permite crearnos y movernos incesantemente. Podemos recordar y olvidar, tener esperanzas, actitudes, sueños, prejuicios; podemos conocer y reconocer, justificar nuestra existencia...

Esta tesis.

Hemos visto que el *corpus* de nuestra tesis se compone principalmente de obras narrativas; sin embargo, no me interesa destacar las funciones de cada una de las partes de la estructura narrativa. En todo caso, lo que me interesa es conocer cómo los personajes de una obra determinada, que también son signos, interpretan su realidad. A la postre, lo que buscamos es dar cuenta de cómo un escritor, en su calidad de lector y creador, interpreta determinadas obras y, más importante, el plano de la realidad que le corresponde.

Así pues, la lectura que emprendemos está dividida en tres capítulos cuyo campo textual se define de la siguiente manera:

En el primer capítulo revisaré el tema de la historia frente a la poesía. Los puntos de contacto y las divergencias entre estas disciplinas; así como lo que representa la discusión para Borges. En este apartado consideraré un fragmento del cuento “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, poniendo énfasis en los argumentos que sobre la historia se hacen en el mismo. Esta consideración irá enlazada con la lectura de los párrafos del tercer libro de *El mundo como voluntad y representación* que están dedicados al problema de la poesía frente a la historia. Lo que tenemos que notar en esta lectura es que aquí Schopenhauer toma en cuenta preponderantemente el discurso de Aristóteles para su propia exposición. En relación con este tema parto de la idea aristotélica de que la poesía es más filosófica que la historia; idea que Carmen Trueba discute en *Ética y tragedia en Aristóteles*, y que nos conduce al pensamiento de que la poesía (en el sentido aristotélico del término) también puede ser un puente en la cognición de las diferentes representaciones del mundo.

Como parte del marco teórico para este primer apartado tomaré en cuenta la lectura directa de Charles S. Peirce y la aproximación que hace Lillian von del Walde a su obra; así como las importantes aportaciones a la teoría peirceana por parte de Floyd Merrel principalmente. Lo que me interesa aquí es definir el signo desde la perspectiva triádica de Peirce.

El segundo capítulo de nuestra tesis aborda el tema de la reflexión conjetural y la consecuente creatividad. En lo que respecta a la obra de Borges, en este apartado nos remitimos a una gama variada de cuentos, ensayos y poemas, entre los que cabe destacar “Tres versiones de Judas” y “Utopía de un hombre que está cansado”. Sin embargo, el problema de este capítulo lo

abordaremos principalmente desde la obra cervantina. Para destacar el tema de la interpretación conjetural del mundo, me interesa centrarme en la riña que se hace alrededor de la bacía, un instrumento propio del oficio de barbero. Consecuentemente, y a partir de una evolución cognitiva en Sancho Panza, observaremos cuales son los elementos necesarios para la creatividad.

En esta segunda parte nos serviremos del concepto de abducción o hipótesis. Para este último concepto tomo como referencia las apreciaciones de Guy Debrok, Lucia Santaella y Mauricio Beuchot principalmente. Brevemente tenemos que decir que este concepto, dentro de la corriente semiótica que seguimos, es una forma importante de argumentación. Los avatares de la idea de abducción los referiré en el marco del capítulo, destacando las lecturas de Santaella, quien en el marco de esta teoría se ha especializado en los problemas de percepción y el concepto de abducción; éste último entendido como una inferencia que es igual o más importante que la deducción e inducción como argumento válido para interpretar el universo.

A la postre, el problema de fondo es el de la frontera entre realidad y ficción, que nos conducirá a la exposición de argumentos suficientes que den cuenta de por qué es imposible presentar una interpretación unívoca del mundo. Estas apreciaciones son importantes porque nos conducirán irrevocablemente al tercer capítulo.

El capítulo tercero da cuenta del interés que muestran tanto Borges como Schopenhauer sobre el tema del sueño. Tomaré en cuenta, además, el episodio de la cueva de Montesinos del *Quijote*, en donde la divergencia de puntos de vista no permite aclarar si la aventura vivida fue producto de la realidad o del sueño; y las consecuencias que esto acarrea. Así mismo, me

permitiré una breve comparación con un cuento imprescindible del poeta argentino, "Las ruinas circulares".

Me importa observar, también, cómo es abordado este tema en algunos poemas representativos de Borges. A diferencia de los capítulos anteriores, en éste tomaremos como referencia aspectos biobibliográficos de Jorge Luis Borges, con el que se pretende encaminarse a la argumentación de una concepción de mundo propia.

Para este apartado creo que bastará tomar en cuenta de manera conjunta los mismos conceptos teóricos aludidos en los dos primeros capítulos. A estos debemos sumar el artificio retórico de *mise en abîme* o abismada, que no es ajeno a la obra de Borges; aunque a él le parece más familiar la denominación de "cajas chinas".

Al final podremos percatarnos de que distintos niveles narrativos corresponden a distintos niveles de realidad. Cada nivel puede ser interpretado como una realidad, con sus propias leyes, por quienes participan de ella; no así por quien es lector u observador de esa presunta realidad. Los personajes de un nivel se convierten así en entidades ficticias o como producto de un sueño para quien lee e interpreta. A su vez, esos lectores se convierten en personajes ficticios para otro u otros lectores... El número de niveles de las cajas chinas, y con ello los personajes, lectores e interpretaciones, se extiende hasta el infinito. Nosotros, como supuestos lectores últimos de ese mar de signos, no estamos fuera del sistema de cajas chinas, somos signos dentro de ese libro en que escribimos y nos escriben, diría Borges.

Capítulo I

La representación de la Historia

En cada tipo y género de cosas los hechos son innumerables, los seres singulares son una infinidad y la variedad de sus diferencias es inabarcable. Una sola mirada a todo ello logra marear al espíritu curioso por saber, el cual se ve condenado a la ignorancia por mucho que investigue.

Arthur Schopenhauer –*El mundo como voluntad y representación*. Volumen II—.

La última fuerza y eficacia de la naturaleza nos es perfectamente desconocida y (...) es inútil buscarla entre las cualidades conocidas de la materia.

David Hume –*A treatise of human nature: Being an attempt to introduce the experimental method of reasoning into moral objects*—.

Poesía y filosofía.

En el siglo III antes de Cristo Aristóteles enseñaba que “La poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular” (*Poética* 1451 b).

Seguramente desde aquel tiempo a nuestros días ha corrido mucha tinta y el punto de vista que se pueda atrever en estas líneas será menos que ínfimo frente a los ya cansados siglos. Por el contrario, aquí sólo me conformaré con entender –o tratar de entender—, ayudado por los conceptos que la semiótica

peirceana puede proveer, está máxima aristotélica. Desde luego, el propósito de este trabajo no es el de una lectura esforzada y rigurosa de la obra aristotélica. Me ha parecido importante partir de sus palabras –y del análisis de esas palabras— porque más adelante veremos los diferentes avatares que sufren éstas en la obra de los autores que nos importan. Vale la pena, en este comienzo, hacer notar que las más de las veces a Arthur Schopenhauer, y no menos a Jorge Luis Borges, se le ha identificado con la corriente filosófica de Platón. Sin pretender modificar este supuesto de los ya innumerables lectores, he querido, con esta lectura, sumar un punto de vista que creo no ha sido considerado.

Para poder hacer una aproximación semiótica de la propuesta aristotélica, creo que es necesario tomar en cuenta otras consideraciones, que también nos ayudarán a comprenderla.

En primer lugar habrá que mencionar la jerarquía que implica la sentencia. Se entiende que la máxima aspiración de la actividad humana es la de tener un conocimiento universal de las cosas, y, en ese sentido, la filosofía es la única capaz de proveer al ser humano de tal conocimiento. En el transcurso de este trabajo iremos viendo cómo es que se puede considerar a la poesía una rama importante de la filosofía, y de qué manera la primera provee de conocimientos de índole universal, tal como lo aspira la segunda; baste por ahora decir que la poesía está, con respecto a la filosofía y la historia, en el punto medio del camino hacia un conocimiento universal. La historia, en su calidad de apuntadora de lo singular, corre la peor suerte frente a la poesía y, por tanto, es la que menos posibilidades tiene de aportar un conocimiento netamente filosófico.

Más específico al respecto de esta jerarquía es García Bacca, quien apunta en su “Introducción filosófica a la *Poética*” que

la teoría del término medio es característica en la filosofía entera de Aristóteles; e igual se aplica y decide en lógica –con la teoría silogística centrada en el ‘*término medio*’- que en ética, donde ‘*in medio consistit virtus*’ –‘la virtud está en el medio’- (LIX-LX).

En el caso que estamos tratando, las cosas no pueden ser de otra manera. Para atenuar aún más la situación de la poesía en esta jerarquía hay que tomar en cuenta lo que, en el marco de la *Poética*, debemos entender por “universal”. Así, Aristóteles nos dice en 1451 b: “Y hálbase en universal cuando se dice qué cosas verosímil o necesariamente dirá o hará tal o cual por ser tal o cual”. El interesante problema al que nos acercamos es el que el mismo García Bacca nos expone en su interpretación del pasaje citado:

Por sola esta frase parecería que la faena de la poesía se asemeja peligrosamente a la de la ciencia, cuyo objeto es lo universal: las conexiones universales, válidas necesariamente o cuando menos probablemente, los conceptos universales... (LXV)

Dadas las reflexiones anteriores, será importante establecer una distinción entre ciencia y poesía, además de la que nos preocupa principalmente entre poesía e historia.

Pero antes de marcar las diferencias entre estas dos actividades humanas detengámonos, más bien, en las convergencias que creo, en el sentido cognoscitivo, más importantes.

Definición de signo.

De esta suerte, ahora sí podemos considerar algunos conceptos de semiótica. A diferencia de la visión diádica manejada por la semiótica

saussureana, en donde el signo está constituido por un significante y su respectivo significado, lo cual ya nos deja ver el estatismo del signo y por consiguiente de todo el sistema lingüístico, la propuesta triádica de la filosofía peirceana resulta más dinámica y, por esto mismo, nos ayudará a esclarecer las dudas que tenemos sobre la tendencia natural de la poesía y la ciencia a exponer y proveer conocimientos universales; y, como consecuencia obvia, nos percataremos de cómo el mismo ser humano, en la cognición, está inclinado hacia ese conocimiento universal, mediando lo que Floyd Merrell ha llamado “cascada de significación”. Por cuestiones temáticas no me preocuparé aquí de exponer todo el largo proceso que implica esta cascada. En todo caso daré un breve esbozo y tomaremos los conceptos necesarios para la lectura.

Por principio de cuentas hay que explicar en qué consiste precisamente esa fórmula triádica. En este caso, creo importante dar una definición de “signo”, esto, obviamente, desde la óptica peirceana:

A sing, or *representamen*, is something which stand to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sing, or perhaps a more developed sing. that sing which it creates I call the *interpretant* of the first sing. The sing stand for something, its *object*. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the *ground* of the representamen (1897: 2-228).

Deshilvanemos lo anterior. Tenemos entonces tres primeros términos a considerar, los más importantes. En primer lugar está el *signo*, que en su calidad de representante de otra cosa de la que nos da cuenta, en esta perspectiva se le llama “representamen”. En segundo lugar tenemos al *objeto* que es representado. Y por último el *intérprete*, que en la semiosis, es decir, en

un momento determinado de su calidad de intérprete, se le denomina “interpretante”.

Antes de continuar es necesario hacer algunas aclaraciones sobre el párrafo anterior. Para Floyd Merrell el objeto representado por el representamen no pertenece al campo de lo real sino al campo de lo real semiótico. En palabras de von der Walde, “el signo no forzosamente representa a un objeto empírico; puede representar una cualidad, una ley convencional, la propiedad de una cosa, de una acción o de un acontecimiento” (1990: 94). El interpretante puede compararse, “más o menos, con el significado saussureano” (Merrell, 2004: 22). Es importante hacer estas aclaraciones ahora que iniciamos ya que nos servirán no sólo en este primer capítulo sino a lo largo de todo el trabajo de lectura que emprendemos.

También es necesario anotar, con César González Ochoa, que

La teoría de Peirce se plantea de entrada como una teoría del conocer: todo lo que conocemos o pensamos es conocido o pensado por medio de signos. Y si el signo es la unidad elemental del acto de conocer, entonces una teoría del signo es una disciplina filosófica que puede explicar e interpretar el dominio total del conocer humano (1997: 8).

Y si la teoría de los signos se puede plantear como una teoría del conocimiento, entonces bien podemos considerar a la ciencia, la poesía y la historia, como distintas ramas del conocimiento humano, dentro de esta teoría. Entendamos, pues, a estas disciplinas como un conjunto de signos que de una u otra manera dan cuenta del devenir humano, siempre que para la teoría de Peirce el significado de un signo está dado por otro u otros signos. Pero esto todavía no resuelve el problema de las diferencias y similitudes entre estas tres disciplinas.

El hecho de que la teoría de los signos se plantee en forma triádica no es gratuito, o no agrega un tercer elemento, con respecto a la visión diádica de Saussure, para completar un esquema. Esta visión triádica tiene que ver con la noción de primeridad, segundidad y terceridad.

Para entender mejor lo anterior me referiré nuevamente a Peirce:

[...] and here we must distinguish then

-first the essential characters which the word implies –the essential interpretant.

-second the idea it actually does excite in the particular interpreter.

-third the characters it was intended specially to excite –perhaps only a part of the essential characters perhaps other not essential and which the word now excites though no such thing has hitherto been known.

In order to understand a Sign better we must consider that what it excites some sort of mental action about is in its Real Being either a History or a Part of History and one part of it may be a Sign of another part (1911: MS 854).

Lo filosófico como atributo de la poesía.

Pensemos en un ejemplo concreto que nos ayudará a retomar las primeras consideraciones sobre la *Poética*. El “ser filosófico” es, en este caso, una mera cualidad en potencia de ser actualizada en alguna otra entidad. En este sentido, la cualidad filosófica es apenas una primeridad o una entidad primaria que tiene la posibilidad de ser atribuida a una “n” entidad. En este caso el ser filosófico, como acontecimiento, se atribuye a la historia y a la poesía; cualquiera de estas dos entidades actúa como segundidad con respecto a esa cualidad primaria: el ser primario (filosofía) se ha actualizado en una entidad concreta (historia y/o poesía). El ser filosófico se materializa en la historia o en la poesía. La terceridad exige necesariamente una reiteración de esas

concreciones, con lo que se aspira a una ley o, para usar el término de Peirce, un hábito. Toda vez que un hábito o ley es una forma de interpretación consensual y validada por un contexto espacio-temporal. Pensando en nuestro ejemplo, debemos decir que la terceridad es esa ley universal a la que aspira el conocimiento científico por un lado y el poético por otro. La historia, por el contrario, en tanto que trata de lo singular, no alcanza, en sus consideraciones, el estatuto de ley.

Con todo, no debemos tomar lo anterior como una aproximación definitiva. Todo depende de los parámetros en que nos movamos para nuestras consideraciones. En este caso habrá que especificar que lo dicho anteriormente es apenas una generalidad.

Si es el caso de ser más puntuales, deberíamos tomar otros ejemplos; después de todo, y en concordancia con Carmen Trueba, Aristóteles “no descarta en la *Poética* que la historia sea filosófica, dice tan sólo que la poesía es más filosófica que la historia” (2004: 71). Si ponemos como ejemplo lo siguiente: “Un hombre llamado Jorge Luis Borges ha nacido en Buenos Aires el 24 de agosto de 1899”, sabemos, por fuentes biográficas, que esa proposición pertenece al campo de la historia. En tanto que la historia se encarga de lo singular debemos suponer que el tiempo, desde esta perspectiva, es lineal e irrepetible. La humanidad sólo ha tenido un 24 de agosto de 1899, y sólo ha tenido a un hombre llamado Jorge Luis Borges. Ese hecho, de primera instancia, es singular y efímero; está muy lejos de proveernos de una ley universal. Pero si a través de los libros o de cualquier medio de resguardo de los datos de la memoria humana llegamos a conocer que un hombre ha nacido en tal o cual fecha y en tal lugar, entonces la reiteración, ya no del hecho, sino

del recuerdo adquiere el estatuto de ley o hábito. No de otro modo podemos conocer y reconocer el prejuicio de que el 24 de agosto de 1899 nació, en Buenos Aires, Jorge Luis Borges. Entonces tenemos que: no es un hábito o ley el hecho de que Borges nazca, pero sí lo es nuestro recuerdo, ya que el nacimiento en sí mismo no se puede repetir.

Pensemos ahora en otro ejemplo: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...”. Sabemos, por prejuicios de aquello que llamamos realidad, que la proposición pertenece al ámbito de lo poético. En ese sentido, deberíamos reconocer o esperar una ley universal. Las precisiones son de orden estético y están dadas en la misma *Poética*, y explicadas por Carmen Trueba. Pero dejemos estas precisiones para más adelante. Si acotamos nuestro análisis al campo de la realidad ficcional, debemos considerar que la Mancha y el hidalgo son hechos singulares dentro de la obra cervantina, ya que existe sólo una ocurrencia de ellos. Cualquier otra alusión a esos hechos deberá perder validez en nuestro análisis. En todo caso supondríamos que la mención de la Mancha o del hidalgo pertenece a otro universo narrativo que no entra en nuestras consideraciones actuales; tal pueden ser los casos en que el hidalgo, el supuesto mismo hidalgo que la obra cervantina nos propone, es mencionado en el texto de Avellaneda o en el inconcluso de Pierre Menard. Si seguimos las palabras de Aristóteles, tenemos entonces una ley universal en la medida en que el nombre del lugar (la Mancha) y el del personaje o su rango social son, más bien, arbitrarios, y lo verdaderamente importante, al margen de las peculiaridades de los nombres, lugares y tiempos, son los valores intrínsecos que se puedan extraer de esa proposición poética. Si se me permiten los

anacronismo, he de decir que la humanidad también puede cantar, por ejemplo: en un lugar de Troya no ha mucho tiempo que luchaba un hombre llamado Aquiles. O quizá: hace mucho tiempo, en una galaxia lejana, muy lejana... Sucede exactamente lo contrario si precisamos, como ya se ha hecho, que el universo en el que nos desenvolvemos es el de la ficción. Dentro de ese universo hay una sola ocurrencia de los hechos, es decir, son hechos singulares en los que es importante y no arbitrario saber que el personaje tiene un nombre y un rango social específicos; y por lo tanto no ofrecen un valor universal.

Pero el campo de trabajo que he elegido en esta primera instancia es el de la historia en sí misma frente a la poesía vista en términos globales, mas no el de la memoria o el de un universo ficcional específico. En este sentido hay que decir que, de momento, nos mantendremos dentro de los límites que la misma propuesta aristotélica nos ofrece.

Sin duda alguna uno de los conceptos centrales para la intelección de la *Poética* es el de *mimesis*. A pesar de la importancia del término dentro de la obra, éste no es definido textualmente por Aristóteles, por lo que se puede prestar a una multiplicidad de interpretaciones. Para algunos el concepto de *mimesis* implicaría una reproducción fiel de la realidad sin posibilidad de alteración, por lo que se tiende a pensar que la poesía está supeditada a la realidad. Sin embargo para Trueba ha sido importante destacar, como ya lo sugiere el propio Aristóteles, que

Esta visión de la *mimesis* poética tiene que ser discutida y corregida a la luz de la *Poética* misma, ya que para quien conozca las tragedias áticas y la definición aristotélica de la tragedia como *imitación de una acción y de una vida* es evidente que por <<*mimesis* poética>> Aristóteles no pudo

entender un simple <<reflejo>> o una mera <<repetición de la realidad>> y, menos todavía, <<una caricatura de la vida>>. El problema es que Aristóteles es poco explícito y no expuso de manera directa su idea de la relación mimética entre poesía y realidad ni entre la *mimesis* y la vida (2004: 14).

Ahora bien, a fin de sostener la propuesta anterior y llevarla a buen puerto, en el sentido de que la poesía no está supeditada a la realidad y puede proporcionar valores universales, a Trueba le ha parecido importante considerar otros tres conceptos que también son importantes dentro de la obra aristotélica. El primero de ellos es el de *mythos*, que Aristóteles define como composición de los hechos. De esta definición se entiende que el poeta tiene libertad (bajo ciertos parámetros que luego Aristóteles mismo marcará) de composición de los hechos, con lo que, al menos en poesía, se le da preponderancia a la disposición en que se presentan los hechos. Luego, esta preponderancia nos llevaría necesariamente a una segunda instancia: la de creación o invención. Ya se ha referido que por *mimesis* no se debe entender “la mera <<imitación>> o <<reproducción>> de lo real ni del legado mítico” (Trueba, 2004: 20). Siguiendo este camino, tenemos que a pesar de que la fuente importante de la *mimesis* son las acciones de los hombres y que conviene seguir la tradición mítica para la creación de nuevas obras, el poeta no está imposibilitado de atrever una variación con respecto a lo real o al legado mítico. Hay un tercer concepto que nos ayuda a descifrar definitivamente el problema de la imitación: la verosimilitud. Así, Aristóteles expresa en 1461 b:

En general: lo imposible ha de considerarse o en relación a la poesía, a lo mejor o a la opinión corriente. En relación a la poesía: es de preferir imposible creíble a posible increíble. Tal vez sea imposible el que haya

hombres tales como Zeuxis los pintó, pero los pinto mejores, que es preciso que el modelo supere lo real. La opinión común también puede justificar lo irracional; aparte de que no siempre lo irracional lo es en verdad, que es verosímil pasen cosas contra lo verosímil mismo.

A propósito, tenemos dos interpretaciones interesantes sobre el pasaje anterior. La primera que cito es la de Trueba:

Al parecer, la regla de la *verosimilitud* y de la *necesidad* se refiere a la estructura y al orden interno del poema y a un principio de la composición que asegure la cohesión de las partes que componen la obra poética como un todo y le imprima un viso de realidad. Pero lo verosímil no equivale, en sentido estricto, a lo <<semejante a lo real>>, es ante todo un efecto poético (2004: 21).

La segunda interpretación es de García Bacca y creo que nos conduce de nueva cuenta al problema primero de nuestras consideraciones:

El valor de la poesía es superior al de la historia, es decir: a la ciencia o técnica de presentar las cosas exactamente, si fuera posible, como fueron. La poesía las presenta como *debieron ser*, y el *deber ser* es siempre superior al *ser de hecho*. El *deber ser* hace de paradigma o modelo (2000: xxxvii. N. 237).

De la cita anterior hay que destacar que García Bacca equipara historia y ciencia o técnica y las contrapone a la poesía; en el sentido de que la historia pudiera ser una ciencia que dé cuenta del objeto de estudio tal y como es, de manera objetiva, y sin participación alguna de la invención, invención como lo manejamos en el contexto de la poesía. No siempre hemos de estar de acuerdo, ya que, como se ha dicho anteriormente, tanto ciencia como poesía son proveedores de conocimientos universales, no así la historia. Pero también es interesante tomar en cuenta el énfasis que García Bacca ha puesto en el problema del *deber ser*. Así, ciencia e historia compartirían, preponderantemente, la cualidad, es decir, la entidad primaria, de *ser de*

hecho, pero no la de filosófica. Esta última cualidad primaria, ya lo hemos notado antes, es compartida, también preponderantemente, por ciencia y poesía. La historia, en relación con estas dos disciplinas, sería filosófica en menor grado.

A todo esto, es muy seguro que los exégetas de la *Poética* que hemos citado tuvieron bien presente el siguiente pasaje:

De lo dicho resulta claro no ser oficio del poeta contar las cosas como sucedieron sino cual deseáramos hubieran sucedido, y trata lo posible según verosimilitud o según necesidad. Que, en efecto, no está la diferencia entre poeta e historiador en que el uno escriba con métrica y el otro sin ella [...], empero diferéncianse en que el uno dice las cosas tal como pasaron y el otro tal cual ojalá hubieran pasado (1451 b).

Poesía y ciencia.

Hasta aquí, creo, hemos dejado bastante claro en qué consiste la diferencia entre poesía e historia, y en qué medida aventaja la una a la otra en el camino hacia la filosofía. Por el contrario, aún queda por aclarar en qué consiste la diferencia entre poesía y ciencia. Al respecto hemos dicho que la cualidad primaria que comparten es el de los valores universales; y difieren, siguiendo a García Bacca, en la del *deber ser*. Para aclarar las cosas con suficiencia hay que tomar en cuenta su interpretación al respecto:

Cuando dice, pues, Aristóteles que la poesía versa sobre lo *universal*, ha de entenderse sobre ciertos universales con valor de *entimemas*, de proposiciones que hablen al *ánimo*, a los efectos purgados y purificados del lastre de la realidad excesiva, propias de terror y conmiseración (2000: LXIX).

Un entimema es una clase de silogismo que además de su valor científico tiene un valor sentimental. Lo que también hay que acotar es que este tipo de silogismos no procede por verdades, es decir, por *ser de hecho*; por contrario,

los entimemas proceden por verosimilitudes, y ya hemos visto con Trueba en qué parámetros debemos entender la idea de verosimilitud. Pero además hay algo que llama la atención en la explicación de García Bacca, y eso es el hecho implícito e intrínseco del diálogo entre obra poética y un posible intérprete.

En el acercamiento semiótico que he venido haciendo teníamos que la primeridad era la cualidad filosófica. Una segundidad, a la que se le atribuye esa cualidad, es, en este caso, la poesía. Dadas las precisiones anteriores, ahora debemos modificar tan sólo un poco nuestra propuesta: ahora sabemos que la cualidad filosófica de la poesía, a diferencia de la ciencia o la historia, está dada por un valor de entimema. Así pues, debemos decir que la primeridad cualitativa de esa segundidad que analizamos, la poesía, es el entimema. Pero para que tal valor pueda ser atribuido a la poesía se precisa una tercera entidad, en este caso se trata de un intérprete determinado por un tiempo y un espacio. Esta determinación es importante ya que lo que antes hemos llamado "interpretante" no es otra cosa más que un signo que se genera como consecuencia lógica de una primeridad y una segundidad; es decir, esta entidad tercera contiene necesariamente, al producirse la totalidad del acto de la semiosis, a las dos entidades que ya hemos precisado. Hemos dicho antes que la tendencia natural del ser humano es la de generar, en el marco de la cognición, leyes o hábitos; la segundidad se presenta sólo en la medida en que una primeridad es concretada. La conclusión necesaria es que la reiteración a través del tiempo de esas concreciones genera una ley. En este sentido se puede decir que el entimema es una ley o, como decíamos, un valor universal en la medida en que se materializa constantemente en la poesía, y esto es asimilado por un interpretante. En otras palabras tenemos que: el

representamen aquí es el entimema, en el sentido de proveedor de un valor universal. El objeto al que representa es la poesía, no en todos los sentidos sino en el ya mencionado, ya que no podríamos dar cuenta del *ser en sí* de la poesía. Finalmente, el interpretante es un lector determinado que en este caso define a la poesía como proveedora de valores universales.

Dice García Bacca:

Habrá que entender, pues, por valor universal *poético* aquellos valores universales que, además de valor científico, posean resonancias anímicas y sentimentales, pocos en número en comparación con los valores universales científicos, pero altamente significativos. Los poetas son los que tienen el peculiar olfato para seleccionar de entre los innumerables universales los que poseen valor poético, los capaces de hablar a un ánimo cuyos afectos hayan sido purificados de realidad absoluta y de realidad natural (2000: LXIX).

En esto último ya es bastante significativo que para nuestro exégeta valor de entimema y un valor poético posean sinonimia.

Una vez hecha la distinción entre poesía y las otras dos formas de conocimiento humano que nos preocupaban, se puede ya continuar con una investigación más precisa de las formas de proceder de la primera, que es la que nos preocupa.

Mimesis y signo.

Es interesante saber que tanto la definición de signo que se ha manejado aquí como la de *mimesis* en tanto que representación de acciones humanas, comparten una cualidad en común. En el concepto de signo, el *representamen* lo es de un objeto sólo en un sentido, aspecto o cualidad. Esto quiere decir que el *representamen* nunca será capaz de designar la totalidad del ser. Algo muy similar sucede en el caso de la *mimesis*. A través de las reflexiones de Trueba

hemos visto que la poesía no se limita a reproducir de una manera exacta la realidad; por el contrario, tiene una fuerte capacidad de invención. Pero lo anterior es resultado del énfasis que necesariamente se tiene que hacer en el hecho de que el mismo Aristóteles dice que la poesía, mediando la *mimesis*, representa acciones o caracteres de personas. En otras palabras, lo que a la poesía le interesa, y en eso iría su valor universal por encima de la historia, es presentar tipos o cualidades humanas, pero no al hombre en sí mismo. Así, vemos que la *mimesis* y el signo representan, por decirlo de alguna manera, una parte del todo, ya que dar cuenta del ser en sí mismo es imposible.

Es más de uno los lugares de la *Poética* en donde Aristóteles refiere que la *mimesis* lo es de las acciones. Veamos sólo algunos ejemplos:

[...] los bailarines imitan caracteres, estados de ánimo y acciones mediante figuras rítmicas (1447 a).

Más adelante, hablando de la tragedia:

Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte (1449 b).

Un último ejemplo que parece contundente, y que tiene que ver con el *mythos* del que ya se ha tratado: para Aristóteles la parte más importante de entre las que conforman la tragedia:

La más importante de todas es, sin embargo, la trama de los actos, puesto que la tragedia es reproducción imitativa no precisamente de hombres sino de sus acciones: vida, buenaventura y malaventura. (1450 a).

Schopenhauer y la Historia.

Creo importante haber hecho esa precisión referente a la *mimesis* ya que es un aspecto que, veinticuatro siglos después, Arthur Schopenhauer tomaría

en cuenta en sus reflexiones sobre poesía, en el marco de *El mundo como voluntad y representación*.

En los géneros de poesía más objetivos, particularmente en la novela, la epopeya y el drama, el fin, la revelación de la idea de humanidad, se alcanza a través de dos medios: mediante la presentación tan precisa como hondamente captada de los caracteres significativos y mediante la invención de situaciones sintomáticas. [...] La significatividad universal de las situaciones debe diferenciar a la novela, la epopeya y el drama de la vida real tanto como la compilación y elección de los caracteres significativos (2003: Vol. 1. 345).

Los caracteres en los que está pensando Schopenhauer inevitablemente tienen que ver con los tipos o cualidades de que antes, en Aristóteles hablábamos. En cuanto a las situaciones sintomáticas, no se puede dejar de pensar en la importancia del *mythos* Aristotélico, y que tiene que ser construido a fuerza de verosimilitud y necesidad. De la misma manera, Schopenhauer da prioridad a la correcta disposición de los elementos que constituyen una narración ficcional; no es otra cosa lo que diferencia a la realidad, lo histórico, de la poesía. De la realidad, caótica, no se pueden tomar absolutamente todos los elementos, habrá que compilar, elegir y disponer con lenguaje “sazonado” las acciones y caracteres.

Así, Schopenhauer, como Aristóteles, da prioridad a la poesía sobre la historia, y dice:

...a quien quiera conocer la humanidad según su esencia íntima, conforme a esa idea suya que es idéntica en todos los fenómenos y desarrollos, las obras de los grandes e inmortales poetas le brindarán una imagen mucho más fiel y nítida que la procurada por los historiadores (2003: Vol. 1. 339).

Y también Schopenhauer no duda que de la experiencia y la historia no se pueda extraer una serie de valores, pero estos siempre serán menores en comparación a los ofrecidos por la ciencia y la poesía.

Sin duda, también la experiencia y la historia nos enseñan a conocer al hombre; pero con frecuencia nos hacen conocer más a *los* hombres que a *el* hombre; la experiencia y la historia nos vienen a proporcionar más bien datos empíricos del comportamiento de los hombres entre sí, lo cual nos permite extraer reglas para la propia conducta antes que sondear la esencia íntima del hombre (2003: Vol. 1. 337).

Detrás de esa necesidad de conocer la esencia del hombre, más allá de sus posibles avatares, en Schopenhauer se mantiene el problema de los arquetipos platónicos, idea que más tarde sería tan sugestiva para Jorge Luis Borges y que se reflejaría a lo largo de su obra. Pero los arquetipos, aun cuando es a lo que aspiraría el conocimiento, no pueden ser conocidos, lo único que se puede conocer son sus diferentes avatares, u ocurrencias, para usar el lenguaje de la semiótica. De cualquier modo, la ciencia y la poesía seguirían en primer lugar frente a la historia en el camino hacia el conocimiento de las verdades últimas ofrecidas por los arquetipos. Lo anterior es paradójico si pensamos en que la historia se debe de ocupar de dar cuenta del mundo empírico. Si se condescendiera a pensar que la historia es una ciencia, en el sentido aristotélico, entonces se tendría que ser riguroso en las exigencias. Así, el discurso histórico debería dar cuenta exacta del ser en sí mismo. Schopenhauer lo expone de la siguiente manera:

El historiador no ha de ver, ni por tanto escoger, los acontecimientos y las personas según esa significación suya genuina e íntima que expresan las ideas, sino según su significación externa, aparente y relativa, cuya importancia se basa en la relación, en conexión, reparando en el influjo sobre lo consecutivo y en particular sobre su propia época. [...] Más el

poeta capta la idea, la esencia de la humanidad, al margen de toda relación y del tiempo, capta la adecuada objetivación de la cosa en sí en su nivel supremo (2003: Vol. 1. 337-338).

De lo anterior se deduce que el historiador no puede permitirse esa libertad creadora o inventiva que la poesía sí tiene.

Pero hagamos una precisión de suma importancia. La cita anterior de Schopenhauer tiene una relación directa con lo que ya antes decía el mismo Aristóteles sobre la diferencia entre los modos de decir las cosas entre poesía e historia, asignándole a esta última la tarea de decir las cosas tal como pasaron, y no como se deseara que pasaran, que esa es labor de la *mimesis* poética.

Ya se tiene claro que la teoría de los signos se plantea como una teoría del conocimiento. La historia, necesariamente, entra dentro de este rubro. Lo que hay que tomar en cuenta es el hecho de que una de las partes del signo, el representamen, se relaciona con el objeto que representa sólo en algún sentido, ya que le es imposible abarcar su totalidad, y en ese sentido es definido por el signo interpretante. La historia, ya se ha dicho, es una disciplina que ofrece un conocimiento y, en consecuencia, lo hace a través de signos que son representados e interpretados por otros signos. Así, la historia, vista como un conjunto de signos, no dejará de ser una mera representación del ser en sí, siempre que usemos “representación” en el sentido en que Schopenhauer usa este término a lo largo de toda su obra. Dicho lo anterior, se puede decir que las consideraciones, no ya la disciplina en sí misma, que tanto Schopenhauer como Aristóteles hacen sobre la historia se sitúan en el campo del *deber ser*, y no en el del *ser de hecho*. Creo que esto último ya lo intuía el mismo Schopenhauer, aunque no lo desarrolló con mayor precisión; y es extraño,

porque si bien el mundo, de entrada, para él es una representación de la voluntad, ésa que no podemos conocer porque entre la realidad y nuestros sentidos existen las infinitas capas del velo de Maya, por otra parte esto parece no hacerlo extensivo a las diferentes áreas del conocimiento humano. Ya vimos cómo para él la poesía es la que nos ayuda a conocer la esencia íntima del hombre, contrario a las preocupaciones singulares y, por eso mismo, efímeras de la historia. Con todo, vale rescatar las siguientes palabras del primer tomo de *El mundo como voluntad y representación*:

...el historiador debe seguir la vida según el acontecimiento individual, tal como ella se desarrolla en el tiempo conforme a las múltiples concatenaciones entrelazadas de causas y efectos; pero es imposible que pueda hacerse con todos los datos, verlo todo e informarse de todo; a cada momento abandona el original de su cuadro o bien ese original queda sustituido por un falso modelo y esto sucede tan a menudo que, según creo, en la historia hay más de falso que de verdadero (2003: Vol.1. 338).

Tras todo esto, hemos llegado a un punto nodal de nuestra lectura. Si para algunos intérpretes de la *Poética* la poesía se supedita a la realidad, ahora que nos quedan claras las precisiones hechas por Trueba, la dinámica relacional de las partes del signo y la aseveración de Schopenhauer, necesariamente tenemos que decir que la realidad, más bien, está supeditada a la ficción.

Borges y la Historia.

La teoría de los signos, insisto, es teoría del conocimiento. Ese conocimiento, en este caso, está en virtud del ser humano, o, mejor, de la mente humana, siempre ávida de conocer, de descubrir su mundo, creando parcelas científicas que le ayuden a establecer leyes o hábitos (siempre desde una lógica humana) que le permitan moverse en ese mundo. Hume decía que

toda ciencia está en mayor o menor grado relacionada con el ser humano. El ser humano, ontológicamente, es un animal ávido de conocimiento, pero no le es dado aprehender la totalidad del ser, no le es dado tener un contacto directo con la verdad última; a pesar de eso, o por eso mismo, no se cansa de buscar, vivir y referir su existencia. Una de los ya innumerables exégetas de Jorge Luis Borges concluía:

Una lección nos ha dejado Borges, sin lugar a dudas, con sus construcciones laberínticas, y es que la mente es *poiesis*, narración. Es imposible contar lo vivido sin transformarlo en ficción narrativa (Ricci, 2000: 537).

Pero no nos adelantemos a las conclusiones de este primer capítulo. Como diría el mismo Borges, siempre es prudente echar mano de un ejemplo. Dentro de su producción narrativa, uno de los primeros cuentos, y uno de los más representativos, en relativizar el valor absoluto de tal o cual dogma es “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Como la intención de este primer capítulo ha sido el de contrastar poesía e historia, no me detendré a hacer un examen exhaustivo del cuento. De hecho sólo interesa aquí un breve pasaje que tiene que ver con el problema de la historia, y que nos servirá de ejemplo para concluir las consideraciones que se han venido haciendo.

Es una revelación cotejar el *Don Quijote* de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (*Don Quijote*, primera parte, noveno capítulo):

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

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

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

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió (1996: O.C. Tomo I. 449).

La indagación de la realidad tendría que ver más con los postulados de Aristóteles sobre cómo debe decir las cosas el historiador. Para que esto se comprenda mejor, y en esto nos percataremos de los nexos con Schopenhauer, de quien se sabe fue lector recurrente de literatura española del siglo XVII, debemos leer las palabras cervantinas precedentes a la cita que hace el narrador del cuento de Borges:

Si a ésta [la historia de don Quijote] se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo [Cide Hamete Benengeli], siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. Y así me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera estender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio; cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y nonada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les haga torcer el camino de la verdad, cuya madre es la historia... (2001: 110).

Como se puede ver, en este caso la composición de los hechos está supeditada a la realidad, puesto que se trata de un discurso supuestamente histórico. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que el contexto de estas palabras es el noveno capítulo de la primera parte, que es el lugar en dónde aparece por primera vez la figura de Cide Hamete. La instancia a quien se le

debe atribuir el juicio sobre la verdad de la historia es, lo que yo prefiero llamar, el comentarista de la traducción del texto de Cide Hamete, original en árabe. Como sea, el comentarista se basa en las propuestas aristotélicas para emitir un juicio sobre la manera en que debe proceder el historiador. A Borges, o, mejor, al narrador inventado por Borges, que en el cuento que tratamos exponía que en la lectura se puede practicar la anacronía deliberada, no le hubiera molestado suponer que el referente textual no era la *Poética*, sino *El mundo como voluntad y representación*. Veamos las cosas así: el objeto semiótico aquí es la historia en sí misma, el representamen es el signo lingüístico “historia”, aquella palabra con la que el interpretante, en este caso el comentador cervantino, designa un conjunto de actividades propias del objeto en cuestión. Podemos decir, también, que considerando un “saber enciclopédico”, idea acuñada por Umberto Eco, el interpretante cervantino ha definido a la historia bajo ciertos parámetros, tales que son resumidos, en el contexto del cuento de Borges, como una mera “indagación de la realidad”.

Por el contrario, la idea de Menard, contemporáneo de William James (contemporáneo y allegado de Charles Sanders Peirce), es la de reconocer que el conjunto de signos que integran el discurso histórico no pueden dar cuenta cabal de la realidad, caótica e infinita en detalles, ya que el discurso histórico no deja de ser transmitido por medio de un código lingüístico, forzosamente lineal y, por lo mismo, selectivo; además de que cada uno de los signos entramados en ese discurso representan, ya se ha dicho, tan sólo una característica o cualidad del objeto. El historiador, por tanto, es necesariamente selectivo y, en consecuencia, inventivo. Lo real, lo verdaderamente real, no es verbal, es incomunicable y atroz, diría Borges. En este segundo caso vemos

que la realidad se supedita a la ficción y no la ficción a la realidad, como se había dicho. No es gratuito entonces que “La verdad histórica [...], no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió”.

Las intenciones de Cervantes y de Menard obedecen a distintos móviles, a pesar de ser las mismas palabras, la misma sucesión de grafías impresas en un papel. El problema que se presenta de fondo es el de la lectura, tanpreciado por el poeta argentino. Los signos, originalmente cervantinos, son transplantados al contexto de Menard. En el ínter, lo que debemos tener presente son las múltiples posibilidades semánticas de un texto, y eso es lo que marca la diferencia entre Cervantes y Menard.

A Borges le ha preocupado desde un principio el problema del origen, de la lectura y recepción de textos e ideas y sus diversas posibilidades de concretización, por ejemplo en su ensayo “Kafka y sus precursores”, donde Borges opina que la sustancia original es víctima del transcurrir del tiempo, y de las condiciones pragmáticas del saber y del pensamiento. Traducido a la perspectiva de la recepción, la posición de Borges significa: el receptor lee textos siempre de otra forma que de aquella en que se escribieron y la percepción originaria se hace imposible. Con esto se niega una vez más la categoría del origen, la cual es confirmada en Cervantes. Borges va aún más allá: éste sostiene que cada autor produce sus propios modelos y no al revés, que los modelos crean en sus efectos a los autores, y esto es solamente posible si se parte de una lectura del hoy y se proyecta al pasado. Por esa razón puede decir Borges que en un capítulo de *Don Quijote* de Cervantes reproducido por Menard no se reconoce el estilo de Cervantes (Alfonso de Toro, 1999: 56-57).

Así podemos dar cuenta del paso de una concepción histórica aristotélico-cervantina, en que la ficción se supedita a la realidad, a una concepción borgeana posmoderna en que la historia no es menos inventiva e interpretativa

que la poesía; de hecho corroboramos que la historia ya se supedita a la ficción.

Estas últimas consideraciones que se han hecho están basadas, finalmente, en realidades ficcionales. Pero para Borges, quien gustaba de poner en tela de juicio las fronteras entre realidad y ficción (tema que trataré en el siguiente capítulo), estas sentencias lo mismo podían encontrarse en el contexto de una narración ficcional que en un ensayo o una entrevista. Así, por ejemplo, leemos en “El libro”, conferencia impartida en la Universidad de Belgrano y luego recogida en *Borges oral*:

Se habla de la desaparición del libro; yo creo que es imposible. Se dirá qué diferencia puede haber entre un libro y un periódico o un disco. La diferencia es que un periódico se lee para el olvido, un disco se oye asimismo para el olvido, es algo mecánico y por lo tanto frívolo. Un libro se lee para la memoria (1998: 22).

Tomando en cuenta lo que antes se había dicho, debemos entender que aquí Borges se refiere al libro siempre como un objeto que contiene un discurso lineal, no absoluto semánticamente y, en ese sentido, ficticio. En cambio otros medios de reproducción como el periódico o el disco son, además de mecánicos, sustentadores de singularidades, imprecisas también, pero efímeras.

Roberto Alifano, en *Borges, biografía verbal*, refiere una anécdota de cuando biógrafo y biografiado se conocen. Alifano afirma que el encuentro se ha dado en una librería de Buenos Aires; Borges, sin embargo, reprime:

<<Pero no, Alifano –me corrigió en tono de broma—, fue en la Biblioteca Nacional, que es un sitio mucho más importante que el que usted nombró. El pasado es de arcilla, modifiquémoslo a nuestra conveniencia; usted y yo nos conocimos en la Biblioteca, haga memoria.>> (1988: 111).

A lo anterior habría que añadir la metáfora tan socorrida por Borges del mundo como un libro:

El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo (“Del culto de los libros” 174-175).

A causa de afirmaciones como las anteriores, Borges siempre fue, y es todavía, criticado por su falta de compromiso con aquello que llamamos realidad. A Borges siempre se le ha identificado como un escritor enmarcado o, peor, encerrado en el mundo de las ideas, de los arquetipos platónicos, como si la lectura no fuera una actividad eminentemente social y no fuera parte de la experiencia empírica. Por el contrario se le ha recriminado su falta de interés por un acercamiento empírico del mundo. Quizá el caso más conocido y reprobado es cuando Borges, debido a su filiación al partido conservador, al ser cuestionado sobre los muertos y desaparecidos por la dictadura de la Junta Militar, se limitaba a responder con una conocida metáfora: “el que duerme es todos los hombres... Un solo hombre ha nacido, un solo hombre ha muerto en la tierra...” (citado en Rodolfo Braceli, 1998: 112). No importa quién asuma la representación de la víctima y quién la de victimario, Borges se refiere a la humanidad en su conjunto, a aquella que le pasan todas las cosas en distintos tiempos y espacios, no a los ínfimos, por escandalosos que parezcan, hechos de la realidad inmediata, tan caótica e inefable.

A mediados de la década de los cincuenta se reunían en mesa redonda Carlos Real de Azúa, Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal con la finalidad de discutir, precisamente, el tema de la evasión y arraigo (entiéndase: de la realidad americana) en Borges y Neruda, dos poetas representativos de

América Latina en esos momentos. En esa charla Rodríguez Monegal aceptaba de entrada que la opinión general en cuanto a la caracterización de uno y otro poeta era la siguiente:

...esa caracterización haragana que ve en Borges a un cosmopolita desarraigado de América, con las raíces en el aire o en el polvo secular de una biblioteca, y que ve a Neruda como el copartícipe de todos los dolores y alegrías del pueblo americano... (1999: 95).

A lo anterior habrá que sumar la opinión de Rama:

Hay en Borges una natural incapacidad para aprehender y consustanciar consigo la realidad, esa que es nuestro común hábitat. Si atendemos al mundo físico, hay en él, para usar sus palabras, el temor de lo crasamente infinito, del mero espacio, de la mera materia (1999: 96).

Lo más seguro es que tengamos que estar de acuerdo con la afirmaciones anteriores; pero lo cierto es que Borges también se preocupó por el universo argentino, aunque su visión fuera exageradamente particular (nada más a tono con el discurso filosófico y la teoría de los signos que se ha venido trabajando aquí) y, por lo mismo, difiriera del común de los intelectuales argentinos y latinoamericanos. Así, sólo por mencionar algunos ejemplos, sus tres primeros poemarios, *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín* tratan temas argentinos, incluso en sus primeras versiones adolecen de color local, efecto que el autor trataría de suprimir en sucesivas revisiones, pero no creo que con la intención deliberada de evadir temas argentinos sino para estar más cerca de ese ideal de poeta universal que podía transmitir, desde su lugar de origen, valores universales. *Evaristo Carriego*, por otro lado, es un libro de ensayos sobre la poesía argentina en general y sobre la obra de aquel poeta en particular. En colaboración con Margarita Guerrero preparó en 1953 *El "Martín Fierro"*, que es un acercamiento al libro argentino

por excelencia. En 1965, junto a Betina Edelberg, escribe *Leopoldo Lugones*, texto sobre la vida y obra del poeta argentino. De 1968 es *El compadrito*, selección preparada al lado de Silvina Bullrich sobre poesía con temática de los bajos fondos argentinos. En fin, a todo esto hay que sumar otros ensayos dedicados a la literatura argentina, de los cuales el que quizá sea más representativo es “El escritor argentino y la tradición”, en donde condena el exacerbado nacionalismo, que en el ámbito de lo político llevaría a Argentina a padecer la dictadura peronista, y en el ámbito de la poesía y el arte llevaría al exceso de color local. A todo esto habrá que sumar todos los prólogos y reseñas a diferentes escritores nacionales e hispanoamericanos. Desde luego que no deja de ser cierto el evidente interés que Borges muestra por otras literaturas y filosofías, tales como la inglesa y la alemana, pero esto no quiere decir que en su ser y en su escritura no existiera una cierta preocupación por temas latinoamericanos. Al final habría que ser sensato y estar de acuerdo con Emir Rodríguez Monegal cuando dice:

Sin ánimo de paradoja me parece mucho más arraigado Borges con la realidad profunda (no con la corteza cambiante de cada día o siglo) que Neruda, salvo en aquellos poemas en que el chileno se olvida de muchas consignas y canta a la sensualidad de la mujer amada o el goce de la tierra y sus frutos. Este Borges corto de vista y encerrado en una biblioteca infinita, me parece estar siempre de cara a una realidad inmutable y terrorífica, una realidad que ha perdido su piel de vistosos colores y que no se deja conjurar por medio de fórmulas. Una realidad hecha de dolor y de un horrible sentimiento de impotencia ante el tiempo irreversible (1999: 102).

En razón de todo lo dicho sobre la relación entre poesía e historia, sobre los valores universales que nos brinda la primera, no así la segunda, y que la pone al nivel de la ciencia en el camino hacía un saber filosófico, universal; en

razón de lo dicho sobre Jorge Luis Borges, tenemos que concluir este apartado citando a Schopenhauer:

El poeta es en suma [y no como otra cosa se asumía Borges] el hombre universal; todo lo que alguna vez ha conmovido el corazón de un hombre, aquello que en una determinada situación incita a la naturaleza humana, todo cuanto anida y se incuba en un pecho humano: tal es el tema y el material del poeta (2003: Vol.1. 342).

Capítulo II

Conjetura y creatividad

Resulta casi imposible que la verdad pueda no ser absoluta; y sin embargo, la verdad del hombre nunca es absoluta, porque la base del hecho es la hipótesis.

Charles Sanders Peirce.

--¡Válame Dios! --dijo a ésta sazón el barbero burlado--. ¿Que es posible que tanta gente honrada diga que ésta no es bacía, sino yelmo? Cosa parece ésta que puede poner en admiración a toda una universidad, por discreta que sea.

Quijote, I, 45.

El concepto de *abducción*.

Abducción es el concepto que tenemos que tomar en cuenta para este segundo capítulo. Este concepto es uno de los más importantes en la teoría de los signos peirceana. A quienes están acostumbrados a trabajar, a conocer el mundo, con las formas de inferencia clásicas, deducción e inducción, quizá les resulte un poco complicado comprender y aceptar la idea de abducción como una forma de inferencia válida para el establecimiento de leyes, o hábitos, en el lenguaje peirceano. En lo sucesivo veremos cómo se conforma esta clase particular de inferencia y qué se entiende por *Abducción*; así como la crítica explícita a las formas tradicionales de conocimiento que, ya alguna vez lo dijo Isaiah Berlin en un artículo llamado “Sobre el juicio político”, imperaban hasta el

siglo XVIII. Guy Debrock, que es uno de los muchos que se han preocupado ahora por estudiar, aclarar y poner en contacto las ideas de Peirce con pensadores de otros siglos, como Nicolás de Cusa y otros, dice que

Una de las mayores contribuciones de Peirce [pensador de finales del siglo XIX y principios del XX] sería la de demostrar que es errónea la suposición de la equivalencia entre deducción y racionalidad, y que la racionalidad abarca necesariamente la inducción y la abducción por muy débiles que sean estas inferencias (2004: 2).

Entender, o tratar de entender, las ideas de Peirce cuando se está acostumbrado a percibir el mundo desde una óptica nominalista y dual, óptica de la que se desprende la teoría saussureana, o a percibir el mundo desde una racionalidad deductiva, no resulta nada fácil. Las cosas se atenúan si sabemos que la vasta obra de Peirce aún no se encuentra totalmente compilada y, lo más importante, sistematizada. Y es que la difusión original de su obra fue principalmente en artículos para diferentes revistas. El problema de la sistematización se debe, quizá, a las múltiples actividades del autor y a que, en el ínter, no se preocupara por dejar un sistema claro sobre sus diferentes intereses. Cada vez es más profusa la cantidad de investigadores sobre la obra de Peirce, y, creo, es a ellos a quien se les debe la clarificación de los conceptos sobre semiótica. No está de sobra decir que son los más de estos investigadores los que ahora consideran a Peirce como el padre de la moderna semiótica.

Como es de suponer, la dificultad para entender la idea y, sobre todo, la función de la abducción dentro de la semiótica es parte del problema expuesto en el párrafo anterior. Lucia Santaella, otra importante exégeta de Peirce, ha expuesto la libertad con la que muchos autores han interpretado el concepto de

abducción, ya que estos no se han preocupado por hacer un recorrido amplio sobre lo que Peirce dejó dicho al respecto. El sentido de su artículo “The Development of Peirce’s Three Types of Reasoning Abduction, Deduction, and Induction” es, precisamente, mostrar los avatares de la noción de *abducción* a lo largo de la obra del autor. Una de las cosas importantes que se pueden sacar en claro de este trabajo de Santaella es que, en una primera instancia, las tres formas de inferencia a las que se refería Peirce eran: *inducción*, *deducción* e *hipótesis*. Con el paso del tiempo, el pensador traduciría el término aristotélico *apagogé* como *abducción*, que en realidad tiene más o menos las mismas características que la idea de *hipótesis*. Aunque algunos autores usan de manera indiscriminada ambas nociones, lo que vale la pena destacar para tener en claro el concepto que manejamos aquí es el contexto en que uno y otro concepto es usado.

Como lo indica Guy Debrock en “El ingenioso enigma de la abducción”, Peirce desde muy joven se preocupaba por el problema del conocimiento absoluto. Con todo, y como es lógico, no podríamos esperar que ya desde joven tuviera sus ideas bien definidas sobre el asunto. Como sea, él, como muchos pensadores del siglo XIX, tuvo que conocer y luchar contra los viejos procedimientos del conocimiento. Así, es natural que se sitúe la idea de *hipótesis* en el sentido que normalmente es usada en el método científico, como una noción que se tiene sobre algo pero que tiene que corroborarse con alguna de las formas de inferencia que conocemos, siendo la *deducción* la que se equipara directamente con la racionalidad. Corolario de lo anterior es decir que la *hipótesis* está supeditada a las otras dos formas de inferencia.

El problema comienza cuando aparece lo que para Peirce es otra forma de inferencia, igual o más importante que las que ya conocemos.

Para Peirce, toda investigación, ya sea científica o práctica, tiene que formular hipótesis para fundamentar su argumentación. De las tres formas de argumentación, es la abducción la que abre nuevas perspectivas o esperanzas ya que es el razonamiento probable, verosímil o plausible. El ámbito de la abducción es pues lo creíble, es el campo de la razón práctica, en el sentido aristotélico. No extraña entonces que Aristóteles asignara una gran importancia a lo verosímil –*tó eikós*– tanto para la poética como para la retórica (Gimate-Welsh, 2005: 217).

Para notar las características de la *abducción* habrá que recordar algunas de las cosas que ya se han dicho en el primer capítulo, y que de alguna manera quedaron inconclusas. Allá se hablaba de “cascada de significación”, noción más bien acuñada por Floyd Merrell. Creo que ya ha quedado suficientemente claro que la semiótica peirceana se mueve en triadas. En el capítulo anterior nos interesaba definir el concepto de *signo*, así, de manera general; para ello hablábamos de *representamen*, *objeto semiótico* e *interpretante*. También hacíamos notar que la definición de un signo cualquiera está dada por otros signos, con lo que debemos de entender necesariamente que cada uno de esos elementos constituyentes del signo son, a su vez, otros signos. Todo esto es en términos generales; ahora lo que nos interesa es llegar a la noción de *abducción*.

Desde luego, en cualquier teoría de los signos no es suficiente con hacer una definición (cualquiera que ésta sea) de *signo*. A lo largo de los siglos los diferentes pensadores se han preocupado por hacer una taxonomía de los signos. El trabajo de Mauricio Beuchot, *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, es una radiografía general que va desde los

antecedentes griegos y medievales, en los que a grandes rasgos se diferenciaba entre signos que representaban el mundo empírico y signos conceptuales, que tienen que ver con las ideas abstractas, hasta llegar a autores más cercanos a nosotros como Derrida, Eco, Barthes; desde luego pasando por los autores del renacimiento, del siglo de oro español, e importantes antecedentes de lo que sería la semiótica moderna como Locke y Leibniz. Pero no nos detengamos en nuestro camino, el lector interesado siempre podrá recurrir a la fuente anotada.

Después de varias consideraciones que bien podrían equipararse a las profusas taxonomías que Borges estudia en “El idioma analítico de John Willkins” o, mas aún, las infinitas categorías presagiadas en la mente de Funes el memorioso, finalmente en la teoría peirceana se llegó a ponderar hasta diez clases de signos. Estos diez tipos de signos se constituyen a partir de tres tricotomías, cuyas ciertas (no todas) combinaciones producen a los primeros.

Estas tres tricotomías se combinan atendiendo a la noción de *primeridad*, *segundidad* y *terceridad*; es importante tomarlo en cuenta ya que es así como se crea la cascada de significación. Nuestras diez clases de signos son: Cualisigno, Sinsigno Icónico, Sinsigno Remático Indicial, Sinsigno Dicente, Legisigno Icónico, Legisigno Remático Indicial, Legisigno Dicente Indicial, Símbolo Remático o Rema Simbólico, Símbolo Dicente y Argumento.

Por lo que atañe a este apartado, no nos preocuparemos por definir y ejemplificar cada uno de los tipos de signos. Lo que es importante hacer notar es el hecho de que cada tipo de signo mantiene, de manera indisoluble, elementos del tipo precedente, es decir, el tipo de signo más rudimental es el cualisigno, que aunque no ha sido definido en el apartado anterior, fue

mencionado de alguna manera; y el signo más complejo es el argumento, que por naturaleza obvia considera en su significación al resto de los signos.

Es el *argumento* el tipo de signo que nos interesa para comprender la idea de *abducción*. Aunque el resto de los signos están presentes siempre en los diferentes acontecimientos de la existencia, es el argumento el que mejor podemos comprender ya que es el que por su naturaleza contiene tres elementos de terceridad, es decir, elementos que tienen que ver con la conformación de leyes o hábitos. El argumento, seguramente el lector ya lo puede intuir, se divide a su vez en *deducción*, *inducción* y *abducción*. Von der Walde define así el argumento:

Es un signo cuyo intérprete, en virtud de una ley, representa al objeto (que es general) como signo ulterior (signo no presente, pero en función del cual el signo está construido: por ejemplo, la ley que indica que el pasaje de las premisas a las conclusiones tiende a la verdad). El Argumento es un Símbolo y, por lo tanto, un Legisigno. Cada réplica [u ocurrencia, iteración] es un signo Dicente. El Argumento, por otra parte, se divide en: deducción, inducción y abducción (1990: 111).

Enseguida se define *abducción*: “Es un método que, alentado por la inducción, permite formular una predicción general sin que ésta implique absoluta seguridad en su éxito” (1990: 112).

A esta definición habrá que hacerle algunas precisiones. Al principio de este capítulo decíamos que la *hipótesis*, en el sentido clásico del método científico, estaba supeditada a las otras clases de inferencia. Con las definiciones anteriores ya nos percatamos de que la *abducción*, dentro del sistema peirceano, es una inferencia de valor similar a las otras dos. Mauricio Beuchot, quien ha estudiado la relación entre el concepto de abducción y el aristotélico de apagogé, pone el énfasis en que

La idea principal de Peirce con respecto a la abducción fue dar un instrumento a la lógica de la invención [o creatividad, en el sentido en que lo manejamos desde la *Poética* anteriormente]. Debe haber buenas o malas razones para producir o sugerir una hipótesis y no otra; y lo mismo para aceptar una y no otra. Es decir, Peirce distingue el razonar *hacia* una hipótesis y el razonar *desde* una hipótesis. Justamente la abducción es el razonamiento hacia la hipótesis, esto es, desde los hechos hacia la hipótesis que les señala su causa o los explica (2000: 606).

Dicho lo anterior, ya se puede dar una versión propia de los hechos: dado que el argumento es una especie de signo; y el signo representa a un objeto en alguna cualidad o carácter, para algún interpretante, bien se puede concluir que la abducción es una forma representativa de explicar el mundo, por alguien o algo en particular, sin que esta explicación tenga que ser necesariamente absoluta.

Multiplicidad de puntos de vista.

Para continuar con la concepción estética y ficcional de Jorge Luis Borges, me parece pertinente recordar sus propias palabras: "...no creo que se pueda mantener una discusión sin ejemplos" ("La música de las palabras..." 75). Carmen Trueba, en su exposición sobre la *Poética*, hace una revisión de lo que para ella, partiendo de los elementos aportados por las ideas aristotélicas, serían las diferencias entre historia y poesía. En el capítulo tercero del texto que hemos venido trabajando, Trueba se vale de la *Historia* de Heródoto y algunas tragedias de Eurípides para tratar el tema de la violencia en uno y otro autor, en una y otra disciplina. El problema es interesante porque nos permite notar esas diferencias de las que antes hablamos en un contexto concreto. Yo, que carezco de esa erudición clásica, y que parto de la idea de que en Borges no caben las diferencias entre ficción y realidad, he de continuar la exposición

con realidades generadas a partir de la poesía. Así, siempre que nos refiramos a una realidad, ésta debe de ser entendida como el universo ficcional dentro del que se desenvuelven los caracteres creados, o soñados, por el escritor. Cabe aclarar que dentro de estos universos muchas veces se incluyen uno o más universos; esto es lo que se llama relatos enmarcados, y es quizá el artificio que más sedujo a Borges de la obra cervantina.

Así pues, antes de abordar directamente la obra del argentino, me parece prudente considerar algunos ejemplos propios del *Quijote*. Al final recuperaremos el ejemplo de “Pierre Menard...”, que es con el que veníamos estudiando en el apartado anterior. Planteada así la dinámica, las conclusiones deben ir en el sentido de que Borges no se limita a ser un simple lector de Cervantes, o a referir de manera llana una cita textual. En la obra del argentino el *Quijote* funciona en más de un sentido; y ese sentido se da a partir de los signos revisitados desde nuevas perspectivas.

Sin mediar duda, algunos de los pasajes entrañables de la obra cervantina son los de la aventura de los molinos de viento o el del baciyelmo, y qué decir del pasaje de la dulcinea encantada. En realidad todo el *Quijote* está plagado de estos casos en donde los diferentes puntos de vista de los personajes, incluso los de las diferentes entidades narrativas, se ven confrontados. Atenuante es el hecho de que esta multiplicidad de puntos de vista si bien está consagrada en el *Quijote*, no es exclusiva de éste. En la “Introducción” que hace Juan Bautista Avalle-Arce a las *Novelas ejemplares*, se explica que en casos como “Rinconete y Cortadillo” o “El coloquio de los perros” se toma como punto de referencia la tradición de la novela picaresca, en la que la voz narrativa es en primera persona y, por tanto, unívoca; salvo

que es ésta la característica de construcción formal de la que la narrativa cervantina se aleja, ya que para Cervantes hacer que la historia se contara por un solo personaje equivalía a reducir las posibilidades de la realidad. Así, en toda la obra cervantina importará el hecho de que los argumentos de un personaje se contrasten con los de otro u otros.

Ruth Fine, por su parte, explica:

Los textos de Cervantes y de Borges ponen de manifiesto una búsqueda de la disolución del narrador como instancia mediadora clara y unívoca, y ello a partir de su estallido y dispersión en numerosas voces narrativas que se entrecruzan y confunden (2003: 125).

Es hasta principios del siglo XX en que el artificio de la narración estereoscópica toma su auge; es decir, en este tipo de narración no se puede hablar de una sola voz narrativa, ya sea ésta en primera o en tercera persona; más bien lo que tenemos es un universo ficcional que se va armando a partir de los diferentes argumentos de los personajes, un mismo hecho es explicado por diferentes puntos de vista. Giménez-Welsh llama al hecho de que varios personajes vean un mismo acontecimiento *focalización interna múltiple* (2005: 229). Ejemplo angular de visión estereoscópica es la serie de novelas que integran *El cuarteto de Alejandría*, de Durrell. Pero con anterioridad, en el siglo XVII, Cervantes confiaba su universo a un narrador en tercera persona que pretendía gozar de objetividad. La función de este narrador objetivo era, en todo caso, la de ponderar las diferentes argumentaciones de los personajes. Creo que la discusión sobre el verdadero nombre del hidalgo, al principio de la primera parte, es bastante clara al respecto: “que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba <<Quijana>>” (2001: 37).

Aunque todos podemos dar más o menos cuenta del narrador primero del universo del *Quijote*, lo que no se puede dejar de considerar es el hecho de que, como parte de la construcción de ese universo, Cervantes crea y da identidad, en mayor o menor medida, a otras entidades narrativas como lo son Cide Hamete Benengeli o el traductor de éste. Todas estas voces son, finalmente, ponderadas por el primer narrador, aquel que pide al traductor aljamiado que realice puntualmente su trabajo, aquel que alaba las acciones del caballero andante o reprueba algunas actitudes de Benengeli en su calidad de historiador arábigo.

En un contexto menor, pero dentro del universo del *Quijote*, son importantes todas las partes en que los personajes dialogan y discuten sobre determinada percepción de la realidad; con lo que necesariamente tienen que exponer su muy personal punto de vista.

Peirce nos da un excelente ejemplo de esto en uno de sus estudios (cf.: 8.1187), empezando por la página impresa que el supuesto lector tiene ante sí. Afirma que el lector realmente percibe bien esa página a diez pulgadas de sus ojos; mientras que otro lector que esté detrás de él también verá el mismo objeto, aunque cada quien lo verá desde un ángulo diferente y cada quien ve el objeto real no en su conjunto sino sólo en relación a su punto de vista literal o tropical. Así, es válido decir que dos personas están leyendo la misma página, aunque, su estructura subatómica este constantemente sufriendo modificaciones y el ángulo de visión del lector no sea el mismo. Y así Peirce pudo postular que “el objeto inmediato de pensamiento en un juicio verdadero es real” (cf.: 8.17) [Santaella, 1993: 241].

Estos diferentes puntos de vista, desde luego, tienen que ver con la cognición de un mundo material, empírico, pero que es aprehendido a través de signos. Estas diferentes explicaciones argumentales dadas por los

interpretantes de un hecho parten de lo que Michael Hoffmann ha llamado “*contextual view of cognition*” (2000: 624).

En el caso del universo cervantino, pensemos que en lugar de una hoja impresa tenemos un hecho, como lo puede ser la existencia del baciyelmo o los molinos de viento. En el caso de la aventura de los molinos de viento la existencia del objeto no es negada en la percepción de don Quijote. El problema es que la explicación que da el personaje responde a la tradición de sus lecturas de novelas de caballerías; ése es el esquema, el contexto a partir del cual se percibe el mundo, por lo tanto cada nueva impresión mental necesariamente se tiene que acomodar a esa tradición encarnada en don Quijote. El punto de vista de este personaje es contrastado por su contraparte, Sancho Panza. Él, que antes de salir a recorrer los caminos al lado del hidalgo y que era uno de los miles de analfabetas que venía arrastrando el gobierno español en aquella época, seguramente no era la primera vez que se topaba con ese tipo de construcciones a las que llama “molino de viento”. Afortunadamente para Sancho, y en detrimento de don Quijote, el narrador afirma que lo que se ve allí es un conjunto de molinos de viento: “En esto, descubrieron [don Quijote y Sancho] treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo” (2001: 94).

Definir el baciyelmo.

El problema del baciyelmo es un poco más complicado porque agrega otras instancias interpretantes y modifica los atributos del objeto en cuestión. En el capítulo XXI, “Que trata de la alta aventura y rica ganancia del yelmo de Mambrino, con otras cosas sucedidas a nuestro invencible caballero”, aparece por primera vez la discusión sobre la identidad del objeto, y ésta tiene que ver

con su valor de uso. En este primer momento se tiene una idea clara sobre las diferencias entre una bacía y un yelmo. La primera es, de acuerdo con la nota a pie de Francisco Rico, un utensilio propio de barbero:

...la *bacía* de barbero tenía forma semiesférica, con un reborde en el que se abría una muesca semicircular para que entrase en ella el cuello de quien se remojaba la barba en el agua jabonosa del cuenco. Se empleaba, además, para recoger la sangre, cuando los barberos practicaban sangrías (2001: 224 n. 10).

El yelmo, en cambio, es “La parte de la armadura que servía para cubrir la cara. Estaba compuesto por el morrión, la visera y la babera” (César Vidal 490). Como sucede en el caso de los molinos de viento, don Quijote se vale del universo de lecturas para definir el objeto que se le presenta ante la vista. El yelmo de Mambrino es una

Celada o almete [pieza que cubre la cabeza] encantado que ganó Reinaldos de Montalbán al rey Mambrino, según el relato del *Orlando enamorado*. El citado <<elmo di Mambrino>> convertía en invulnerable a su portador y vuelve a ser mencionado por Ariosto como una arma utilizada por Reinaldos en sus luchas contra los sarracenos. Don Quijote tomará por este yelmo lo que sólo es una bacía de barbero, lo que provocará el comentario de Sancho de que además le falta la mitad (ídem).

Lo que para Sancho y, obviamente para el barbero que la porta, es una bacía, para el caballero de la triste figura es un yelmo. Una circunstancia atenuante en la percepción que sirve para definir el objeto en cuestión es el hecho de que el barbero, al que se le arrebatará el objeto, en el momento de entrar en el campo de visión de los personajes principales, lleva su bacía sobre la cabeza, tal como puede ser llevado un yelmo. Es importante notar que el mismo narrador no define el objeto inmediatamente; se limita a describir sus cualidades, ya que la perspectiva espacial no permite dar una definición exacta:

“De allí a poco, descubrió don Quijote un hombre a caballo que traía en la cabeza una cosa que relumbraba como si fuera de oro...” (2001: 223). La cualidad de “relumbrar como el oro”, sumada a la ubicación espacial, “en la cabeza”, es lo que permite a don Quijote remitirse a la narración de Ariosto. Más adelante conocemos la versión oficial del narrador sobre la identidad del objeto:

Es, pues, el caso de que el yelmo y el caballo y caballero que don Quijote veía era esto: que en aquel contorno había dos lugares, el uno tan pequeño, que ni tenía botica ni barbero, y el otro, que estaba junto a él, sí; y, así, el barbero del mayor servía al menor, en el cual tuvo necesidad un enfermo de sangrarse, y otro de hacerse la barba, para lo cual venía el barbero y traía una bacía de azófar; y quiso la suerte que al tiempo que venía comenzó a llover, y porque no se le manchase el sombrero, que debía de ser nuevo, se puso la bacía sobre la cabeza, y, como estaba limpia, desde media legua relumbraba. Venía sobre un asno pardo, como Sancho dijo, y esta fue la ocasión que a don Quijote le pareció caballo rucio rodado y caballero y yelmo de oro, que todas las cosas que veía con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos (2001: 224).

Es hasta el capítulo XLVIII, “Donde se prosiguen los inauditos sucesos de la venta”, cuando Sancho cierra, quizá de manera involuntaria, la discusión sobre la identidad del objeto. Los personajes, tras de algunas peripecias, de las cuales se destaca la de la liberación de los galeotes que van a galeras por orden del rey, se encuentran en una venta [posada] en la que vuelven a encontrarse con el dueño de la bacía de azófar. En la discusión toman partido todos los personajes que se encuentran en la venta. Por la fama, que ya a esas alturas de la narración es mucha, que tiene don Quijote como hombre falto de juicio, la mayoría de los implicados afirman que el objeto es yelmo y no bacía; esto a fin de serenar la disputa que ha llegado a los golpes. Sancho, en este

punto, hace gala de su creatividad y reúne las cualidades de una bacía y un yelmo, considerando, acaso, que un mismo objeto puede ser de utilidad para dos fines, o universos distintos, el de la caballería y el del barbero. Don Quijote refiere que ha ganado el yelmo en buena lid. Y Sancho dice:

--En eso no hay duda --dijo a esta sazón Sancho--, porque desde que mi señor le ganó hasta agora no ha hecho con él más de una batalla, cuando libró a los sin ventura encadenados; y si no fuera por este *baciyelmo*, no lo pasara entonces muy bien, porque hubo asaz de pedradas en aquel trance (2001: 520).

El cruce de miradas.

A nadie le es ajena la explicación de que el *Quijote* fue escrito para cerrar el ciclo de la novela de caballerías. Pero ello significaba también evidenciar la forma en que no sólo Alonso Quijano acostumbraba leer las novelas, sino muchos otros, que daban por sentado que las aventuras leídas o, en mayor grado, dado el índice de analfabetismo, escuchadas pertenecían al universo de lo verdadero, no de lo verosímil (ficcional). Así, lo más probable es que la tradición a la que obedece la imaginaria del personaje principal de la obra no existiera como tal en el pasado histórico español; de ahí la necesidad de Cervantes de delimitar (y en esto seguía la tradición aristotélica) ficción y realidad en campos perfectamente definidos. Cervantes, a diferencia de Borges, no admite que la ficción interfiera con la realidad. En todo caso, cuando así lo hace con las actitudes de su personaje es para tomarlo como un hombre falto de buen juicio, ya que no es capaz de acomodar sus juicios a lo que el resto de los personajes, en actitud consensual, llaman realidad.

Más complicado, en este sentido, es el trance de la primera a la segunda parte de la obra. En la segunda parte los personajes de la primera se ven

leyendo y discutiendo sus propias aventuras. Es decir, los límites entre realidad y ficción, en el ámbito general, se difuminan. A Borges le sorprendía que los personajes de la segunda parte, los personajes del *Quijote* leyeran el *Quijote*. Este artificio le recordaba el teatro dentro del teatro en *Hamlet*, la noche dentro de *Las mil y una noches* en que se refiere la historia de una mujer que llega a un palacio a contar mil y una historias fantásticas a fin de evitar ser decapitada, el mapa perfecto de Inglaterra que a fuerza de ser perfecto necesariamente tendría que contener un mapa del mapa...

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben (1996: Tomo II 47)

Lo anterior, obviamente, debe ser considerado desde el contexto de Borges, no solamente lector de Carlyle, sino de una buena cantidad de filósofos y narradores del siglo XIX, dentro de los que se incluye Schopenhauer, quien, ya antes lo anotábamos, reprobaba la falta de objetividad de los supuestos historiadores e inicia su obra más conocida con una frase contundente que a Borges debió cautivarle:

<<El mundo es mi representación>>: ésta es la verdad válida para cada ser que vive y conoce, aunque tan solo el hombre pueda llegar a ella en la conciencia reflexiva y abstracta, tal como lo hace realmente al asumir la reflexión filosófica (2003: Tomo I. 85).

Pero lo que Borges no considera en su lectura del *Quijote* es que la segunda parte está construida en buena medida para contrastar la realidad de

su personaje con la del autor apócrifo, Alonso Fernández de Avellaneda, no para generar un vértigo en el lector. Es por eso que Cervantes arranca la primera parte con la introducción del bachiller Sansón Carrasco, quien trae noticias de la publicación del *Quijote*. Esta noticia es esencial ya que más adelante se podrá contrastar con la versión de Avellaneda. Así, las aventuras de la segunda parte, la segunda parte en general, se deben, en buena medida, a la aparición del texto de Avellaneda, antes que la secuela cervantina; fungiendo esta última como una respuesta al apócrifo. Es por eso también que el "Prólogo" a la segunda parte es autobiográfico, en comparación con el de la primera parte, que tiene que ver con la invención metaficcional. Recordemos que, en función de los prólogos, Pierre Menard debe omitir el de la segunda parte, ya que éste no tendría que ver con su contexto cognoscitivo; es decir, los signos de ese prólogo no representan a objeto alguno del contexto interpretativo de Pierre Menard, simbolista francés de finales del XIX, y no español del siglo XVII.

Cervantes, entonces, siguiendo la tradición aristotélica, supone que la historia es proveedora de la verdad, estableciendo, o tratando de establecer, firmes fronteras entre realidad y ficción, ficción dentro de la que se tendría que enmarcar la tradición de la novela de caballerías. A tal efecto se tendrían que establecer comparaciones similares a las que Trueba hace entre Heródoto y Eurípides. Schopenhauer, por su parte, afirma que para llegar a una verdad válida es preciso asumir una reflexión filosófica. Lo que es digno de anotar como interesante es el hecho de que el filósofo inicia sus reflexiones partiendo de un drama traducido del sánscrito, *O la luna del intelecto*. En este drama se

hace dialogar a dos personajes alegóricos: el sujeto y la materia.

Schopenhauer dice:

Para acentuar la conclusión de esta consideración [la de “El punto de vista idealista”] tan importante como difícil quiero personificar esas dos abstracciones (el sujeto y la materia) y hacerlas dialogar, según el precedente del *Prabod’h Chandro’daya*; también puede cotejarse un diálogo similar de la materia con la forma en los *Doce principios de filosofía* (caps. 1 y 2) de Raimundo Lulio.

El sujeto

Yo soy, y fuera de mí no hay nada. Pues el mundo es mi representación.

La materia

¡Qué insolente delirio! Yo soy lo que existe, y nada hay fuera de mí. Pues el mundo es mi forma transitoria. Tú eres un mero resultado de una parte de esa forma y por ello eres fortuito (2003: Tomo II. 27).

Lo que quiero resaltar con la cita anterior es el hecho de que Schopenhauer se vale de un drama, una obra aunque alegórica no deja de ser poética, para emprender sus consideraciones. Con todo, no es de sorprender, ya en el capítulo anterior notamos la importancia que tiene la poesía para el filósofo al pretender encontrar la esencia íntima del ser humano. Hay que tomar en cuenta que también en este sentido van las conclusiones del trabajo de Carmen Trueba, pero estas las retomaremos al final de esta tesis. En lo que respecta al contenido de la cita referida, hay que decir que a Schopenhauer es común que se le identifique con la corriente idealista; no es gratuito, entonces, que iniciara su tratado con una frase tan contundente, y se reafirmara en el segundo tomo, que corresponde a los complementos que años más tarde escribiría, con la transcripción del diálogo entre el sujeto y la materia. Desde luego que la discusión sobre a qué ámbito pertenece la verdad, si al sujeto o a la materia, no se resuelve con la simple enunciación de “El mundo es mi

representación". Más adelante Schopenhauer dedica extensos apartados a los temas de los sentidos, la materia y su relación, balanceando así las posturas sin llegar a negar la realidad de ninguno de los elementos en aparente conflicto. Es representativo el final del diálogo del *Prabod'h Chandro'daya*:

Ambos

Así pues, estamos inseparablemente unidos como partes necesarias de un todo, el cual nos abarca a ambos y subsiste por nosotros. Sólo un malentendido puede enfrentarnos para que cada uno combata la existencia del otro, siendo así que la suya propia se mantiene o quiebra con ella.

Ese conjunto que nos abarca a ambos es el mundo como representación o el fenómeno. Tras su eliminación sólo resta lo metafísicamente puro, la cosa en sí, que el segundo libro reconocemos como la voluntad (2003: 29).

Schopenhauer en Borges.

Borges no siempre refiere de manera directa sus lecturas, pero si estaba de acuerdo en que las lecturas siempre estaban presentes al tiempo de ejercer la propia escritura, aunque sea de manera "inconsciente", usando un término de la mitología psicoanalítica, diría el mismo Borges. Al fin, la propia escritura es una forma de olvidar las cosas que hemos leído. Para la discusión sobre sujeto y materia, por ejemplo, Borges recuerda a Berkeley en el "Prólogo" a *Obra poética*:

Este prólogo podría denominarse la estética de Berkeley, no porque la haya profesado el metafísico irlandés –una de las personas más queribles que en la memoria de los hombres perduran--, sino porque aplica a las letras el argumento que éste aplicó a la realidad. El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (diría yo) la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro (1998: 13).

aunque pienso que siempre debió de tener en cuenta las consideraciones de Schopenhauer, a quien tenía en alta estima y a quien se refiere de tantas formas, de las cuales quizá la más sublime sea los versos incluidos en “Otro poema de los dones”:

Gracias quiero dar al divino
 laberinto de los efectos y de las causas
 por la diversidad de las criaturas
 que forman este singular universo,
 por la razón, que no cesará de soñar
 con un plano del laberinto,
 por el rostro de Elena y la perseverancia de Ulises,
 por el amor, que nos deja ver a los otros
 como los ve la divinidad,
 por el firme diamante y el agua suelta,
 por el álgebra, palacio de precisos cristales,
 por las místicas monedas de Ángel Silesio,
 por Schopenhauer,
 que acaso descifró el universo... (1998: 268).

Borges y la abducción.

En esencia, Borges parte del argumento de que toda explicación de la realidad necesariamente tiene que ser una mera conjetura, eso que nosotros hemos llamado *abducción*. “¿Qué es la historia de la filosofía sino la historia de las perplejidades de los hindúes, los chinos, los griegos, los escolásticos, el obispo Berkeley, Hume, Schopenhauer y otros muchos?”(2001: 16), se preguntaba Borges en el marco de una conferencia en Harvard.

Sujeto y materia son ideas arquetípicas, “inseparablemente unidas”. Seguramente a Borges le llamara la atención que Schopenhauer pusiera tanto énfasis en el hecho de que lo que tenemos de la materia es apenas una representación. *Sujeto*, ya dijimos, es una idea arquetípica, abstracta, como el

signo interpretante de la teoría de los signos; es un signo que en cada ocurrencia o accidente contextual, histórico, puede ser Borges, Schopenhauer, Berkeley, Cervantes, don Quijote o Sancho incluso. Todo esto lo lleva a sostener, ya desde 1952 en el “Epílogo” a otras inquisiciones, que:

Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen.

Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial. Otra, a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol (1996: Tomo II. 153).

Esto es, Borges pondera siempre las ideas filosóficas por lo que de poéticas hay en ellas, por lo que aportan desde un sentido creativo, cualidad comúnmente atribuida a la poesía. A Borges no le sería difícil reconocer que la abducción es siempre un argumento conjetural, necesariamente falible. A Borges, un tiempo emisario de las filas vanguardistas de principios del siglo XX, heredero, como Octavio Paz, de la poesía analógica europea de finales del XIX, que postulaba que el poeta era un pequeño dios, un demiurgo que podía inventar o reinventar el mundo a través de sus palabras, no le era extraño partir de la creatividad, de la invención para explicar el mundo, dentro del cual se cuenta el *Quijote* y *El mundo como voluntad y representación*. A lo anterior habrá que agregar algunas palabras de “La esfera de Pascal”, ensayo incluido en *Otras inquisiciones*: “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas” (1996: Tomo II. 16). El signo *metáfora* regularmente está asociado a un objeto de orden poético. En la aseveración anterior Borges entiende que *metáfora* se puede identificar con *historia*. Pero

además hay que decir que la diversa entonación de cada metáfora es una explicación, una idea, que alguien tiene de algo. Las cosas no pudieron ser explicadas de mejor manera, con una metáfora; “entonación” es un signo que representa, que está en lugar de “la enunciación de ideas filosóficas, religiosas” o, incluso, “enunciación ideas históricas”. “Diversas” está por “todos los hombres que pueden recurrar, desde distintos contextos, una de esas ideas. Cada una de esas ideas es, por su naturaleza conjetural, abductiva, una metáfora. Nada nos impide conjeturar que “La historia universal” es eso que Schopenhauer llamaba Voluntad. Al final, todas y cada una de esas entonaciones, son distintas faces de la insondable Divinidad.

Lo que hace la diferencia entre esas diversas entonaciones de una misma idea es el contexto en que ésta es emitida. Eso lo tenía presente Heráclito, y lo tenía presente Borges, lector del primero:

Quando hablamos del <<mar color de vino>>, pensamos en Homero y en los treinta siglos que se extienden entre él y nosotros. Así, aunque las palabras pueden ser las mismas, cuando escribimos <<el mar color de vino>> en realidad estamos escribiendo algo muy diferente de lo que Homero escribió.

Pues el lenguaje cambia; los latinos lo sabían perfectamente. Y el lector también está cambiando. Esto nos recuerda la vieja metáfora de los griegos: la metáfora, o más bien la verdad, de que ningún hombre baja dos veces al mismo río (2001: 29-30).

A partir de la ficción.

En los ejemplos que hemos considerado sobre el *Quijote* nos podemos percatar de que los distintos *contextual view* of cognition que se confrontan pueden sentar sus bases en un conocimiento empírico (como es el caso de Sancho) o en un conocimiento literario (en el caso de don Quijote). Por

alarmante que parezca, las definiciones de estilo quijotesco no están tan alejadas de eso que llamamos realidad. Pensemos, por ejemplo, en el caso de los exploradores y aventureros que a partir de 1492 se dieron a la tarea, primero, de buscar nuevas rutas de comercio y luego descubrir nuevas tierras continentales. La descripción que se hizo entonces en lengua castellana de ese nuevo mundo, nada tenía que ver con los signos lingüísticos que usaban las distintas sociedades nativas. El sistema de signos castellano que se usó entonces para definir y entender las tierras descubiertas por los exploradores respondía, más bien, a toda una tradición occidental de conocimientos, dentro de los cuales no estaba exenta la lectura de las novelas de caballería. Una de las fuentes más importantes que incitaron a los hombres a emprender sus exploraciones fue el texto de Marco Polo, *El libro de las maravillas*. Sus trabajos para ese entonces servían de guía porque suponían una relación verdadera de las cosas de Oriente. Hoy sabemos que la descripción de Marco Polo también responde a una tradición occidental, en la que también se incluyen los libros de caballerías, los cuales, sabemos, no siempre pueden ser constatados por la realidad. *El poema de Mio Cid*, o los romances que refieren su historia no siempre concuerdan con aquello que llamamos datos históricos. La épica griega no responde necesariamente a una realidad histórica, sin embargo, algún tiempo se mantuvo una fuerte disputa en torno a su veracidad, ya no a su verosimilitud.

A Borges no le extrañaba que se dieran este tipo de disputas; ése es el sentido de que las ideas pueden considerarse siempre como invenciones que en un momento dado “pueden ser todo para todos, como el Apóstol”. Quizá el escepticismo esencial, heredado en buena medida de Schopenhauer, de

Hume, y de tantos filósofos leídos que pertenecen al siglo XIX, permitía al argentino ponderar tal o cual “metáfora”, en el sentido que él mismo usa el término, dentro de una obra ficcional sin restricción moral alguna, incluso en los casos más severos como en el de Perón, dictador argentino que en la realidad Borges detestaba, o en el caso de Hitler, con cuya ideología se identificaba el peronismo. En “Utopía de un hombre que está cansado”, relato futurista, el interlocutor del narrador recuerda “...haber leído sin desagrado —me contestó— dos cuentos fantásticos. *Los viajes del Capitán Lemuel Gulliver*, que muchos consideran verídicos, y la *Suma Teológica*” (1996: Tomo III. 53). Más aterradora, para nuestra pobre moral, es la respuesta que da otro personaje ante la duda del narrador sobre una construcción que se ve a lo lejos: “—Es el crematorio —dijo alguien—. Adentro está la cámara letal. Dicen que la inventó un filántropo cuyo nombre, creo, era Adolfo Hitler” (1996: 56). Desde luego, aquí a Hitler se le define como filántropo desde el contexto de una sociedad futura y utópica en la que a los hombres se les enseña el arte del olvido, ya que no vale la pena hablar de hechos:

Pero no hablemos de hechos [dice el interlocutor]. Ya a nadie le importan los hechos. Son meros puntos de partida para la invención y el razonamiento. En las escuelas nos enseñan la duda y el arte del olvido. Ante todo el olvido de lo personal y local. Vivimos en el tiempo, que es sucesivo, pero tratamos de vivir *sub specie aeternitatis*. Del pasado nos quedan algunos nombres, que el lenguaje tiende a olvidar. Eludimos las inútiles precisiones. No hay cronología ni historia. No hay tampoco estadísticas. Me has dicho que te llamas Eudoro; yo no puedo decirte cómo me llamo, porque me dicen alguien (1996: 53).

El cruce de las doctrinas.

En el pasaje anterior no podemos dejar de intuir cierta influencia del budismo. Pero debemos tomar en cuenta que el primer contacto de Borges con

esta corriente es a través de *El mundo como voluntad...*, en cuyos complementos al libro cuarto del primer volumen se explica que la incognoscible Voluntad tiende a la vida, de la especie, del ser, más allá de la futilidad de los sujetos particulares. Así, cada uno de los sujetos que integran esa sociedad no se percibe como una entidad aislada, sino como parte integrante de un todo indisoluble, que es la especie. En el cuento de Borges, en virtud de la preservación de la especie, a los hombres sólo les es permitido engendrar un único hijo, con la finalidad de no pervertir a la especie. Una vez que aquel avatar de la especie ha engendrado un hijo tiene la libertad de elegir la hora de su muerte. Aquel que es dueño de su vida es dueño de su muerte; quizá por eso sea importante la existencia de la cámara letal, y por eso Adolfo Hitler sea considerado un filántropo, en ese contexto.

Es importante notar también el deliberado olvido de los hechos. El cristianismo se rige por un hecho particular en la historia de la humanidad: la crucifixión. Los diferentes exégetas de este hecho deben, así, ponderar todos y cada uno de los pormenores de aquel hecho, porque tienen la firme convicción de que se puede destacar una verdad o, mejor, La Verdad de aquel hecho singular. El budismo, por el contrario, y a pesar de tener su propia historia mítica en que Siddharta nace, crece y muere, pone de relieve no los hechos sino la impresión espiritual que ha dejado el Buddha, la esencia del Buddha. El cuerpo humano y la existencia histórica no son más que meros revestimientos falibles del esplendor espiritual del redentor. Dice Borges en *Qué es el budismo*: “La verdad, por escandalosa que sea, es que a los hindúes les importan más las ideas que las fechas y que los nombres propios” (1997: 730). Y unas líneas más adelante: “Para el hindú que estudia filosofía, las diversas

doctrinas son idealmente contemporáneas. La más o menos precisa cronología de los sistemas filosóficos de la India ha sido fijada por europeos: por Max Müller, por Garbe, por Deussen” (ídem).

Es interesante notar cómo Borges en “Utopía de un hombre que está cansado”, entre otros cuentos identifica la paternidad con la imprenta, ya que “La imprenta, ahora abolida, ha sido uno de los peores males del hombre, ya que tendió a multiplicar hasta el vértigo textos innecesarios” (1996: 54). Y son innecesarios porque cada uno de ellos es la diversa entonación de unas cuantas metáforas. Esas cuantas metáforas son lo que ya está dicho desde siempre. Su diversa entonación puede ser un número indefinido, tal vez infinito, de variantes de las mismas metáforas. La imagen, que a su vez es una metáfora de metáforas, un signo de signos, de este axioma borgiano es, sin lugar a dudas, “La biblioteca de Babel”, que es un universo que comprende un número infinito de libros, cuyas páginas no son otra cosa que una explicación hipotética de ese universo. Cada uno de los tomos de la biblioteca explica un mismo hecho, el universo, desde distintas perspectivas, distintos contextos. Muchos de ellos difieren apenas en una coma, en un punto; y, sin embargo, esa breve diferencia es lo que los distingue en su significado.

En este sentido, habrá quien afirme que el lenguaje es tautológico, que ya todo está dicho. Esa es la idea que encierra la metáfora de “La biblioteca de Babel”, universo en que se encuentra absolutamente todo lo que pueda ser expresado con la combinación de veinticinco caracteres.

Aseverar que en la inescapable Biblioteca de Babel sólo pueden proferirse tautologías es tanto como declarar cerrado el lenguaje; dígase lo que se dijere, ya ha sido dicho. Ante semejante esterilidad de pensamiento, sobreviene la solución de Pierre Menard: decir lo mismo, esto es, asumir

plenamente la condición tautológica del lenguaje en general y, en particular, de nuestra cultura, pero decirlo de manera tal que resulte distinto. Para que se produzca el milagro de la novedad, menester será acudir a categorías externas al lenguaje [pero no del *signo*]: intención, fuerza declarativa, contexto en el que se dice o escribe la aparente tautología. Ese es el juego hermenéutico de *Pierre Menard, autor del "Quijote"*, esto es, autor de una consagrada tautología trasmutada en aporte creativo (Juan Nuño, 1986: 53).

Una cualidad, sumada o atribuida a uno y no otro signo ya marca la diferencia en el significado. Significado que puede dar como consecuencia interpretaciones realmente atroces para algún tipo fundamentalista de moral.

Una narración ejemplar es "Tres versiones de Judas". Un teólogo de la universidad de Lund, Nils Runeberg, miembro de la Unión Evangélica Nacional, a principios del siglo XX emprende la exégesis del Evangelio en un libro llamado *Kristus och Judas*. La primera versión que se da de la existencia de Judas es que su lugar en la economía del universo correspondía, de manera simétrica, al hecho de que la divinidad, ubicua y atemporal, hubiera condescendido a la humanidad, al tiempo, que todo lo transforma y corrompe.

...para corresponder a tal sacrificio, era necesario que un hombre, en representación de todos los hombres, hiciera un sacrificio condigno. Judas Iscariote fue ese hombre. Judas, único entre los apóstoles, intuyó la secreta divinidad y el terrible propósito de Jesús. El Verbo se había rebajado a mortal, Judas, discípulo del Verbo, podía rebajarse a delator (el peor delito que la infamia soporta) y a ser huésped del fuego que no se apaga. El orden inferior es un espejo del orden superior; las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo; las manchas de la piel son un mapa de las incorruptibles constelaciones; Judas refleja de algún modo a Jesús. De ahí los treinta dineros y el beso, de ahí la muerte voluntaria, para merecer aun más la Reprobación. Así dilucidó Nils Runeberg el enigma de Judas (1996: Tomo I. 515).

Pero Runeberg fue severamente criticado por sus contemporáneos con distintos argumentos, todos, al parecer, válidos. Como resultado de las fuertes críticas, Runeberg emprende la reescritura parcial del reprobado libro, con lo cual necesariamente cambia su punto de vista y, consecuentemente, su doctrina. En esa reescritura de *Kristus och Judas* se advierte el hecho de que Judas renunció voluntariamente a la beatificación, a la paz, al reino de los cielos, al contrario de los hombres que buscan constantemente la virtud y la felicidad. “Pensó que la felicidad, como el bien, es un atributo divino y que no deben usurparlo los hombres” (1996: 516).

En las dos primeras versiones se le atribuyen cualidades humanas a Judas. En la primera es un hombre que, en la economía del universo, tiene que reflejar las acciones de la divinidad. En la segunda a la divinidad se le atribuyen unívocamente las cualidades de felicidad, paz y bienestar absolutas, cualidades a las que la humanidad no tiene acceso de ninguna manera. Es por eso que Judas se resigna a su pobre humanidad. Pero en el segundo libro de Runeberg, *Den hemlige Frälsaren*, se atreve una tercera versión. “El argumento general no es complejo, si bien la conclusión es monstruosa” (ídem). Comúnmente a Jesús el Cristo, se le atribuyen las cualidades de hombre bondadoso y perfecto, libre de pecado. Runeberg, por su parte, razona que el Verbo que ha condescendido a la corrupción del tiempo es ahora un hombre, pero un hombre con todos los atributos que le son comúnmente propios. “Afirmar que fue hombre y que fue incapaz de pecado encierra contradicción; los atributos de *impeccabilitas* y de *humanitas* no son compatibles” (ídem). Y más adelante agrega:

Dios totalmente se hizo hombre pero hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos, pudo elegir cualquiera de los destinos que traman la perpleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió un ínfimo destino: fue Judas (1996: 517).

Sancho, re-inventor del universo.

Después de la lectura de “Tres versiones de Judas” observamos que en el obrar de Sancho Panza y en el de Nils Runeberg operan actitudes similares. Ambos han conjuntado conocimientos aparentemente opuestos para generar nuevas conjeturas. Es decir, han tomado leyes o hábitos (*terceridades*) en forma de meras cualidades (*primeridades*) para producir una nueva ley.

En el caso de Sancho, se determina que un baciuelmo posee las cualidades tanto de una bacía como de un yelmo. No se trata ya de dos ideas en conflicto, sino de un mismo objeto definido a partir de una nueva óptica. Si en un primer momento Sancho estaba de acuerdo en que el objeto era una bacía, en una segunda oportunidad de interpretación, y gracias a las experiencias ya vividas en el íter, las palabras de Sancho pueden ser consideradas como un nuevo argumento que funge como interpretante de un hecho, a partir del cual se generan nuevos hábitos de conceptualización y significación.

Por su parte, Runeberg, ha ponderado en dos ocasiones la existencia de Judas y lo que ésta significa en el contexto de su lectura particular del Evangelio. La primera versión es reprobable porque contraviene los hábitos interpretativos de sus contemporáneos. La segunda versión es una variación de la primera y es igualmente reprobada. Pero más atrevida es una tercera versión, que agrega, no sin lujo de creatividad, “al concepto del Hijo, que parecía agotado, las complejidades del mal y del infortunio” (1996: 517).

El cruce de las obras.

A lo largo de este capítulo hemos recorrido ejemplos independientes y aparentemente inconexos. Espero que el lector pueda notar los puntos de contacto, no siempre explícitos, pero que he tratado de desentrañar en estas páginas, entre la obra de Borges, Cervantes y Schopenhauer. Lo que hay que aventurar al final es que Borges, en un sentido general, no sólo lee el *Quijote* o *El mundo como voluntad...* sino que además se preocupa por reinventarlos, en su calidad de signos. A Pierre Menard siempre se le podrá acusar de plagio; se le puede elogiar por la invención de la poética de la lectura, que permite leer el *Quijote* como si fuera de Menard; pero qué importa cual postura tomemos si, también, siempre nuestros argumentos serán falibles y propensos a ser recusados por nuevos intérpretes, y estos, a su vez, por nuevos intérpretes... que jamás darán con el ser en sí del universo, de la voluntad, de la divinidad, que nos construye o sueña; divinidad que, a su vez, es imaginada o soñada por otra entidad que ni siquiera sospechamos. Así pues, por encima de todos los diferentes avatares del signo, tal que puede ser una bacía, un yelmo, un libro, una biblioteca, un hombre, está la insondable Voluntad, para quien barberos, escuderos y caballeros, reyes y apestados, verdugos y mártires son uno y el mismo ser.

Cerramos este capítulo con la lectura del poema de Borges llamado "Signos". Sé que debí comenzar mi reflexión a partir de estos breves versos. Sé también que a la luz de lo ya dicho, esos versos no necesitan explicación; después de todo, la preocupación por el lenguaje (que es simbólico, que es un signo, y es un entramado de signos) es una constante en la obra de Jorge Luis Borges y los ejemplos son innumerables, de los cuales quizá los que hemos

referido aquí no sean los más representativos, pero siempre vale la pena una nueva mirada.

Hacia 1915, en Ginebra, vi en la terraza de un museo una alta campana con caracteres chinos.

En 1976 escribo estas líneas:

Indescifrada y sola, sé que puedo
ser en la vaga noche una plegaria
de bronce o la sentencia en que se cifra
el sabor de una vida o de una tarde
o el sueño de Chuang Tzu, que ya conoces
o una fecha trivial o una parábola
o un vasto emperador, hoy unas sílabas,
o el universo o tu secreto nombre
o aquel enigma que indagaste en vano
a lo largo del tiempo y de sus días.

Puedo ser todo. Déjame en la sombra (1998: 512).

Lo que hay que concluir en este capítulo es que la creatividad surge a partir de que se ponderan diferentes conocimientos y se atreven nuevos puntos de vista, nuevas conjeturas, que si bien no son absolutas, en otro tiempo o en otro espacio pueden ser revisadas y reinventadas por nuevos intérpretes. Pueden serlo todo para alguien, como el apóstol, o pueden ser sombra.

Capítulo III

Sueño y creatividad

¿acaso no es toda la vida un sueño?

Arthur Schopenhauer –*El mundo como voluntad y representación*. Volumen I—.

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.

¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza de polvo y tiempo y sueño y agonías?

Jorge Luis Borges –“Ajedrez”—.

El sueño.

Ya hemos visto cómo la creatividad surge a partir de que las palabras, en tanto que son signos, son interpretados desde nuevos contextos. Esas nuevas interpretaciones generan nuevos hábitos de conducta frente a un hecho, pero siempre falible y con la posibilidad de admitir otras nuevas interpretaciones. También hemos visto por qué Borges supedita la historia a la poesía, al contrario de Cervantes, para quien la ficción debe estar subordinada a la realidad. A la par, en este sentido, hemos ponderado ciertas características de la poética de Jorge Luis Borges. Pero un elemento que es esencial en la poética borgeana es el sueño.

El poeta argentino nunca creyó en aquello que él mismo llamaba la “mitología del psicoanálisis”. Aunque sí se han intentado interpretaciones psicoanalíticas de su obra, lo que se diga aquí no se sustenta en ningún sentido en aquellas interpretaciones. Por consiguiente, la interpretación misma

no ha de tener absolutamente ninguna resonancia psicoanalítica. Borges, más bien, ve en el sueño una especie, la más antigua, de género literario. Del prólogo de *Libro de sueños*, compilado por el mismo Borges, son las siguientes palabras:

En un ensayo del *Espectador* (septiembre de 1712), recogido en este volumen, Joseph Addison ha observado que el alma humana, cuando sueña, desembarazada del cuerpo, es a la vez el teatro, los actores y el auditorio. Podemos agregar que es también el autor de la fábula que está viendo. Hay lugares análogos de Petronio y de don Luis de Góngora.

Una lectura literal de la metáfora de Addison podría conducirnos a la tesis, peligrosamente atractiva, de que los sueños constituyen el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios (1999: 7).

Casi un par de años antes de la publicación de este prólogo (1976), Borges entablaría una serie de charlas con otro escritor argentino, Ernesto Sabato. El 21 de diciembre de 1974 el autor de *EL Aleph* confiaría al segundo que “la literatura no es menos real que lo que se llama realidad” (1997: 49). En 1989 Sabato es invitado a clausurar un simposium sobre Jorge Luis Borges. Es sabido que los dos escritores mantenían fuertes divergencias políticas. Durante su participación en el simposium no habla de Borges, en cambio se limita a hablar de su postura política y de su concepción de literatura. Sobre esto último afirma:

La literatura —hablo de la literatura de ficción—, teatro, novela, cuento, tiene muchos puntos de contacto con el sueño individual..., y los orígenes son los mismos. Los orígenes de toda literatura profunda están en el inconciente y tienen no digo idéntica, pero sí, similares provocaciones, similares estímulos y similares realizaciones. El hombre que escribe una novela profunda sueña un poco para la comunidad. Son algo así como sueños colectivos que sirven a todos los que lo leen, y sirven, en primer lugar, al que los escribe. Esa especie de vómito es útil y es catártico. Sirve a los lectores y sirve al pueblo..., es la misión última de la literatura. Por

otra parte, y planteadas así las cosas, significa que una gran literatura es, siempre, una verdad profunda. Verdad no en el sentido matemático de las ciencias positivas, verdad en el sentido espiritual de la palabra..., es una gran verdad, todo sueño es una gran verdad, por eso es útil, por eso es catártico. De un sueño se puede decir cualquier cosa, menos que es mentira. De todas las interpretaciones que ha habido de sueños, desde la época de José hasta los psicoanalistas, se derivan miles de controversias; pero hay algo indiscutible, un sueño es una verdad, no se miente nunca en un sueño. La gran literatura no miente nunca (1989: 20).

Así, veremos cómo funciona el sueño en la definición de poesía. Como lo hemos venido haciendo, tomaremos en cuenta algún episodio del *Quijote* y alguna reflexión al respecto de *El mundo como voluntad y representación* para notar cómo estas obras repercuten en el trabajo de Borges.

A partir del sueño.

En el libro primero del tomo I de *El mundo como voluntad...*, Arthur Schopenhauer anotaba lo siguiente:

¿hay algún criterio fiable para diferenciar entre sueño y realidad, entre fantasmas y objetos reales? Pretender que la intuición soñada tiene menor vivacidad y claridad que la intuición real no merece atención alguna, pues todavía no hay nadie que las haya tenido juntas a las dos para compararlas, sino que sólo puede compararse el recuerdo del sueño con la realidad presente (2003: 99).

Dado el carácter interpretativo, creativo de la historia, hemos visto que para Borges no existían las fronteras entre realidad y ficción. Lo que al poeta le interesaba era la existencia no del hecho sino del signo, de tal suerte que éste último pudiera ser interpretado, desde un número indefinido --o, mejor, infinito— de perspectivas o contextos espaciales y temporales. No importa que don Quijote o Alonso Quijano, como posibles objetos, formen parte o no de nuestro plano de la realidad. Lo que realmente importa es que alguien haya

pensado, o soñado, en ellos. Más aún, es importante que en el siglo XVII existiera un hombre, a quien se le conocía como Miguel de Cervantes, que tejiera un entramado de signos que dan cuenta de las aventuras de otro hombre para que la existencia de ambos estuviera justificada ante la memoria de las generaciones. En *La rosa profunda*, poemario de 1975, se lee el siguiente poema titulado “Miguel de Cervantes”, y que es sintomático:

Cruelles estrellas y propicias estrellas
 presidieron la noche de mi génesis;
 debo a las últimas la cárcel
 en que soñé el Quijote (1998: 441).

En los cuatro versos comprendemos que la voz lírica que expone el poema es la de Cervantes. Más extraordinario es el hecho de que el segundo verso refiere explícitamente que la “génesis” es la de Cervantes, pero no la del *Quijote*. Entendemos en este segundo verso que la existencia de Cervantes está justificada por el sueño y la consecuente escritura de la obra. Y es que la justificación está definida por el recuerdo, recuerdo que ya hoy se da a partir de los signos impresos en textos, que es lo que realmente importa a Borges. A Cervantes se le recuerda y conoce por la invención del *Quijote*, y poco o nada por su participación en la batalla de Lepanto, sin contar otras. De no haber creado el *Quijote*, Cervantes sería un soldado más entre los muchos que participaron en aquella batalla, cuyos nombres ahora no nos interesan. Nada nos impide decir que Cervantes nació con el sueño del *Quijote*.

Del mismo poemario es “Sueña Alonso Quijano”, en el que la trama de los signos confunde los distintos planos de la realidad, en el que Cervantes puede, a su vez, ser sueño de Alonso Quijano.

El hombre se despierta de un incierto

sueño de alfanjes y de campo llano
 y se toca la barba con la mano
 y se pregunta si está herido o muerto.
 ¿No lo perseguirán los hechiceros
 que han jurado su mal bajo la luna?
 Nada. Apenas el frío. Apenas una
 dolencia de sus años postrimeros.
 El hidalgo fue un sueño de Cervantes
 y don Quijote un sueño del hidalgo.
 El doble sueño los confunde y algo
 está pasando que pasó mucho antes.
 Quijano duerme y sueña. Una batalla:
 Los mares de Lepanto y la metralla (1998: 445).

En *Historia de la noche*, de 1977, hay un poema que atenúa la relación existencial entre Cervantes y su creación, dejándolos así indisolublemente unidos. Cito los últimos versos de “Ni siquiera soy polvo” en que Alonso Quijano interpela a su creador para continuar existiendo; no en eso que llamamos realidad, sí en la memoria humana, fábrica de signos:

Ni siquiera soy polvo. Soy un sueño
 que entreteje en el sueño y la vigilia
 mi hermano y padre, el capitán Cervantes,
 que militó en los mares de Lepanto
 y supo unos latines y algo de árabe...
 Para que yo pueda soñar al otro
 cuya verde memoria será parte
 de los días del hombre, te suplico:
 Mi Dios, mi soñador, sigue soñándome (1998: 534).

Un signo a imagen y semejanza de un signo.

En este mismo sentido de la relación dialogal entre creador y personaje, quizá el poema más significativo sea “El Golem”, que data del año 1958, y que de muchas maneras presupone los poemas que hemos leído antes. Aunque en este poema no es tratado el tema del sueño, sí lo es el de la creación. Más

aún, este tema de la creación es presentado por el artificio retórico *de mise en abîme* o *abismada*, que es una de las constantes en la obra de Borges, no sólo para la creación personal, sino, cómo lo veíamos en él mismo en relación con su lectura de *Las mil y una noches*, el mapa dentro del mapa y el *Quijote*, como materia de reflexión.

Una *abismada* es, a grandes rasgos, una acción incluida dentro de una acción. A su vez, esta acción puede incluir otra acción... y así hasta el infinito, diría el mismo Borges. El artificio se vuelve más atractivo cuanto más simetría exista entre los diferentes planos de la narración. En el caso de *Hamlet* el teatro dentro del teatro responde a dos dimensiones perfectamente delimitadas y reconocibles. En escena vemos llegar a una compañía de actores a quienes se les pide que hagan una representación. Esta representación, al tener una función ejemplar o moral para quienes serán los espectadores, necesariamente debe ser *mimesis* de sus propias acciones. Quizá sea una obviedad, pero hay que señalar que quienes representan tendrán la identidad de actores, mientras que quienes son testigos de la representación tienen calidad de espectadores. Es decir, por contexto espacial y funcional, entendemos que son entidades perfectamente delimitados y diferentes. Así, puesto que lo que se representa y lo representado son acciones similares, pero no idénticas, podemos afirmar que hay un efecto de sinonimia.

En el caso del mapa dentro del mapa la similitud se va estrechando y se acerca hacia la identidad, ya que, por la exactitud de los cartógrafos, los diferentes planos tienden a ser idénticos; salvedad hecha siempre que consideremos las dimensiones de cada uno de los mapas: el mapa incluido dentro del mapa deberá contener exactamente los mismos elementos que

contiene el que le precede, pero en proporciones más pequeñas. Borges seguía las ideas sobre geometría de Euclides y del matemático Georg Cantor respecto a la teoría de conjuntos, pero no estoy seguro de que hubiera conocido la idea de *fractal*. Un *fractal* es una figura cuyas partes tienen las mismas características que el todo; cada una de estas partes puede ser fraccionada para notar que los resultados son iguales al total... y así hasta el infinito.

Ningún lector de Borges ignora que el problema del infinito siempre fue una de sus grandes constantes, acaso la mayor. Tal es el caso que incluso en sus lecturas o, mejor, percepciones de los textos, imprimía esa preocupación. En “Los traductores de *Las 1001 noches*” se preguntaba: “¿No es portentoso que en la noche 602 el rey Shahriar oiga de boca de la reina su propia historia?” (1996: Tomo I. 412). Y es portentoso porque en determinado momento de la narración el rey necesariamente tendrá que escuchar la historia de la noche en que se comienza a contar la noche en que el rey escucha la historia de la noche... Lo verdaderamente portentoso es que (si salvamos los contextos temporales), a diferencia de *Hamlet*, el personaje representado y el que representa es el mismo. En el caso del *Quijote* sucede un efecto del mismo calibre. Si bien no está explícitamente dicho por Borges, a lo que alude su lectura es a que si los personajes de la segunda parte leen las aventuras acontecidas hasta el momento en la primera parte, necesariamente tendrán que llegar al momento en que los personajes leen y discuten la primera parte.

“El Golem” no dista mucho de la discusión anterior. Un rabino en Praga ha dado vida a un producto de su propio artificio. El creador agota sus días enseñando los misterios del universo a su creación. Creo que la alegoría es

clara: a su imagen y semejanza. Pero algo hay de anormal en la creación; el creador no se siente totalmente satisfecho con su creación. Acaso el rabino sienta que el Golem no es una representación fiel de su propio ser, nunca lo será. Los sentimientos del rabino son contradictorios: “El rabí lo miraba con ternura / y con algún horror... (1998: 208). Pero el final del poema no es menos aterrador: “¿Quién nos dirá las cosas que sentía / Dios, al mirar a su rabino en Praga?” (Op. cit. 209).

Anteriores a los poemas estudiados hasta aquí son ensayos como “Magias parciales del *Quijote*” o “Los traductores de *Las 1001 noches*”, que ya hemos referido. Del tomo *Otras inquisiciones*, que data de 1952, es el primero; de *Historia de la eternidad*, de 1936, es el segundo. En estos dos libros de ensayos podemos notar cuáles son los intereses de Borges lector. No podía ser de otra manera; la mayoría de los trabajos de ensayo del autor son de corte bibliográfico, pocas veces tratan sobre una realidad inmediata. Y es que Borges siempre se consideró como poeta, no como filósofo, historiador, mucho menos político. Para él el ejercicio de la creación era imprescindible, al grado de aplicar esta cualidad a la experiencia de la lectura.

Normalmente los grandes temas en Borges han sido estudiados desde su narrativa; algunas veces apoyándose en los ensayos. Pero pocas veces se estudian las cualidades de reflexión metafísica en la creación lírica. Aunque breve, eso es lo que he querido hacer en las primeras páginas de este tercer capítulo. Regresemos ahora a la narrativa.

Una prosa narrativa ejemplar que está explícitamente relacionada con el tema del sueño y la creación, y que de paso goza del artificio de *mise en abîme*, es “Las ruinas circulares”, publicado por primera vez en 1942. El

argumento se puede contar en unas cuantas palabras. Un hombre, o lo que al principio creemos que es un hombre, se entrega a la tarea de soñar e imponer a la realidad, a partir de ese ejercicio primario, a un hombre.

En los poemas que hemos leído antes nos percatamos de cómo de alguna manera don Quijote es un sueño de Alonso Quijano, porque es su invención. Alonso Quijano es, así, un sueño de Cervantes. La existencia de los tres planos se justifica teniendo siempre presente la unión indisoluble de cada uno de los elementos. Desde luego, la intención de Cervantes sería la de imponer a la realidad un libro con el que se cierra una tradición y comienza otra; pero no la de imponer a la realidad uno de los personajes de ese libro. Eso, creo, contravendría el canon ideológico aristotélico con el que todavía se regía la labor de poeta por una parte e historiador por otra en aquel tiempo. No es que el pensamiento de Aristóteles hoy haya caducado, es que ahora el significado que le atribuimos es diferente. Y, también, a pesar de que se le supone al *Quijote* como la primera novela moderna, hoy el concepto de novela ha evolucionado. En todo caso siempre podemos decir que el trabajo, nunca sabremos con qué tanta conciencia o voluntad de sí, de Alonso Quijano fue el de imponer a la realidad (no nuestro plano) un personaje falto de juicio y que hoy recordamos con el nombre de don Quijote. Quizá como nota curiosa valga la pena mencionar que hoy todo el mundo, o casi todo el mundo, conoce el argumento general de la obra, aun cuando ésta no sea leída: un hombre que a fuerza de leer se ha vuelto loco y sale de su pueblo a recorrer los caminos creyéndose caballero andante. Muchos lectores no especializados, y algunos especializados, dirían que es don Quijote el que pierde el juicio. Y es que hoy el símbolo universal es el caballero de la triste figura. Es a él al que le acontecen

las aventuras de los molinos, de los ejércitos de ovejas, de los galeotes, etc. Pero poco recordamos de la existencia de Alonso Quijano, el hidalgo que “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía...” y es quien verosímilmente

se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio (2001: 39).

Como diría Borges, la “verde memoria” de don Quijote, producto del sueño de Alonso Quijano, es parte de los días del hombre, pero no Quijano; y a veces, incluso, tampoco Cervantes. En este sentido, al poeta del siglo XX no le sería extraordinario que la existencia de don Quijote fuera más firme que la de Alonso Quijano y que la de Cervantes.

El sueño de la cueva de Montesinos.

Más allá de la lectura del argentino, el tema del sueño figura, aunque de manera perfectamente sutil, dentro de la diégesis del *Quijote*. Me refiero específicamente a los capítulos en donde se cuenta la aventura de la cueva de Montesinos. La aventura comienza en el capítulo XXII de la segunda parte, pero los acontecimientos recordados y relatados (quizá no vividos) por el personaje son el eje central del siguiente capítulo, que lleva el título significativo de “De las admirables cosas que el estremado don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa”.

El personaje tiene la intención de conocer el lugar de la cueva y por lo tanto se encamina hacía allá. Al llegar a la cueva, don Quijote pide a sus acompañantes que lo aten con una cuerda y lo ayuden a descender. Aquí el

factor tiempo es imprescindible porque hay un desacuerdo entre los personajes. Al ascender, don Quijote y relatar sus increíbles aventuras dentro de la cueva, sus acompañantes cuentan un tiempo de “poco más de una hora”, mientras don Quijote afirma que “allá me anocheció y amaneció y tornó a anochecer y amanecer tres veces, de modo que a mi cuenta tres días he estado en aquellas partes remotas y escondidas a la vista nuestra” (2001: 824). La diferencia de tiempo es resuelta por Sancho, quien por la experiencia de viajar con el caballero se ha percatado de que muchas de las cosas que pasan son por encantamiento, o al menos así se lo hace creer don Quijote. Así, ante la afirmación anterior, Sancho dice: “que como todas las cosa que le han sucedido son por encantamiento, quizá lo que a nosotros nos parece una hora debe de parecer allá tres días con sus noches” (ídem). Y de nuevo observamos la divergencia de puntos de vista.

Para tratar de resolver el problema de una manera más sensata, tenemos que tomar en cuenta la relación que el mismo don Quijote hace del descenso a la cueva.

Di voces pidiéndoos que no descolgásedes más sogas hasta que yo os lo dijese, pero no debistes de oírme. Fui recogiendo la soga que enviábades, y, haciendo della una rosca o rimero, me senté sobre él pensativo además, considerando lo que hacer debía para calar al fondo, no teniendo quién me sustentase; y estando en este pensamiento y confusión, de repente y sin procurarlo, me salteó un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté dél y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza, ni imaginar la más discreta imaginación humana (2001: 818).

Don Quijote cuenta que ha conocido a un grupo de personajes, e incluso ha conversado con ellos. Cabe mencionar que estos personajes pertenecen al romancero de Montecinos; como ya antes se decía, nunca fiel al contexto

histórico. El problema es que, al menos así lo supone la última cita, el personaje no ha podido establecer límites entre sueño-ficción y vigilia-realidad. Esta confusión permite a don Quijote imponer a la realidad ya no sólo su propia existencia sino además la de otros personajes cuyo origen empírico ya es dudoso. Por la diferencia temporal y otras circunstancias que ya no referiré para no retardar la comparación con “Las ruinas circulares”, la verdad de la relación que hace el caballero es puesta en tela de juicio por Sancho. Don Quijote, por su parte, que no está dispuesto, al menos por el momento, a admitir contradicción a su palabra, cuenta por verdadera la aventura vivida y referida por él en la cueva de Montesinos:

--Como me quieres bien, Sancho, hablas desa manera --dijo don Quijote--, y como no estás experimentado en las cosas del mundo, todas las cosas que tienen algo de dificultad te parecen imposibles; pero andará el tiempo, como otra vez he dicho, y yo te contaré algunas de las que allá abajo he visto, que te harán creer las que aquí he contado, cuya verdad ni admite réplica ni disputa (2001: 828).

Por otra parte, y para dar por concluida esta aventura, al principio del capítulo XXVIII, el historiador árabe Cide Hamete Benengeli deja escrita la siguiente nota:

<<No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verosímiles, pero ésta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible, que no dijera él una mentira si le asaetearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa, y, así, sin afirmarla por

falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más, puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias>> (2001: 829).

“Las ruinas circulares”.

Hemos dicho que en “Las ruinas circulares” un hombre se propone imponer en la realidad a otro hombre; éste, producto de un sueño del primero. Hemos dicho también que entre mayor simetría exista entre los diferentes planos de la narración más sugerente se vuelve la idea de infinito. En esta narración lo que se debe tomar en cuenta son las características de identidad de los personajes, el soñador y el soñado. El soñador (digámoslo así, ya que el personaje no tiene nombre propio, y eso será importante) ha llegado a las ruinas de un recinto circular, devorado por las llamas, coronado por la efigie del dios del sol, que es un tigre y un caballo al mismo tiempo. Es ahí donde emprende la tarea de engendrar a quien llamará su hijo. Duerme, no por cansancio. Tal es el grado de determinación del hombre que no acierta a recordar otra cualidad de su propia existencia; es por eso que no conocemos su nombre. Hay un primer intento de creación. Sueña el hombre que está en el centro de un anfiteatro

que era de algún modo el templo incendiado: nubes de alumnos taciturnos fatigaban las gradas; las caras de los últimos pendían a muchos siglos de distancia y a una altura estelar, pero eran del todo precisas. El hombre les dictaba lecciones de anatomía, de cosmografía, de magia: los rostros escuchaban con ansiedad y procuraban responder con entendimiento, como si adivinaran la importancia de aquel examen, que redimiría a uno de ellos de su condición de vana apariencia y lo interpolaría en el mundo real (1996: Tomo I. 452).

Al cabo de algunas noches logró distinguir a uno de aquellos innumerables alumnos y borró al resto. Observó los progresos de su alumno y al cabo de un tiempo éste lo maravilló. Pero en un despertar se percató que había dejado de soñar. En vano quiso congregarse de nueva cuenta el anfiteatro con sus gradas repletas de alumnos.

Entonces adoró a los dioses planetarios. En un segundo intento comenzó por soñar un corazón; latía éste en la oscuridad de un ser sin rostro y sin sexo. Paulatinamente fue soñando y completando cada uno de los órganos de su creación. Tenía un hombre completo pero éste no podía ponerse de pie.

Agotados los votos a los númenes de la tierra y del río, se arrojó a los pies de la efigie que tal vez era un tigre y tal vez un potro, e imploró su desconocido socorro. Ese crepúsculo soñó con la estatua. La soñó viva, trémula: no era un atroz bastardo de tigre y potro, sino a la vez esas dos criaturas vehementes y también un toro, una rosa, una tempestad. Ese múltiple dios le reveló que su nombre terrenal era Fuego, que en ese templo circular (y en otros iguales) le habían rendido sacrificios y culto y que mágicamente animaría al fantasma soñado, de suerte que todas las criaturas, excepto el Fuego mismo y el soñador, lo pensarán un hombre de carne y hueso. Le ordenó que una vez instruido en los ritos, lo enviaría al otro templo despedazado cuyas pirámides persisten aguas abajo, para que alguna voz lo glorificara en aquel edificio desierto. En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó (1996: 453).

Pasaron los días de instrucción y, por fin, el soñador despidió a su creación, no sin antes infundirle el olvido de sus años de aprendizaje, para que se creyera un hombre verdadero, para que no supiera que era un fantasma. Consumado su propósito, el hombre sintió hastío. Ahora dormía y soñaba como el resto de los hombres. Pasado el tiempo, una noche le llegó la noticia de un hombre mágico que, en otro templo, podía cruzar el fuego sin sufrir herida. Entonces el hombre recordó las palabras del dios y temió que su hijo

reflexionara sobre la verdadera condición de su existencia. Sus constantes cavilaciones llegaron a su fin cuando, por una tormenta, las ruinas que hasta ahora le habían dado cobijo fueron abrazadas por el fuego. El hombre pensó en refugiarse en el agua, pero considerando su victoria en la determinación de imponer a la realidad a un hombre soñado, caminó hacia las llamas, como lo haría su creación en otras ruinas circulares. “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (1996: 455). Al efecto, debemos recordar que en “Utopía de un hombre que está cansado” al hombre le es dado engendrar un único descendiente, y luego es libre de escoger su propia muerte.

Las similitudes son muchas y la simetría en los planos es suficientemente explícita. No sólo eso, el final del cuento impone al lector la idea de que el número de planos dentro del sueño puede ser, incluso, infinito. Así, realidad y ficción se confunden. Marcos Ricardo Barnatán anota al final del cuento:

El hombre soñado, producto de un demiurgo o de la voluntad inescrutable del azar es un eslabón más de una cadena infinita y concéntrica de la que no hay escapatoria posible. El cerrado laberinto, el círculo vicioso aprisiona a la *apariencia*. En ese abismo coexisten la realidad y la ficción (2001: 103 n.).

Cruce de metáforas.

Cervantes, en la España del siglo XVII, se ve precisado a imponer barreras firmes entre la realidad y la ficción, es por eso que la aventura de la cueva de Montesinos se tiene por apócrifa. No es el caso del argentino, que en nada tiene a aquellas fronteras: los creadores pueden ser tan reales o tan ficticios como sus creaciones, ya que, como lo decía Schopenhauer, no puede haber diferencia clara entre el sueño y la vigilia.

Schopenhauer acordaba, valiéndose de una metáfora, que el sueño y la vida son como la lectura diferente de un mismo libro.

La vida y los sueños son hojas de uno y el mismo libro. Leerlo de corrido equivale a la vida real. Pero algunas veces, cuando acaban las horas de la lectura (el día) y llega el tiempo de reposo, seguimos hojeando ese libro sin orden ni concierto, abriéndolo al azar por una u otra de sus páginas; con frecuencia se trata de una página ya leída y en otras ocasiones de una página desconocida, pero siempre son páginas de uno y el mismo libro. Así, una página aislada no guarda trabazón alguna con una lectura consecuente de principio a fin, mas no por ello queda muy a la zaga de ésta, si se piensa que también el conjunto de la lectura consecutiva comienza y acaba de improviso, con lo cual cabe considerarla como una sola página un tanto más extensa (2003: 100).

Seguramente Jorge Luis Borges tendría presente esta metáfora en más de un momento. “El libro de arena”, cuento homónimo del volumen en que se incluye, no trata el tema del sueño, pero sí recupera la idea de la lectura azarosa. Un vendedor de Biblias llama a la puerta del narrador, cuyo nombre suponemos es Borges, con la intención no de vender una Biblia sino un extraño libro de cualidades sobrenaturales.

Antes de dar cuenta de las cualidades de ese libro extraordinario, vale la pena anotar que así como don Quijote, al menos en un primer instante, daba por inapelablemente verdadera la aventura de la cueva de Montesinos, el narrador afirma la veracidad de su relato: “Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo, es verídico” (1996: Tomo III. 68). Desde luego, lo que para el narrador de esta ficción es “verídico” para nosotros, analistas, es “verosímil”. A fin de atenuar la verosimilitud, y el vértigo, el cuento incluye datos que normalmente pertenecerían al discurso biográfico. Se menciona, por ejemplo, el departamento de la calle Belgrano en

que vivió un tiempo el escritor. Se hace referencia también a la Biblioteca Nacional, ubicada en la calle México, de la que Borges fue director tras la dictadura de Perón.

Es interesante y significativo reparar en que la mayoría de los cuentos que integran el volumen publicado en 1975 ofrecen la misma dinámica. “El otro”, uno de los cuentos más importantes de la obra borgeana, inicia de esta suerte:

El hecho ocurrió en el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón. Ahora, en 1972, pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí (1996: 11).

Al igual que “El libro de arena”, “El otro” incluye datos autobiográficos: los meses en que impartió cátedra en Cambridge y las anécdotas de la juventud en Ginebra, ciudad en que Borges cursa el bachillerato.

“Ulrica”, el segundo cuento del volumen, no admite el nombre “Borges” para el narrador, pero sigue la misma dinámica de verosimilitud. De hecho, en el epílogo del libro, Borges afirma en relación con este cuento que “Los lectores advertirán su afinidad formal con ‘El otro’” (1996: 72). Esta afinidad se puede percibir ya desde las primeras líneas:

Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo. Los hechos ocurrieron hace muy poco, pero sé que el hábito literario es asimismo el hábito de intercalar rasgos circunstanciales y acentuar los énfasis (1996: 17).

Así, “El libro de arena” se presume, también, fiel a la realidad. Lo que caracteriza a ese libro singular, *El libro de arena*, que el vendedor de Biblias ofrece a Borges es que el número de páginas que contiene es tan

inconmensurable como el infinito. Dada esta cualidad poco o nada importa intentar una lectura sucesiva. Ese orden ni siquiera es admitido por la constitución misma del libro. “Me llamó la atención [refiere el narrador del cuento] que la página par llevara el número (digamos) 40.514 y la impar, la siguiente, 999. La volví; el dorso estaba numerado con ocho cifras” (1996: 69). Esta paginación aparentemente aleatoria, o desordenada para nuestra lógica, tiene una explicación en la economía del infinito. Más adelante el vendedor afirma, a manera de axioma: “Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo” (ídem). Luego entonces, los signos que representan el orden de paginación son arbitrarios; cualquier grafía puede representar, y significar, una determinada cantidad. Nosotros representamos el número uno (por ejemplo) con la figura “1”, y el número dos con la figura “2”. Pero dada la arbitrariedad de la relación de los signos con su objeto y su interpretante, nada nos impediría expresar la cantidad uno con la secuencia de grafías 4, 0, 5, 1, 4; y la cantidad dos con la secuencia 9, 9, 9. Claro que siempre tendríamos que explicar y justificar el contexto desde el que partimos para representar esas cantidades de aquella manera.

Con lo anterior, creo, regresamos al inicio de nuestra tesis. A diferencia de la concepción aristotélica, para Borges la sucesión de los caracteres “H, i, s, t, o, r, i, a” quiere decir invención; la sucesión de caracteres “s, u, e, ñ, o” expresa creación.

En un ensayo de *Borges en Bruselas*, Blas Matamoro ha observado que

El mundo es un sueño pero que, a diferencia de los sueños de Occidente, carece de sujeto soñador. El mundo es un sueño de nadie y en su vigilia

no hay nada. Mientras los occidentales identificamos la desaparición con la muerte, porque siempre es alguien quien muere, el *nirvana* las separa: algo puede extinguirse y seguir existiendo, porque ya existía antes de aparecer. Por aquí llegamos al nudo de todo el pensamiento borgiano, un nudo problemático que carece de solución y se torna enigma: la realidad (en términos occidentales: la presencia) es inconcebible y por ello, ilusoria. Esto, desde un punto de vista lógico, es insostenible, porque al mentar la realidad ya estamos construyendo un concepto, ya concebimos algo. Lo mismo ocurre con la otra categoría correlativa, la ilusión. Si algo es ilusorio, es porque otro algo no lo es. Al conceptuar negamos, según enseñan Spinoza y Hegel.

A lo que Borges apunta es a que no se puede demostrar que la realidad, eso-que-está-ahí-afuera, exista. Es un hecho que fundamenta todo discurso y como tal fundamento, escapa a la razón, porque si se pudiera razonar exigiría a su vez un fundamento, un principio, y así sucesivamente (1999: 16-17).

Conclusiones

Si el mundo es mi representación, y en ese mundo me cuento yo como parte integrante, la representación del mundo necesariamente tiene que coincidir con la percepción de mí mismo; cómo quiero que los demás me perciban.

Jorge Luis Borges siempre se definió como poeta. Desde niño tuvo la impresión de que su vida estaría consagrada a la literatura, siempre fue un ávido lector. Como escritor, como poeta, naturalmente siempre fue un estilista de la palabra; como muchos otros también lo pueden ser. Pero el poeta argentino va más allá: aprendió a valorar el discurso de otras disciplinas por su valor estético, no por lo que de verdad se pueda encontrar en ellas.

Sabemos que la discusión sobre la función de la poesía, o del arte en general; su posición frente a otras disciplinas no se termina nunca. Sin embargo, para un hombre cuya identidad era ser poeta, la poesía lo era todo. Entre los lectores de Borges, de nadie es desconocido su profundo pesimismo derivado de su existencia misma. En más de una ocasión se lamenta de no haber sido feliz. Esa felicidad se refería a la dicha que podría proporcionar la experiencia vital, *de hecho*, más allá de la literatura. Digamos que en el discurso de las armas y las letras, Borges ejerció siempre la labor de tejedor de signos, pero también siempre mantuvo la nostalgia de una experiencia militar, esa que profesaron sus mayores y que a él le fue vedada por el tiempo y circunstancias. No sólo se trata de dejar la pluma para tomar las armas. Eso es apenas una metáfora para decir, o dolerse por ese otro Borges que no lee o que no escribe, que camina por los arrabales de Buenos Aires, que se enamora

de una o varias mujeres, que es aceptado por esas mujeres, que se embroma con otros hombres y, quizá hasta se bate en un duelo de cuchilleros. Todos esos hechos potenciales que no se concretaron en la persona de Borges, todas esas experiencias humanas hubieran sido parte de su felicidad, y así lo expresa.

De haberse materializado aquel Borges hoy no tendríamos aquellos cuentos, aquellos poemas y, sobre todo, todas esas lecturas que se respiran no sólo en los ensayos, también en los poemas y cuentos. Lo que cabe reflexionar, y así lo hizo el mismo Borges, es que el acto de leer no es un hecho aislado, marginal a la experiencia humana. Al contrario, la literatura es parte de la experiencia humana, es la experiencia humana, y lo es todo para un hombre.

A Borges se le reprochó su aparente falta de compromiso social en su literatura, y en su persona. Durante su juventud apoyó la candidatura de Irigoyen y en la vejez se adscribe al partido conservador, por lo que también sería severamente criticado. Como seguidor de alguna corriente filosófica o religiosa frecuentemente se le vincula con el platonismo o, cómo lo hemos hecho en este trabajo, con el pensamiento de Schopenhauer. La expresión poética, o al mismo hombre, ha sido relacionada por la crítica especializada con el budismo, o con el judaísmo, incluso con una reconciliación cristiana. Pocos han tomado en cuenta que él mismo se asumía como agnóstico, igual que su padre. Lo cierto es que ninguna de estas atribuciones filosóficas, políticas o religiosas, debe ser tomada con suma seriedad. A Borges se le debe estudiar como lo que fue siempre y como lo que es para sus lectores: como un poeta.

En general, creo que más allá de la pretendida racionalidad humana, más allá de la exposición oral de esas racionalidad humana, lo que nos ha caracterizado como especie es la palabra impresa. Visto desde la óptica humana (desafortunadamente no puede ser de otra manera), el universo entero está hecho para llegar a un libro. La metáfora se la atribuyo a Borges. Borges pensaría en León Bloy o en Stéphane Mallarmé. El asunto es que ha sido la palabra impresa lo único capaz de dar cuenta de nuestro devenir, lo único capaz de dar cuenta aunque no de manera exacta, de la realidad a la que pertenecemos. Pero no sólo se trata de signos estáticos registrados en algún medio. Se trata de la lectura de esos signos, y se trata de las diferentes posibilidades semánticas de esos signos. En este sentido podemos afirmar que hay tantos universos como lectores hay del él. Las sociedades humanas se han conformado gracias a la convergencia de algunos aspectos interpretativos, pero no de otros, que son los que nos dividen en razas, colonias, géneros, naciones, etc. Una interpretación única y definitiva del universo equivaldría al automatismo de las especies y a un anquilosamiento de los signos. Afortunadamente todavía podemos atrever nuevas interpretaciones, o recurrar las antiguas (al fin ya todo está dicho), resaltando tal o cual cualidad de un signo determinado.

Realizar una tesis sobre un autor o una obra tan visitada por la crítica especializada como puede ser la de Borges, Cervantes o Shopenhauer no es una tarea que se presente fácil. Un lector, con más o menos fuentes puede atrever mejores interpretaciones. Desde luego, lo que hay que anotar, y en eso va la posición frente a una interpretación del universo, es que cualquier lectura,

por mejor argumentada que se presente, adolecerá de incompleta y, ante todo, de conjetural.

Hay que reiterar que para un hombre una idea lo puede ser todo. Borges, que se concibe como poeta, que valora los discursos filosóficos y teológicos en función de lo que de estético hay en ellos, ha ejercido la creatividad de poeta re-inventando aquellos signos desde esa perspectiva particular. El valor de la poesía en las sociedades humanas no acabaremos de discutirlo, pero para algunos hombres la poesía ha sido el único puente para entender eso que llamamos realidad.

En el ínter, creo que la función de los estudios literarios es la de situar en su justo lugar a la poesía. Hoy, que estamos en un mundo tecnocrático, en un mundo en que los estudios humanistas tienen cada vez menos valor, es importante poner de manifiesto la importancia de la literatura y las artes. Desde luego que este es asunto para otro trabajo. Con todo, quiero expresar mis conjeturas al respecto: el arte en general, como medio de cognición no tiene menor valía que otras disciplinas. Es tan justo comprender, o tratar de comprender, el universo a través del arte como lo es comprenderlo desde cualquier otra ciencia. Los recursos, los métodos y los resultados del arte no serán los mismos que los de las ciencias exactas, como tampoco lo son los de las ciencias sociales con respecto de las exactas, pero de una u otra manera nos han aportado a lo largo de todos los siglos que llevamos plantados sobre la tierra una aproximación, siempre tangencial, a la realidad.

El año pasado se cumplieron cuatrocientos años de la publicación de la primera parte del *Quijote*. No sé hasta qué grado esto pueda resultar importante para la humanidad; así como no sé hasta qué grado pueda resultar

importante el hecho de que un argentino haya visitado esa obra y que la dotara de significados insospechados, poniendo de manifiesto que toda lectura es también parte de nuestra representación personal de la realidad. Lo que yo advierto es que a pesar de la tecnocracia, contexto en el que nos desenvolvemos actualmente, el ser humano no ha perdido la capacidad de soñar, toda vez que pensamos en esta actividad como una metáfora de la imaginación poética; parafraseando a Borges, no sólo hay sueños nocturnos, también hay sueños de vigilia: los primeros son involuntarios y los segundos son voluntarios, o pensamos que son voluntarios (no sabremos nunca cuál es nuestra función en la economía del universo). Pero ambas formas de soñar son quizá la forma más antigua de la literatura. Es cierto también que así como no conocemos la verdadera función de la poesía, tampoco conocemos la función del sueño, a pesar de las múltiples interpretaciones que se han hecho a lo largo de los siglos. Es eso lo interesante, que las interpretaciones de los sueños, de las literaturas, del universo no se agoten en una teoría o en una disciplina. Porque el *ser de hecho* sólo puede ser expresado por los hechos, y los hechos son siempre infinitos y caóticos. En cambio, la escritura es un orden que a pesar de ser arbitrario, o por eso mismo, se atiene siempre al *deber ser*. Incluso cuando hablamos de un discurso histórico, pretendidamente objetivo, no hacemos otra cosa que juzgar los hechos pasados de acuerdo a una postura subjetiva, sea ésta personal o de clase, de género, de raza o nación. Los hechos son apenas el origen caótico e inefable que sirve como punto de partida para generar, expresar, escribir todas las mitologías posibles (dentro de las cuales cabe contar la supuesta racionalidad humana), sin las cuales el

hombre no podría situarse en un presente, comprender su pasado, y prefigurar futuros posibles.

A cuatrocientos años de un hecho, que para muchos puede ser nada, vale la pena (siempre valdrá la pena) escribir el *Quijote* como lo hizo en su tiempo Pierre Menard, y como lo hizo Borges desde la lectura y la creación poética. El ensayo final de *Otras inquisiciones*, "Sobre los clásicos", conjetura que los clásicos no lo son porque posean tales o cuales características, sino porque las generaciones de nuevos lectores corren presurosos a su encuentro. A un hombre le puede ser dado imaginar su vida sin Octavio Paz, por ejemplo, pero no sin Cervantes. No sé hasta qué punto esta tesis ha comprobado la importancia de aquella obra capital cervantina y esa otra de Schopenhauer en el pensamiento y obra de Jorge Luis Borges. Siempre se pueden poner de relieve otros autores y no estos, o se pueden recurrir los argumentos para mejorarlos o rebatirlos en un diálogo que se puede extender en la infinidad del tiempo y del espacio. Lo que para mí es cierto es que así como un hombre puede imaginar su vida sin tal o cual autor u obra, también puede justificar su existencia a través del ejercicio de la poesía pero no de la política, o de la religión, o de las ciencias exactas, con el rigor que éstas se merecen en el marco de la racionalidad o la tecnocracia. Ante el avasallamiento de la tecnología habrá que lanzar la siguiente pregunta: ¿cuáles son los criterios "naturales" para juzgar que el valor de la poesía es inferior a la ciencia y la tecnología?. Para quien estudia literatura a escala profesional no es fácil responder la pregunta, y con ello entrar en la discusión del papel de la poesía en el devenir humano. Después de todo no ha sido tarea principal de esta tesis. Sin embargo sí podemos acordar que el estudio de la literatura

(hispanoamericana en este caso particular) es más que un gusto o una pasión hedonista; es una forma por demás respetable de entender y vincularnos con la realidad hispana, sin olvidar sus siempre difusas fronteras con otros sistemas de pensamiento.

Frente a un mundo como el que tenemos ahora, vale la pena reivindicar el valor de la literatura de ficción. Más aún, las múltiples lecturas que de ésta se pueden dar. Creo que hablar de un arte comprometido es una discusión vana, toda vez que los sueños no pueden casarse con posturas políticas. Los sueños, las literaturas, el arte, deben gozar de entero libre albedrío. Y aún así esto no significa que no tenga una función en la existencia del ser humano.

La obra de arte debe valorarse, ante todo, por sus cualidades estéticas, y en menor grado por sus filiaciones ideológicas. Cuando esto último suceda debemos tener en claro que no se toma en cuenta la militancia del autor sino lo que de estético pueda aportar tal o cual argumento político, teológico o filosófico en el contexto de la obra de arte. El compromiso, en todo caso, es con la creación propia y con quien lee.

Bibliografía consultada

Borges, Cervantes y Schopenhauer:

Borges, Jorge Luis. *Arte poética* [seis conferencias dictadas originalmente en inglés para la universidad de Harvard]. Traducción de Justo Navarro. Barcelona: Crítica, 2001.

---. *Borges oral*. Madrid: Alianza, 1998.

---. *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza, 1998.

---. *Libro de sueños*. Madrid: Alianza, 1999.

---. *Narraciones*. Edición de Marcos Ricardo Barnatán. Decimocuarta edición. Madrid: Cátedra, 2001.

---. *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé, 1998.

---. *Obras completas*. 4 tomos. España: Emecé, 1996.

---. *Qué es el budismo* [en colaboración con Alicia Jurado]. *Obras completas en colaboración*. 5ª ed. España: Emecé, 1997. 719-781.

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

---. *Novelas ejemplares*. Tomo I. Edición, introducción y notas de Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Castalia, 1992.

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. 2 tomos. Traducción, introducción, y notas de Roberto R. Aramayo. España: FCE España/Círculo de lectores, 2003.

Crítica y biografía:

Alifano, Roberto. *Borges, biografía verbal*. Barcelona: Plaza & Janes. 1988.

Andacht, Fernando. "Semiosis y teleología en algunos relatos de J. L. Borges. Un encuentro no fortuito entre Borges y Peirce, dos maestros de los signos al final". *El siglo de Borges. Vol. I: Retrospectiva – Presente – Futuro*. Editado por Alfonso de Toro y Fernando de Toro. Alemania: Vervuert/Iberoamericana, 1999. 103-128.

Berg, Walter Bruno. "Borges y Alemania". *El siglo de Borges. Vol. I: Retrospectiva – Presente – Futuro*. Editado por Alfonso de Toro y Fernando de Toro. Alemania: Vervuert/Iberoamericana, 1999. 451-464.

Borges, Jorge Luis y Ernesto Sabato. *Diálogos*. Compaginados por Orlando Barone. Argentina: Emecé, 1997.

Borges, Jorge Luis y Osvaldo Ferrari. *Reencuentro. Diálogos inéditos*. España: Sudamericana, 2001.

Bosson, Georg. "La infinitud del lenguaje en la obra de Jorge Luis Borges". *Borges y la literatura: textos para un homenaje*. Editado por Victorino Polo García. Murcia: Universidad, Secretario de Publicaciones, 1989. 211-247.

Braceli, Rodolfo. *Borges~Bioy. Confesiones, confesiones*. 2ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

Fine, Ruth. "Borges y Cervantes: perspectivas estéticas". *Borges en Jerusalén*. Editado por Myrna Solotorevsky y Ruth Fine. Alemania: Vervuert / Iberoamericana, 2003. 117-126.

Hernández, José Antonio. "Biografía del infinito: La noción de transfinitud en Georg Cantor y su presencia en la prosa de Jorge Luis Borges". *Revista Signos Literarios y Lingüísticos*. Vol. II. Núm. 2. México: UAM-I, Julio-diciembre 2000. 131-139.

Jurado, Alicia. *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. 3ª ed. 2ª reimpresión. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba), 1997.

Lira Coronado, Sergio René. "De lo real a lo fantástico: Cervantes visto por Jorge Luis Borges". *Varia fortuna. Representaciones de la realidad en la literatura latinoamericana*. Edición a cargo de María José Rodilla. México: UAM-I, 1997. 97-120.

Martín, Francisco José. "Las representaciones literarias del mundo: Borges y Schopenhauer". *El siglo de Borges. Vol. II: Literatura – Ciencia – Filosofía*. Editado por Alfonso de Toro y Susana Regazzoni. Alemania: Vervuert/Iberoamericana, 1999. 139-149.

Matamoro, Blas. "Detrás de la penumbra está Inglaterra". *Antiborges*. Compilación y comentarios de Martín Lafforgue. Argentina: Ediciones B, 1999. 199-250.

---. "El lector Borges: Los libros y la noche". *Borges en Bruselas*. Robin Lefere (editor). Madrid: Visor, 2000. 11-20.

Najenson, José Luis. "Las ciervas de la literatura': Filosofía y Teología en Borges". *Borges en Jerusalén*. Editado por Myrna Solotorevsky y Ruth Fine. Alemania: Vervuert/Iberoamericana, 2003. 75-81.

Nuño, Juan. *La filosofía de Borges*. México: FCE, 1986.

Real de Azúa, Carlos, Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal. "Evación y arraigo de Borges y Neruda". *Antiborges*. Compilación y comentarios de Martín Lafforgue. Argentina: Ediciones B, 1999. 95-117.

Rodríguez Monegal, Emir. *Borges. Una biografía literaria*. México: FCE, 1987.

Ricci, Graciela N. "Borges sistemático o la pasión de un mir(o)ar sin centro". *Ensayos semióticos*. Adrián Gimete-Welsh (compilador). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Asociación Mexicana de Estudios Semióticos/Miguel Ángel Porrúa, 2000. 523-538.

Sabato, Ernesto. "El compromiso humano y estético del escritor. Coloquio". *Borges y la literatura: textos para un homenaje*. Victoriano Polo García (editor). Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1989. 11-44.

Savater, Fernando. "Borges y la filosofía". *El siglo de Borges. Vol. II: Literatura – Ciencia – Filosofía*. Editado por Alfonso de Toro y Susana Regazzoni. Alemania: Vervuert/Iberoamericana, 1999. 123-127.

Töpf, José. "Borges y el problema del conocer. A propósito de 'La busca de Averroes'". *Borges y la ciencia*. Argentina: Eudeba, 1999. 21-31.

Toro, Alfonso de. "Cervantes, Borges y Foucault: la realidad como viaje a través de los signos". *El siglo de Borges. Vol. II: Literatura – Ciencia – Filosofía*. Editado por Alfonso de Toro y Susana Regazzoni. Alemania: Vervuert/Iberoamericana, 1999. 45-65.

Toro, Fernando de. "Borges/Derrida y la escritura". *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*. Alfonso de Toro y Fernando de Toro (editores). Alemania: Vervuert/Iberoamericana, 1999. 125-138.

Woodall, James. *La vida de Jorge Luis Borges. El hombre en el espejo del libro*. Barcelona: Gedisa, 1999.

Teoría:

Aristóteles. *Poética*. Introducción, versión y notas de Juan David García Bacca. 2ª ed. México: UNAM, 2000.

Beuchot, Mauricio. "Abducción y analogía". *Ensayos semióticos*. Adrián Gimete-Welsh (compilador). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Asociación Mexicana de Estudios Semióticos/Miguel Ángel Porrúa, 2000. 605-615.

---. *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México: FCE, 2004.

Conesa, Francisco y Jaime Nubiola. *Filosofía del lenguaje*. 2ª ed. España: Herder, 2002.

Debrock, Guy. "El ingenioso enigma de la abducción". Tomado de: Sitio Web de Peirce de la Universidad de Navarra, Pamplona, España. www.unav.es/gep/ (10 de marzo de 2004).

Gimete-Welsh, Adrián. *Del signo al discurso. Dimensiones de la poética, la política y la plástica*. México: UAM-I / Miguel Ángel Porrúa, 2005.

González Ochoa, César. "La teoría semiótica de Peirce y su relación con los modos del ser". *Filosofía y semiótica, algunos puntos de contacto*. González Ochoa, César (compilador). México: UNAM, 1997. 191-235.

---. "Introducción". *Filosofía y semiótica, algunos puntos de contacto*. González Ochoa, César (compilador). México: UNAM, 1997. 7-28.

Hoffmann, Michael. "Is there a 'Logic' of Abduction?". *Ensayos semióticos*. Adrián Gimete-Welsh (compilador). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Asociación Mexicana de Estudios Semióticos/Miguel Ángel Porrúa, 2000. 617-627

Jakób Lizka, James. "El significado y las tres condiciones esenciales del signo". Tomado de: Sitio Web de Peirce de la Universidad de Navarra, Pamplona, España. www.unav.es/gep/ (10 de marzo de 2004).

Merrell, Floyd. "La semiosis: cascada de significación". Tomado de: Sitio Web de Peirce de la Universidad de Navarra, Pamplona, España. www.unav.es/gep/ (10 de marzo de 2004).

Morris, Charles. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós, 1985.

Mukarovsky, Jan. "El arte como concepción del mundo".

Nubiola, Jaime. "Realidad, ficción y creatividad en Peirce". Tomado de: Sitio Web de Peirce de la Universidad de Navarra, Pamplona, España. www.unav.es/gep/ (10 de marzo de 2004).

Sanders Peirce, Charles. *L'algebre des signes*.

Santaella, Lucia. "C. S. Peirce: una teoría triádica de la percepción". *Semiosis. Seminario de semiótica*. México: Universidad Veracruzana, 1993. 237-247.

---. "Estrategias para la aplicación de Peirce en la literatura". Tomado de: Sitio Web de Peirce de la Universidad de Navarra, Pamplona, España. www.unav.es/gep/ (10 de marzo de 2004).

---. "The Development of Peirce's Three Types of Reasoning Abduction, Deduction, and Induction". *Ensayos semióticos*. Adrián Gimete-Welsh (compilador). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Asociación Mexicana de Estudios Semióticos/Miguel Ángel Porrúa, 2000. 677-684.

Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. 29ª ed. Buenos Aires: Losada, 2001.

Trueba, Carmen. *Ética y tragedia en Aristóteles*. Rubí (Barcelona): Anthropos editorial; México: Universidad Autónoma Metropolitana. 2004.

Von der Walde Moheno, Lillian. "Aproximación a la semiótica de Charles S. Peirce". *Acciones textuales*. Revista de teoría y análisis. No. 2. México: UAM-I, Julio-diciembre 1990. 89-113.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Versión e introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza, 2003.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo I. La representación de la Historia	19
Capítulo II. Conjetura y creatividad	47
Capítulo III. Sueño y creatividad.....	77
Conclusiones.....	96
Bibliografía	103

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Licenciatura en Letras Hispánicas

El Quijote y El mundo como voluntad y representación en la obra de Jorge Luis

Borges

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Adrián Giménez-Welsh', is written over a horizontal line. The signature is enclosed within a hand-drawn oval.

Asesor: Doctor Adrián Giménez-Welsh



Lectores: Dra. Carmen Trueba

Dr. Evodio Escalante

Autor: Andrés Rafael Serrano Galindo

Ciudad de México a 02 de octubre de 2006