

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Sueños y espejos en Borges y Carroll.

Una relación intertextual.

Tesis que para obtener el título de:

Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta

Ayarith Altamirano Toda

Asesora: Mtra. Luz Aurora Fernández de Alba



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para obaachan y ojiichan

Quiero expresar mi agradecimiento

A mi Asesora, la Mtra. Luz Aurora Fernández de Alba por su generosidad al orientarme en todo momento en un marco de confianza, afecto y amistad, fundamentales para concretar este trabajo.

A mis familiares, especialmente a mis padres, y amigos por su continuo y afectuoso aliento.

A la Universidad, la Facultad de Filosofía y Letras y a todos los profesores, quienes me brindaron sus conocimientos desinteresadamente, ya que sin sus enseñanzas es

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción | 6 |
| Abreviaturas | 10 |
| Capítulo I: Algunas aproximaciones teóricas | 11 |
| 1.1 Intertextualidad | 12 |
| 1.2 Paradoja | 15 |
| 1.3 Parodia y Pastiche | 17 |
| | |
| Capítulo II: Sobre Borges y Carroll | 21 |
| 2.1 Jorge Luis Borges | 22 |
| 2.1.1 La intertextualidad en Borges | 24 |
| 2.1.2 La filosofía y Borges | 25 |
| 2.1.3 De la realidad a las <i>Ficciones</i> | 27 |
| 2.2 Lewis Carroll | 29 |
| 2.2.1 La época Victoriana | 31 |
| 2.2.2 Del sentido común a Alicia | 33 |
| 2.2.3 Los mundos de Carroll en la actualidad | 39 |
| | |
| Capítulo III: Sueños de un bibliotecario y un matemático | 42 |
| 3.1 El sueño como recurso literario | 43 |
| 3.1.1 Entre sueños: literatura, filosofía y psicoanálisis | 45 |
| 3.2 El sueño en “Las ruinas circulares” | 50 |
| 3.3 El sueño a través del espejo | 54 |

| | |
|---|----|
| Capítulo IV: Horror y fascinación por los espejos | 59 |
| 4.1 El espejo en la literatura | 60 |
| 4.2 Borges y el horror por los espejos | 63 |
| 4.2.1 Espejos de la realidad | 64 |
| 4.3 Carroll y la fascinación por los espejos | 69 |
| 4.3.1 El lenguaje a través del espejo | 72 |
| 4.4 “Tlön Uqbar, Urbis Tertius” | 76 |
| 4.5 ...y lo que Alicia encontró ahí | 81 |
| | |
| Conclusiones | 87 |
| Apéndice I. La paradoja de Aquiles y la tortuga | 91 |
| Bibliografía directa | 96 |
| Bibliografía indirecta | 97 |

Introducción

Desde mi niñez fui cautivada por la obra de Lewis Carroll, JRR Tolkien, y Hans Christian Andersen pues mi padre solía leerme sus cuentos y libros. A partir de entonces, los cuentos de hadas y la literatura fantástica me han atraído más allá del simple asombro infantil y siguen apasionándome hasta la fecha.

Gracias a ello decidí estudiar la carrera de Letras Inglesas, sin embargo, en poco tiempo me di cuenta de que no podía comprender el verdadero significado de la literatura inglesa si no entendía mi propio idioma y su literatura, así que resolví cambiarme a la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas.

Durante la carrera me interesé en la teoría literaria, ya que me mostró un nivel lleno de conexiones y relaciones entre escritores y artistas. De este modo conocí más a fondo la obra del autor argentino Jorge Luis Borges cuya literatura capturó mi atención, al estar llena de alusiones e influencias de autores ingleses como Chesterton, Prescott y Stevenson. Ya casi al final de la carrera, al iniciar el séptimo semestre, redescubrí el cuento “Las ruinas circulares”. Llamó mi atención el epígrafe que provenía de uno de mis libros favoritos de la infancia *A través del espejo* de Lewis Carroll, esto despertó en mí la curiosidad de saber por qué había escogido la frase “And if he left off dreaming about you...”¹ así que comencé a investigar la relación entre la literatura de ambos autores. Idea que fue la génesis de esta tesis.

Charles Dodgson (1832-1898), maestro inglés de lógica y matemáticas, conocido bajo el seudónimo de Lewis Carroll, trascendió por dos obras

¹“Y si él dejara de soñarte...”

principalmente: *Alicia en el país de las maravillas* (1865) y *A través del espejo* (1872). Año y medio después de la muerte de este autor (febrero de 1898), en el continente americano, nace un prolífico escritor de las letras argentinas y universales: Jorge Luis Borges.

Separados por el tiempo y el espacio, estos dos autores coinciden en varios puntos literarios que son precisamente el objetivo a tratar en este trabajo, el cual pretende advertir y estudiar las influencias de Lewis Carroll y su libro *A través del espejo*, en los cuentos “Las ruinas circulares” y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges, incluidos en *Ficciones* (1944) y publicado por primera vez en 1941. De esta manera, la tesis propone una serie de posibles relaciones intertextuales en dichos textos, así como demostrar la clara influencia del autor inglés Lewis Carroll y su concepto del sinsentido, en el argentino.

El trabajo se divide en cuatro capítulos, en el primero defino los términos “intertextualidad”, “paradoja”, “parodia” y “pastiche”, con base en las aportaciones de Bajtín y otros teóricos literarios, ya que son elementos que considero esenciales en los análisis y comparaciones tanto de las obras como de las técnicas de los autores aquí estudiados. En el segundo capítulo presento una breve semblanza de los autores y expongo las influencias literarias y filosóficas que más destacan en la obra de cada uno de ellos, así como las características principales de sus literaturas.

El tercer capítulo contiene un estudio monográfico del sueño como recurso literario y de su uso particular en la obra de Jorge Luis Borges y Lewis Carroll. Posteriormente hago un análisis comparativo de “Las ruinas circulares” y el pasaje del sueño del Rey rojo, contenido en el capítulo XII de *A través del espejo*. Con apoyo de las ideas filosóficas de Platón, Descartes y Berkeley, analizo también la idea metafísica presente en ambos relatos: la vida de uno es el sueño de otro.

Por último, en el cuarto capítulo realizo un estudio monográfico sobre “el espejo” tanto en la literatura en general como en la obra de los autores, así como un breve repaso de la poética e ideas lingüísticas de Borges y Carroll. Al final de este capítulo, presento un análisis donde se compara el uso del lenguaje y sus implicaciones metafísicas, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, con el uso de la lingüística del sinsentido utilizada en *A través del espejo*.

Abreviaturas

Siempre que se cite la obra de Jorge Luis Borges lo haré según la edición de las *Obras Completas* (Argentina: Emecé, 2005), utilizando las abreviaturas:

OC1 *Obras Completas*, vol.1

OC2 *Obras Completas*, vol.2

Los textos de Jorge Luis Borges que no están incluidos en esta edición de las *Obras Completas* serán citados sin abreviaturas.

Asimismo, cuando se cite la obra de Lewis Carroll lo haré según la edición de *Alicia en el país de las Maravillas / A través del espejo* (Madrid: Cátedra, 2006), utilizando la abreviatura: *APM/ATE*

Capítulo I

Algunas aproximaciones teóricas

*Que otros se jacten de las páginas que han escrito;
a mí me enorgullecen las que he leído.*

Jorge Luis Borges

1.1 Intertextualidad

El término intertextualidad fue utilizado por primera vez por Julia Kristeva en la década de 1960 en algunos ensayos de su autoría. Creó este término influenciada por los modelos de Mijaíl Bajtín y Ferdinand de Saussure, el padre de la lingüística moderna, quien con sus ideas dio paso a las teorías literarias y culturales y revolucionó, con el binomio significante-significado, todas las áreas de las ciencias humanas en el siglo XX. En su *Curso de lingüística general* Saussure nos dice que

el signo lingüístico no sólo es arbitrario sino también diferencial, esto es que ningún signo tiene un significado propio, ya que existe dentro de un sistema y solamente produce significados a través de sus similitudes y diferencias con respecto a otros signos lingüísticos¹.

De este modo el signo no sólo no tiene referencia, también se encuentra interconectado a un gran número de posibilidades de significación.

Por otro lado, con una influencia más notable y popular, está el lingüista ruso Mijaíl Bajtín, quien estableció definitivamente la teoría del lenguaje que sirvió de base para la teoría de intertextualidad. Bajtín tomó especial interés en los contextos sociales en los que se mueve el lenguaje. Escribir y leer, hablar y escuchar son formas de diálogo, una de las partes inherentes de la literatura, afirma Bajtín. Para él un enunciado no tiene principio ni final, sino que es un flujo continuo que responde y será respondido.

¹ Graham Allen 2000, *Intertextuality*, p. 10 (la traducción es mía).

La intertextualidad es a la vez polifónica y dialógica. Kristeva la definió como una extensión de la polifonía, como la absorción y transformación de textos en otros, y es a su vez, “una palabra interiormente dialógica, que representa en el discurso la constante presencia de la palabra ajena”². De acuerdo con esto, existe una relación intertextual cuando se establece un “diálogo entre una serie de sistemas de significación en conflicto, entre las historias textuales de varios significantes”³.

Me parece importante hablar del contexto histórico-social en el que este término surgió. Como dijimos anteriormente, fue en la década de 1960 que Kristeva dio a conocer las primeras ideas sobre su teoría de la intertextualidad y, al mismo tiempo, introdujo en Francia la obra de Bajtín, que en esa época era prácticamente desconocido en Occidente. La presentación de las ideas de Bajtín en el mundo francés ocurrió en un momento crucial. En el terreno literario, el estructuralismo era el tema principal de los debates y surgieron teorías sobre la imposibilidad de hablar de lo original y/o único en un objeto artístico pues cada obra era un ensamblaje de pequeñas partes de otras ya existentes. En lo político, París era dominado por una crisis cultural y social, que comenzó desde los conflictos de Argelia y culminó en mayo de 1968; mientras que en Rusia la censura estalinista comenzaba a decaer y los textos de Bajtín, catalogados como anti-formalistas, salieron a la luz y fueron publicados por primera vez. Este periodo fue la cuna del posestructuralismo y de críticos y teóricos como Jacques Derrida, Micheal Foucault, Jacques Lacan, la propia Julia Kristeva y Roland Barthes.

² Helena Beristáin 2006, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, p. 31.

³ Stephen Heath 2006, “Intertextualidad” en *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, p. 406.

Barthes tomó en sus manos el concepto y nos dice, en su obra *S/Z* (1970), que la intertextualidad no tiene relación con la antigua noción de fuente o influencia, puesto que cualquier texto es un intertexto. Para Barthes todos los textos son plurales, en el sentido de los significantes que los tejen. Un texto, afirma, es “un pañuelo de citas haladas desde innumerables centros de cultura”; es decir, los textos se encuentran insertos en otros que, en mayor o menor medida, son identificables y pueden ser textos que se encuentran en la misma cultura o en otras que le rodean. Barthes destruye la idea de que el significado proviene de la conciencia autoral, ya que, según él, proviene del lenguaje desde una visión intertextual:

(...) un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito.⁴

La obra es propiedad del autor y el texto es propiedad del lector, es este último quien lo consume y lo produce: la muerte del autor es el nacimiento del lector.

⁴ Roland Barthes 1987, *El susurro del lenguaje*, p. 71.

1.2 Paradoja

Declaraciones aparentemente verdaderas, que se contradicen a sí mismas en el sentido lógico, o bien, situaciones que contradicen el sentido común, son lo que conocemos como paradojas. Su creación consiste en la armonización y oposición de conceptos contradictorios. La palabra proviene del latín *paradoxus*, donde el prefijo *para-* significa "fuera de " y *doxa* "opinión", es decir, paradoja: "fuera de la opinión común". La lógica la concibe como un punto ciego de observación; según Deleuze tiene una función de distanciamiento, confrontando lo posible y lo imposible, lo pensable y lo impensable. Existen diferentes maneras de presentar una paradoja; entre ellas, destacan la autorreferencia directa e indirecta, definiciones circulares, infinitud y confusión de niveles de razonamiento.

Desde el tiempo de los griegos las paradojas que se basan en conceptos simples y razonables han ayudado e impulsado avances y cambios en las ciencias como la física y las matemáticas y también en la filosofía. En la literatura, históricamente hablando, el uso de la paradoja se manifiesta frecuentemente en épocas de crisis o replanteamientos estéticos como la Alta Edad Media, el Barroco, la Ilustración tardía, la Modernidad y la Posmodernidad. En el terreno literario la paradoja no pone "en entredicho un sistema narrativo establecido consigo mismo, sino la convicción de que sólo mediante este recurso de 'puesta en contradicción' le es posible a este sistema llegar a ser lo que es".⁵

⁵ Sabine Lang 2006, "Prologuemos para una teoría de la *narración paradójica*", en *La narración paradójica*, p.22.

La manera en cómo se realiza esto es mediante procesos de anulación de límites y transgresión de los mismos, lo que se puede llevar a cabo tanto en la historia como en el discurso. Revisaremos algunos conceptos que nos serán útiles más adelante.

El proceso de anulación se efectúa al hacer contiguo o simultáneo lo que temporal o espacialmente no puede serlo. Existen dos modos de lograrlo. Uno ocurre cuando se reorganizan sucesos basándose en el tema o el espacio, haciendo a un lado el orden cronológico, fundándose el tiempo de lo que “se está narrando” sin importar el tiempo de lo narrado o el tiempo de la narración. En la *nivola* de Unamuno *Niebla*, podemos apreciar este recurso cuando el narrador interrumpe el relato y habla directa y deliberadamente al lector.

El segundo, es lo que Beristáin llama “estructura abismada”⁶, término parecido al *mise en abîme*, y que se refiere básicamente a un relato dentro de un relato o a uno con varias perspectivas. También es conocida esta técnica como procedimiento de “cajas chinas” que podemos encontrar en “La continuidad de los parques” de Cortázar, así como en *La historia interminable* de Michael Ende y en las novelas de Sergio Pitol, entre muchas otras obras.

El proceso de transgresión se ejecuta por el intercambio de diferentes elementos o por el choque o superposición de los mismos, en el que se distinguen también dos modos. El primero ocurre cuando se introduce en un desarrollo narrativo o diégesis, un elemento de otra diégesis, por ejemplo

⁶ Helena Beristáin 2006, *Diccionario de retórica y poética*, p 1.

cuando en el segundo tomo de *Don Quijote*, Alonso Quijano y Sancho Panza conocen la primera parte de la historia que protagonizan. Sin embargo, el tipo de transgresión a la que nos referimos aquí ocurre cuando, además de existir una ruptura en el nivel diegético, la hay en el nivel ontológico. Uno de los mejores ejemplos lo encontramos en el cuento “Las Ruinas Circulares” de Jorge Luis Borges, publicado por primera vez en *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941):

El mago recordó bruscamente las palabras del dios. Recordó que de todas las criaturas que componen el orbe, el fuego era la única que sabía que su hijo era un fantasma. Ese recuerdo, apaciguador al principio, acabó por atormentarlo. Temió que su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro. (...) Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.⁷

La segunda consiste en un choque o superposición de estructuras, puede presentarse en el nivel del relato como un entrecruzamiento de historias entre personajes y en el nivel del discurso un ejemplo es superponer la voz del narrador a la del personaje narrado enmascarándose mutuamente, como en el cuento “Axólotl”, de Julio Cortázar.

⁷ Jorge Luis Borges [1941], OC1, 2005, p.

1.3 Parodia y Pastiche

Así como la paradoja, la parodia también tiene sus orígenes en la época clásica: “en griego significa “a contra canto” o “canto en otro aire”, es decir, contar un hecho en otro tono, un tono que capta lo ridículo que hay detrás del hecho”, dice Luz Fernández de Alba en la contraportada de una de las novelas paródicas de Sergio Pitol.⁸

La parodia no es independiente y sólo existe en función de lo parodiado. Es por ello que es prácticamente indispensable conocer o tener indicios de la obra parodiada, aunque no muchos autores nos dan pistas o declaraciones concisas de que su obra sea una parodia de otra. Las obras paródicas existen, tal como el origen del término, desde la época griega, pero no fue sino hasta la Edad Media y el Renacimiento que el género paródico tomó otro rumbo filtrándose a la cultura popular, haciendo surgir la comedia satírica que finalmente llegó a desembocar en la novela del Renacimiento.

Una vez más debemos acercarnos a Bajtín para comprender mejor el uso de la parodia en la literatura. Para Bajtín, la parodia es un discurso en el que el autor, además de relacionarse con la palabra o la obra de otro, habla a través de él para dotarle de un sentido contrario al original.

La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con el dueño primitivo y lo obliga a servir a sus propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces. (...) en la parodia,

⁸ Contraportada de *La vida conyugal*, Barcelona: Anagrama, 1990.

las voces no sólo aparecen aisladas, divididas por la distancia, sino que también se contraponen con hostilidad.⁹

En la obra paródica el discurso original es tratado contradictoriamente mediante un proceso de inversión que vincula a la parodia con otras manifestaciones de la cultura popular, tales como el carnaval, las mascaradas y lo grotesco, las cuales expresan “la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo”¹⁰.

Como ya se dijo, una obra paródica, para ser exitosa, debe ser conocida por el público, primero por su contexto original: el sentido, el estilo, sus fronteras y personajes así como su ideología. De no ser así puede no ser comprendida o malinterpretada. Basta nombrar como ejemplo a la obra paródica por excelencia: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. La parodia depende de que el lector deje atrás la mirada ingenua, y, de este modo, sea capaz de reconocer lo ridículo de la obra original. Para ello, se hace uso de la ironía de la palabra negando el nivel figurativo y afirmando el nivel literal, evidenciando el carácter no completamente reflexivo de la lengua.

Por su parte, el término pastiche es un “galicismo procedente de la palabra italiana *pasticcio*, utilizada inicialmente en pintura para designar las imitaciones de cuadros.”¹¹ El término se ha usado también en la literatura, aunque en un principio tenía un matiz peyorativo. En la actualidad la técnica del pastiche es

⁹ Mijaíl Bajtín 1986, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 270.

¹⁰ Mijaíl Bajtín 1974, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, pp. 41-42.

¹¹ Estebanez 2000, *Breve diccionario de términos literarios*, p.393

utilizada por varios autores, quienes imitan textos y estilos de otros autores, o utilizan diferentes niveles de lenguaje en una misma obra.

Es común que pueda confundirse al pastiche con la parodia, sin embargo hay una característica que los hace completamente diferentes: el humor. La esencia de la parodia es ridiculizar, satirizar y burlarse mediante la imitación, mientras que el pastiche, como dice Gennette, es imitación sin sátira. Más que burlarse, con el pastiche se busca hacer una especie de homenaje, para tomar conciencia del significado y efecto de lo imitado. Un buen ejemplo se encuentra en las novelas de Sherlock Holmes, personaje original de Sir Arthur Conan Doyle (1887), escritas actualmente por el español Rodolfo Martínez (1995).

Capítulo II

Sobre Borges y Carroll

Who in the world I am? Ah, that's the great puzzle.

Lewis Carroll

No sé cuál de los dos ha escrito esta página.

Jorge Luis Borges

2.1 Jorge Luis Borges

Jorge Luis Borges nace al filo de un nuevo siglo, en 1899, “cuando en el mundo se percibía un ansia general de innovación, de ruptura, de un nuevo comienzo”¹. Aprendió a hablar, a leer y a escribir primero en inglés que en español y, como observa Emir Rodríguez Monegal, el bilingüismo causó una diferencia decisiva de códigos lingüísticos que podemos observar en su literatura. En su adolescencia viajó a Suiza donde aprendió latín y francés y tuvo el primer contacto con la literatura de esa lengua.

La experiencia de vivir en Suiza, nación políglota, junto con sus conocimientos de varios idiomas, le dieron a Borges la inspiración de una de las características claves de su obra: el cuestionamiento de un lenguaje poético absoluto.²

Cuando regresó a Argentina, las experiencias colocaron a Borges, de 21 años, en una posición en la que podía ver el mundo situándose en dos perspectivas: desde fuera y desde dentro. Esta descentralización de su realidad le proporcionó una posición privilegiada desde la que empezó a formular su poética.

Borges inicia una renovación del género fantástico, retomando el miedo y el horror de los autores de este género en el siglo XIX, pero utilizándolos para resaltar una especulación literaria y metafísica —esta última, considerada por él, una rama de la literatura fantástica—. Sus cuentos, de más está decirlo, cumplen con las características del género. Su narrativa se caracteriza por ser

¹ Nancy Kasón 1994, *Borges y la posmodernidad: un juego de espejos desplazantes*, p. 1.

² *Idem*, p. 2.

vanguardista, ya que Borges parte de elementos realistas que luego somete a mundos ficticios e imaginarios. Él proponía cuatro procedimientos para la literatura fantástica: el texto dentro del texto, la contaminación de la realidad por el sueño, el viaje en el tiempo y el doble. Podemos decir que los cuentos de Borges son ejercicios o juegos de la inteligencia porque, para él, la técnica fantástica crea un puente entre lo real y lo irreal, destruyendo las fronteras entre ambos mundos.

Las ficciones de Borges nos hacen intuir la parte oculta de la realidad y nos devuelven la capacidad de ver el mundo con algo inédito. Los textos fantásticos subvierten lo real, la visión unívoca del realismo literario y su modo de percibir el mundo. En el siglo pasado el pensamiento cada vez más secularizado y científico provocó un desplazamiento de lo sobrenatural y de la magia que fueron reemplazados por la psicología para explicar lo desconocido. En nuestro siglo (XX) la narrativa fantástica se interesa más en la autonomía de la ficción y subraya su naturaleza ficticia y lúdica.³

2.1.1 La intertextualidad en Borges

Si entendemos por intertextualidad el hecho de que todo texto es absorción y transformación de una multiplicidad de otros textos (Kristeva, Bajtín, Barthes) cualquier obra analizada estará “trabajada” por la intertextualidad. “Pero la obra de Borges explicita esta relación, la utiliza como fundamento de la ficción y sobre ella se construye”.⁴ Para Jorge Luis Borges la intertextualidad de sus textos nunca fue un problema, no trató de ocultar la génesis de sus relatos; más bien exaltaba que el tema no era una novedad, que había sido tratado ya

³ Myrta Sessarego 1998, *Borges y el laberinto*, p. 65

⁴ Margo Glantz 1980, *Intervención y pretexto*, p 23.

por otros autores. En sus epígrafes, ensayos y notas podemos verlo claramente. Un ejemplo contundente se encuentra en el prólogo de *Ficciones* donde dice:

No soy el primer autor de la narración “La biblioteca de Babel”; los curiosos de su historia y de su prehistoria pueden interrogar cierta página del número 59 de *Sur*, que registra los nombres heterogéneos de Leucipo y de Lasswitz, de Lewis Carroll y de Aristóteles.⁵

Anteriormente mencionábamos los procedimientos que Borges consideraba para la creación de la literatura fantástica, el primero es el texto dentro de otro texto, es decir, la intertextualidad. Margo Glantz nos menciona,

(...) este “escondarse” que se traduce por “falsearse” determina, a pesar de la ambigüedad aparente de los términos empleados, un nuevo concepto explícito de la escritura. Una confesión expresa de la intertextualidad, una relación con lo escrito antes, una negación de la individualidad del escritor, una corroboración de la escritura como saber colectivo.⁶

Su creación es intertextualizada y en sus ensayos vislumbramos sus ficciones. Antes de la composición está la metafísica y la ontología, de ellas surgen las cosmogonías que luego son incorporadas en los cuentos, las ficciones.

Esta proliferación de la intertextualidad se asemeja a la cópula y a los espejos y se aproxima a la contaminación del libro. El libro sin embargo parece transmutarse y desaparecer como un sueño al tiempo que se le concibe simultáneamente como un libro total, como una posibilidad de lectura cifrada de lo cósmico. El puro hecho de seleccionar el material se convierte en una autoría y todos los textos se asimilan a un solo autor polivalente, el propio Borges. Así se aniquila su individualidad al tiempo

⁵ Jorge Luis Borges [1941], 2005, OC1, p. 457.

⁶ Margo Glantz 1980, *op. cit.*, p.24.

que se resalta. La intertextualidad se agiganta pero también se desvanece dentro del contexto de lo soñado, que equivale de nuevo a un reflejo en el espejo: lo soñado nos vincula con un rostro que se esfuma en cuanto la vigilia amenaza la noche.⁷

La intertextualidad de Borges abre las puertas a una lectura múltiple y a un nuevo tratado de lo leído. En él convergen y se desdobl原因 el autor universal y el individual. Aparece y desaparece entre nombres de escritores, filósofos y familiares, como su abuelo, Francisco Bustos quien “firmó” el relato “Hombre de la esquina rosada”, pero en sus palabras convoca el problema de la escritura y del lenguaje, que tanto le apasionaron e intrigaron.

2.1.2 Borges y la filosofía

Mucho se ha discutido sobre las inclinaciones filosóficas de Borges. En sus textos se dejan ver los filósofos con cuyos pensamientos concordaba y, también, a los que despreciaba. Algunos lo clasifican como platonista, otros como spinoziano, otros más como nihilista, pero a pesar de ello, él nunca se consideró un filósofo.

El amor por la filosofía le vino a Borges de su padre. Rodríguez Monegal menciona que sus raíces filosóficas “están en aquellas conversaciones de niño con su padre, cuando este, usando un tablero de ajedrez le enseñaba las paradojas de Zenón de Elea, o inquietaba sus sueños preguntándole (sin

⁷ Margo Glantz 1980, *op. cit.*, p.24.

nombrar a Berkeley) si el sabor o el color de la naranja estaba en la naranja o en quienes la percibían”⁸.

Borges fue además de escritor, un intelectual. Lo que lo distinguió del filósofo profesional fue el hecho de que estimaba las doctrinas en función de intereses estéticos. “Yo soy un lector simplemente. A mí ni se me ha ocurrido nada, — aseguraba— se me han ocurrido fábulas con temas filosóficos, pero no ideas filosóficas”⁹.

En otra ocasión señaló:

Yo no tengo ninguna teoría del mundo. En general, como yo he usado los diversos sistemas metafísicos y teológicos para fines literarios, los lectores han creído que yo profesaba esos sistemas, cuando realmente lo único que he hecho ha sido aprovecharlos para esos fines, nada más. Además, si yo tuviera que definirme, me definiría como un agnóstico, es decir, una persona que no cree que el conocimiento sea posible¹⁰.

Sin embargo, Borges no se veía a sí mismo como un pensador porque para él, un filósofo era alguien consagrado al pensamiento, alguien como Kant o como Platón.

Si bien el camino de la filosofía no fue el suyo, el que escogió fue otro, tal vez no consagrado al razonamiento estrictamente filosófico; pero, vale la pena mencionar que, como a Lewis Carroll, le gustaba razonar paradojas, crear situaciones intelectuales de desconcierto, de extrañeza y, a partir de esto, escribía. Sí algo admitió es, como se señala anteriormente, que lo que más le

⁸ Emir Rodríguez Monegal 1985, *Ficcionario: una antología de sus textos*, p. 49.

⁹ Juan Nuño 1982, *Borges el memorioso*, p. 12.

¹⁰ *Ibidem*.

gustaba de una doctrina eran sus posibilidades literarias. Hacía suyo cualquier pensamiento que le despertara una sensación de felicidad.

Creo que en lugar de decir que Borges fue un escritor filosófico, es mejor afirmar que es un escritor que desarrolla ideas filosóficas desde una dimensión literaria, que relaciona contextos diferentes y valora lo fantástico de una creencia antes que su verdad ontológica. En “Magias Parciales del Quijote” escribió: “Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte...”¹¹. Así, la originalidad de Borges como escritor consistió en que logró percibir la relación fructífera entre el pensamiento y las letras como pocos escritores habían podido hacerlo antes. Al justificarse por su afición a temas metafísicos, expresó que lo que “suele ser un lugar común en filosofía puede ser una novedad en lo narrativo”¹².

2.1.3 De la realidad a las *Ficciones*.

La discusión sobre la presencia y la fusión de realidad y fantasía en los textos de Borges es un tema recurrente y hasta podríamos llamarlo un lugar común. Aun así incurriremos una vez más en esa discusión. Como hemos visto antes, la realidad marca los límites de la fantasía, o del sinsentido, y viceversa. De este modo, los elementos fantásticos reflejan el absurdo que se encuentra debajo de la realidad, que se esconde bajo el rigor de su construcción. El mundo que nos parece “real” es, según Borges, una invención del pensamiento que encubre una realidad discordante.

¹¹ Jorge Luis Borges [1952], 2005 OC 2, p. 49.

¹² Juan Nuño, *op. cit*, p. 29.

En su obra *Ficciones*, Borges nos muestra una nueva visión de la realidad donde lo real y lo irreal, al habitar un mismo espacio, se vuelven confusa y simultáneamente posibles, mostrándonos una nueva visión de la realidad desde su singular lógica. En los cuentos de *Artificios* y *El jardín de senderos que se bifurcan*, libros que juntos conforman *Ficciones*, nos encontramos con diferentes situaciones y universos donde parecen traslucirse nuestras representaciones de la realidad. El mundo es, de este modo, el espejo del hombre. En el cual vemos su curiosidad, sus esperanzas, pero sobre todo la voluntad por establecer directrices que lo guíen. Al mirar el mundo, éste nos muestra un reflejo de nosotros mismos. En *Ficciones* notamos la fascinación por todas estas teorías o reflejos humanos que intentan interpretar un universo y un mundo real, en ellas encontramos una desconstrucción de las realidades que el ser humano construye a partir de sus circunstancias particulares.

La obsesión y terror que Jorge Luis Borges sentía por los espejos se nota claramente en el cuento “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” : “Los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de hombres”¹³ nos dice y continúa, “los espejos y la paternidad son abominables porque lo multiplican y lo divulgan”¹⁴. Pero este miedo va más allá: el universo es un reflejo, una ilusión, un artificio pues siendo los hombres y la realidad una misma cosa, al multiplicarse los primeros, se multiplican las versiones existentes sobre la segunda. Por lo tanto, existen tantas versiones del universo, y de la realidad, como hombres pisan la tierra. Desde este subjetivismo radical, afirmamos que

¹³ Jorge Luis Borges [1941], 2005, “*Uqbar, Tlön, Orbis Tertius*” en *OC1*, p. 431.

¹⁴ *Ídem*, p. 432.

el hombre es un universo en sí mismo y la acción de crear e imaginar universos es inherente al ser humano. Borges nos muestra en *Ficciones* una pequeña muestra de esas “realidades”.

2.2 De Charles Lutwidge Dodgson a Lewis Carroll

Charles Lutwidge Dodgson nació en Warrington, Cheshire en 1832. Fue el primer varón, pero el tercer hijo de entre ocho hermanos. Durante su niñez Charles fue educado en casa. Sus listas de lecturas, conservadas por la familia, dan cuenta de su intelecto precoz. Era tartamudo, condición que compartía con varios de sus hermanos y hermanas, y que marcó sus relaciones sociales durante toda su vida. De 1845 a 1849 estudió en una escuela privada en el pueblo de Rugby. Más tarde se ordenó como ministro de la iglesia anglicana aunque nunca dio un sermón ni tuvo una iglesia a su cargo. En enero de 1851 se dirigió a Oxford para asistir al colegio de su padre, ahí se convirtió en profesor de matemáticas impartiendo clases en el college de Christ Church de la Universidad de Oxford. Matemático, fotógrafo y escritor, creó poesías y cuentos que envió a varias revistas. Entre 1854 y 1856 su obra apareció en los periódicos *The Comic Times* y *The Train*, así como en algunas revistas como “Whitby Gazette” y el “Oxford Critic”. En 1856, en la firma del poema “Solitude”, nació Lewis Carroll¹⁵. *Nom de plume* que creó a partir de latinizaciones de su nombre y del apellido de su madre, quien había muerto, sorpresivamente, pocos años antes. Ludovicus es la latinización de Ludtwidge y Carolus la de Charles, posteriormente anglicanizó estos nombres, los invirtió y, de este modo, surgió Lewis Carroll.

¹⁵ De aquí en adelante llamaré Lewis Carroll al autor y Charles Dodgson al profesor de matemáticas y amigo de las niñas.

Curiosamente en el mismo año llegó a Christ Church un nuevo decano, Henry Liddell y con él, llegaron a la vida de Dodgson, Alice Liddell de cuatro años y sus hermanas. Según sus diarios, el 4 de julio de 1862, durante una de sus recurrentes excursiones con las hermanas Liddell, fue que inventó el argumento de su más grande éxito. Después del paseo, Alice le pidió que escribiera la historia que le había narrado. Carroll pasó una noche componiendo el manuscrito, y se lo regaló a Alice Liddell la navidad siguiente. *Las aventuras subterráneas de Alicia (Alice's Adventures Under Ground)* era el título y contenía ilustraciones hechas por él mismo.

Tres años más tarde, Carroll, movido por el interés que el manuscrito había despertado entre todos aquellos que lo habían leído, llevó el libro al editor Macmillan, a quien le gustó de inmediato y lo publicó en 1895 como *Alice's Adventures in Wonderland*, editado en español como *Alicia en el país de las maravillas*, firmado por Lewis Carroll e ilustrado por Sir John Tenniel. El gran éxito y aceptación que tuvo el libro lo llevó a escribir la continuación *Through the looking glass and what Alice found there (A través del espejo)*. Posteriormente publicó *The hunting of the snark*¹⁶(*La caza del snark*) y *Silvie and Bruno (Silvia y Bruno)*.

¹⁶ Traducido al español por Ulalume González de León y publicado por Octavio Paz en la revista *Plural*, no. 2, noviembre 1971, pp. 21-28.

2.2.1 La época victoriana.

Se denomina así al periodo que abarca el largo mandato de la reina Victoria, que comprende de 1837 a 1901. A pesar de estar enmarcado este lapso de tiempo por la duración del reinado de Victoria, se discute que el cambio ideológico, social y cultural, que caracteriza esta era, comenzó con el paso del Acta de Reforma de 1832 y continuó todavía durante el reinado de Eduardo VI que terminó a principios del siglo XX. La época victoriana, marcada indudablemente por la revolución industrial británica, provocó el auge de Gran Bretaña como potencia no sólo económica, sino también científica, tecnológica, social y cultural.

En el terreno literario se desarrolló con creces el realismo, con exponentes como Jane Austen, Charles Dickens y William Makepeace Thackeray, que supuso un movimiento de reacción frente al romanticismo inglés del primer cuarto de siglo. Estos nuevos escritores rechazaban la fantasía romántica y buscaban un nuevo realismo fundamentándolo en “el ideal de progreso”. Lewis Carroll perteneció a esta generación de escritores y pensadores, uniéndose al ideal mas no a la corriente literaria, pues Carroll junto con Edward Lear popularizaron una literatura totalmente diferente, el *literary nonsense* o literatura del sinsentido.

Esta literatura del con ideales didácticos fue creada para las nuevas clases sociales que surgieron como la burguesía y el proletariado, quienes fijaban sus ojos sobre cuestiones como el desarrollo de la democracia inglesa, el progreso industrial y la filosofía materialista que este movimiento trajo consigo; debido a esto se advierte en la literatura de la época cierto espíritu pedagógico y

moralista. La sociedad victoriana se caracterizaba por su rigidez moral. La burguesía añoraba el orden absoluto, sus miembros creían en la disciplina, las formas y los buenos modales o *good manners*. Todo esto para llegar a constituir una sociedad ordenada, sobria y racional que hace obvias las características esenciales de la era: sentido práctico, búsqueda de la realización personal y colectiva y sentido de lo que los ingleses llaman *el fulfilment* (que podría traducirse como “sentirse realizado”).

Sin embargo, esta sociedad inglesa que buscaba ante todo el sentido práctico, abocada al trabajo, a la moral y a las buenas costumbres, se refugia en el juego. Desde juegos de mesa como el *backgammon* hasta deportes al aire libre como el *tenis*, *cricket*, *rugby*, *football*, pasando por el *croquet* y los juegos de casino. Desde luego muchos de estos juegos y deportes existían antes de la época victoriana, pero es esta sociedad quien los pone de moda, no sólo en su país sino en todo el Imperio británico.

Este elemento podemos encontrarlo en ambos libros de *Alicia*, donde hay juegos, como el de cartas en el primero y una partida de ajedrez, en el segundo. Por encima de todo, *Alicia* es un juego de palabras, un juego con la lengua inglesa. Una lengua no es más que un convenio social, con unas reglas que se establecen —podríamos decir de manera arbitraria—, con fines prácticos. El lenguaje es el ejemplo perfecto del sentido común (*common sense*). Lo que hizo Carroll fue alterar estas reglas, jugó con el lenguaje al cambiar el sentido convencional de las palabras y darles un nuevo sentido, para que todo el mundo pudiera reírse de este “nuevo juego” que había inventado; para que en definitiva, los ingleses se rieran de sí mismos.

2.2.2 Del sentido común al sinsentido

En *Alicia en el país de las maravillas* y en *A través del espejo*, Lewis Carroll realizó una aguda crítica a la sociedad victoriana. La primera parte se publicó en 1865, tres años después de que Charles Dodgson hubiera inventado la historia en un paseo en bote por el Támesis en compañía de Alicia Liddell y sus hermanas. En 1871 fue publicada la segunda parte de las aventuras de Alicia, *Alicia a través del espejo*. Curiosamente, la génesis de esta obra guarda un sorprendente paralelismo con la primera parte de las aventuras de *Alicia*, y obras de las que hablaremos más adelante.

Mientras que en *Alicia en el país de las maravillas* somos llevados a conocer el sinsentido, en la segunda parte *A través del espejo*, que no es sino la continuación de la primera y representa la culminación de los recursos que aparecieron en ella, quedamos inmersos totalmente en él. El mundo que le espera a Alicia al otro lado del espejo es igual y, al mismo tiempo, radicalmente distinto al suyo propio.

El sinsentido, conocido en inglés como *nonsense*, es una palabra que ha causado confusiones debido a lo complicada que resulta su traducción. Para poder definir este término considero pertinente explicar primero lo que no es el sinsentido y para adentrarnos después en su definición. En la lengua inglesa es comúnmente confundido, por su construcción, con el *gibberish*, un juego de palabras que consiste en agregar una terminación a una sílaba, como el juego de las efes de los niños mexicanos, que podrían saludar así: “*hofolafa afa tofodofos*”. Según la definición, que veremos más adelante, podría considerarse como sinsentido, pero en términos de sinsentido literario no tiene

ningún valor, sí es un juego de palabras pero no llega más allá de eso, no hay suficiente “sentido” para que se convierta en “sinsentido” y no representa un reto a nivel lingüístico, fonético, sintáctico o semántico como, veremos más adelante, sí lo hace el sinsentido literario.

Existen también los *limericks*, popularizados por Edward Lear¹⁷, que son poemas de cinco líneas con rima AABBA que describen a una persona y alguna acción, como por ejemplo

There was an Old Person whose habits,
Induced him to feed upon rabbits;
When he'd eaten eighteen,
He turned perfectly green,
Upon which he relinquished those habits.¹⁸

En la actualidad los *limericks* son creados como una especie de poema burlón, la dimensión, construcción y rima son iguales pero la quinta línea es un *punch line* o un “remate” chistoso. Los *limericks* de Lear carecen de dicho remate y el sinsentido existe gracias a eso. La circularidad, falta de solución y su parodia a la lógica es lo que constituye la presencia del sinsentido, muchas veces el humor es producto de él, pero no es algo que lo constituya.

¹⁷Edward Lear (1812-1888) no los llamaba *limericks* sino *nonsenses*.

¹⁸ La traducción al español quedaría de la siguiente manera (la traducción es mía)

Había una persona vieja cuyos hábitos,
Lo indujeron a comer conejos;
Cuando dieciocho se había comido,
Perfectamente verde se había convertido,
Por ello dejó atrás esos hábitos.

El sinsentido siempre presenta un “desafío” a las reglas de la lógica o de la realidad, por ello es fácil confundirlo con los acertijos o las adivinanzas, pero éstos pertenecen al terreno del sinsentido hasta que se revela la respuesta. Un ejemplo es el acertijo que el Sombrerero le plantea a Alicia “¿En qué se parece un cuervo a una mesa de escritorio?”¹⁹ Este acertijo sin respuesta²⁰ se encuentra en *Alicia en el país de las maravillas*.

Por otro lado, por el tema es común que el sinsentido sea ubicado en el terreno de la fantasía. La diferencia principal radica en la presencia o ausencia de coherencia. En un mundo fantástico todo tiene sentido con base en las reglas del mismo que, generalmente, no corresponden a las leyes que rigen nuestro mundo. Es común el uso de personajes extraños, la humanización de objetos y animales o situaciones propias de la fantasía, pero estos elementos por sí mismos no son exclusivos del sinsentido. Ahora que sabemos lo que no es sinsentido, debemos definirlo.

El *nonsense*, según Ulalume González de León:

ocupa un lugar muy particular dentro de la vasta y matizada gama de la literatura del absurdo, que se extiende desde el cuento de la tortuga inalcanzable para Aquiles²¹, a los engendros aislados de remotos precursores inconsistentes, hasta la poesía dadaísta y surrealista (...) Es total libertad de expresión ya que en su falta de propósito nada lo expone

¹⁹ Traducción de “*Why is a raven like a writing-desk?*” tomada de APM/ATE 2006, Ramón Buckley (trad.) p. 169.

²⁰ Existen otras soluciones dadas por Sam Loyd en su *Cyclopedia of Puzzles*, la primera consiste “en que las notas por las que cada uno y otra son notables no se anotan como notas musicales” y la segunda es que “Poe escribió sobre los dos”, otras son que las cuentas y plumas son parte de ellos, que ambos se sostienen en sus patas. En 1989 la England’s Lewis Carroll Society hizo un concurso para encontrar nuevas respuestas. (Cfr. Lewis Carroll [1872], 2006, APM/ATE, pp. 169n -170n. y Martin Gardner 2000, *The Annotated Alice*, pp. 71n-73n).

²¹ Ver Apéndice I.

a presiones estéticas, filosóficas, morales o sociales, tiene en común sin embargo con el resto de la literatura del absurdo, la doble participación de lo racional y lo irracional²².

De este modo podemos ubicar al sinsentido dentro del terreno de lo absurdo más no en el de la literatura del absurdo como tal. Hay que señalar que existe una gran diferencia entre lo que se considera típicamente como “absurdo” en la literatura y el uso que de esta palabra hace Ulalume González de León. Para ahorrarse el debate de la traducción de “*nonsense*” optó por “absurdo” en lugar de “sinsentido” simplemente porque considera que los disparates de Carroll sí tienen sentido.

Por otro lado, generalmente la literatura del absurdo es emparentada con la filosofía existencialista que surgió en el siglo XX después de la Segunda Guerra Mundial, cuya característica principal es utilizar el absurdo como “clave de orden metafísico y moral para definir el ‘sinsentido’ de la vida”²³, en un mundo donde la existencia del hombre es insignificante y desesperanzada y su vida está dominada por la angustia de la muerte. Por su parte, el teatro del absurdo entra en esta misma corriente existencialista. Sus orígenes datan de 1896 con la obra *Ubu Rey* de Alfred Jarry pero sus iniciadores en el siglo XX son Eugéne Ionesco con *La cantante calva* (1950) y Samuel Beckett con *Esperando a Godot* (1952).

Es importante notar que es el acercamiento teatral, y no el literario, el que tiene más en común con el sinsentido victoriano de Lewis Carroll, pues una de sus características es que el lenguaje se vuelve el centro de la obra de teatro.

²² Ulalume González de León 1979, *El riesgo de placer*, pp. 118-119.

²³ Estebanez 2000, *op. cit*, p. 1.

En ella se utilizan los juegos de palabras, frases contradictorias, lenguaje dislocado para evidenciar las dificultades de la comunicación humana.

No es mi intención decir que Lewis Carroll sea el iniciador de la literatura del absurdo, aunque no podemos negar los rasgos existencialistas que se presentan tanto en *Alicia en el país de las maravillas* como en *A través del espejo*. No podría asegurar la influencia de Carroll en el pensamiento existencialista de la posguerra, sin embargo, no puedo evitar pensar que en el caso de Beckett, siendo discípulo de Joyce, no haya encontrado algo de inspiración en *Finnegan's wake*, y en las alusiones de su mentor a Carroll y a sus libros de Alicia.

En este trabajo he optado por el término “sinsentido” como traducción de *nonsense*, para evitar confusiones con la literatura del absurdo. Existen muchas técnicas para crear el sinsentido como son inversiones, reversiones, simultaneidad, incongruencia, arbitrariedad, repetición, entre otras. Además de Lewis Carroll otro de sus autores representativos es Edward Lear, aunque la tradición es anterior a ambos, ya que podemos encontrarla en varias rimas folclóricas y canciones inglesas para niños, anteriores al siglo XIX.

Para entender el sintentido tenemos que retomar al sentido común. Como vimos antes, éste es un modelo de organización del mundo coherente e integral que regula la vida social. Por otro lado el sinsentido es, en esencia, el acto de desorganizar y reorganizar ese mundo y sus reglas. Así, los actos del sentido común determinan los del sinsentido y viceversa. En la literatura

realista, por ejemplo, las novelas tienen una relación estrecha y metonímica con el sentido común, mientras que en la literatura del sinsentido se mantiene una relación paradójica y metafórica con el mundo y con el lenguaje jugando con los lazos que le unen al sentido común y a las reglas lingüísticas. Tema que más adelante se analizará²⁴.

La importancia del sinsentido en Lewis Carroll, escribe André Breton en su *Antología del Humor negro*,

Reside en el hecho que constituye para él la solución vital de una profunda contradicción entre la aceptación de la fe y el ejercicio de la razón, por una parte; y por otra, entre una aguda conciencia poética y sus rigurosos deberes profesionales. Lo propio de esta solución subjetiva es buscar una solución objetiva precisamente de orden poético: el espíritu, ante cualquier clase de dificultad, puede encontrar una salida ideal en el *absurdo*.²⁵

El hombre se ve inmerso en el misterio que rodea al mundo de la infancia, convirtiendo a éste último en la conciliación entre el ensueño y el mundo que llamamos “real”. La originalidad de Carroll radica en haberse permitido pasar por el sentido y al mismo tiempo haber jugado fuera de todo, en el sinsentido, puesto que la diversidad de éste es bastante para dar cuenta del universo entero.

²⁴ Ver capítulo IV.

²⁵ André Breton 1966, *Antología del humor negro*, p. 117. (Las cursivas son del autor)

2.2.3. Los mundos de Carroll en la actualidad.

Los mundos y personajes que creó Carroll fueron inspirados en su mayoría por personas y elementos que existían en la realidad, no sólo el personaje de Alicia fue “extraído” de la realidad. Otros personajes del país de las maravillas también fueron inspirados por la realidad como el gato de Cheshire, quien surgió gracias a la conocida frase “grinning like a Cheshire cat”²⁶ cuyo uso se cree proviene de los quesos que se elaboraban en ese lugar, a los que se daba forma de gato con una amplia sonrisa dibujada. La fuente de inspiración para el sombrero no fue otra que la frase “as mad as a hatter”²⁷, pues durante esa época en Inglaterra se empleaba mercurio para tratar la felpa que se utilizaba para los sombreros y los efectos a largo plazo de esta sustancia producían daños neurológicos, alucinaciones y síntomas de psicosis.

Por su parte, en el mundo del espejo los personajes más que paródicos, como los de la primera parte, son una especie de homenaje o mejor dicho, un pastiche de varios personajes de rimas y cuentos infantiles. Aparece Humpty Dumpty²⁸, un famoso personaje de *Los cuentos de mamá gansa* de Perrault, y a su vez Tarará y Tarará²⁹ tuvieron su génesis en una canción de cuna anónima de principios del siglo XIX.

La influencia de la obra de Lewis Carroll en la literatura posmoderna es innegable, ha influido directa o indirectamente en todas las corrientes

²⁶ Sonriendo como un gato de Cheshire (la traducción es mía).

²⁷ Loco como un sombrero (La traducción es mía). En realidad el término “mad” se toma, en este dicho popular, con la acepción de “enojado” o “disgustado”, pero Carroll la usó con la acepción de “loco”.

²⁸ En algunas traducciones al español se le llama Tentetieso.

²⁹ Tweedledum y Tweedledee en el original, algunas traducciones al español también los llaman Do-re-mí y Mí-re-do.

estéticas³⁰ importantes del siglo XX —nos dice Sergio Pitol y continúa— en las aventuras de Alicia se encuentra el origen de muchos experimentos artísticos contemporáneos.³¹ Es ya ampliamente conocida su influencia en la obra de Joyce, *Finnegan's wake*: las iniciales de las protagonistas, las múltiples referencias al personaje de Alicia, a Humpty Dumpty y al propio Lewis Carroll; cabe aclarar que J.S Atherton³² afirma que Joyce descubrió la obra de Carroll después de haber empezado la redacción de *Finnegan's wake* y que las numerosas alusiones a la obra de Carroll son debidas a dicho descubrimiento.

También podemos distinguir la influencia de Carroll en la filosofía, solo basta leer *Lógica del sentido* de Deleuze para encontrar un análisis concienzudo de las palabras-maleta. En las corrientes estéticas, podemos rastrearlo en el dadaísmo y el surrealismo así como en las obras pictóricas de Max Ernst y Rene Magritte. Igualmente en la literatura kafkiana y en *Lolita* de Vladimir Nabokov. En la actualidad podemos encontrar ejemplos de sinsentido en las obras de Dr. Seuss, Laura E. Richards, Carl Sandburg y Micheal Rosen. A menudo este recurso se liga con la literatura infantil y a pesar de que la mayoría de los autores antes mencionados escribieron libros para niños, el sinsentido no es una herramienta sencilla de usar ni de entender por los lectores adultos.

En el mundo cinematográfico que va desde Disney pasando por los hermanos Marx y desembocando hasta nuestros días con películas como *Matrix* y *Being*

³⁰ Y me atrevo a agregar "algunas filosóficas".

³¹ Sergio Pitol 1972, "Prólogo" en *Alicia en el país de las maravillas/Al otro lado del espejo*, p. XVI

³² Cfr. Manuel Garrido 2006, "Introducción" en *APM/ATE*, p. 85n.

John Malkovich, está presente la huella de Carroll que se extiende a los juegos de video y hasta los *comics*, por ejemplo el personaje del “Mad Hatter” en Batman que estaba obsesionado con los libros de *Alicia* y la ladrona “White Rabbit” en el Hombre Araña. Ha influido también en estrellas del rock como John Lennon, Stevie Nicks, Enrique Bunbury y grupos como Pink Floyd, entre otros.

Su influencia ha llegado hasta territorios médicos, siendo bautizados dos síndromes con los nombres de dos de sus personajes: el síndrome del Gato Chesire, que es un problema neurológico que se manifiesta como un tipo de sarcoidosis que se manifiesta como masas anormales en el sistema nervioso que aparecen y desaparecen; y el síndrome de Alicia en el país de las maravillas, también conocido como micropsia, que consiste en una condición neurológica que afecta la percepción visual causando que los pacientes vean partes de su cuerpo, animales u objetos mucho más pequeños de lo que son en realidad. Seguramente ni Lewis Carroll ni el profesor Charles Dodgson se imaginaron la influencia que tendrían y siguen teniendo en la cultura mundial.

Capítulo III

Sueños de un bibliotecario y un matemático

Soñar es la actividad estética más antigua.

Jorge Luis Borges

3.1 El sueño como recurso literario

El sueño es un recurso utilizado y estudiado en muchas disciplinas artísticas, sobre todo en la pintura y en la literatura. Además, es una parte íntima y fundamental del ser humano pero debido a que está lleno de misterio, símbolos y alegorías, ha cautivado e intrigado a la humanidad por siglos. Como menciona Julian Palley:

(...) mito, sueño y poesía se encuentran entrelazados de múltiples maneras. En muchas culturas 'primitivas' los mitos que presiden la vida religiosa del pueblo primero fueron soñados, usualmente por un chamán o un sacerdote.¹

La filosofía es, sin duda, una de las disciplinas más antiguas que se han interesado en el sueño; actualmente podemos incluir a la psicología. Pero el uso del sueño como recurso en la literatura es también ancestral. Puede rastrearse desde la Biblia hasta la tradición clásica y también podemos encontrarlo con frecuencia en las letras hispánicas, alemanas, francesas e inglesas.

En la literatura inglesa siempre se ha hecho uso de los sueños:

los autores los han considerado valiosos para descubrir la naturaleza del hombre y su destino, así como para explicar el pasado y el futuro. Ya en el romanticismo los sueños son considerados parte integrante del proceso creativo y toman cuerpo en la obra de los escritores².

¹ Julian Palley 1983, *The Ambiguous Mirror*, p. 17. (La traducción es mía)

² Guillermo Arango 1973, "La función del sueño en 'Las ruinas circulares' de Jorge Luis Borges", en *Hispania*, vol. 56, p. 249.

Por su parte, en la literatura española puede observarse el recurso del sueño desde la Edad Media en *El cantar del Mío Cid*, la poesía de Gonzalo de Berceo o *El conde Lucanor*, entre muchas obras. En estos casos el sueño es una herramienta de la trama en donde se revelan misterios o claves, sin embargo, el sentido paradójico de la dicotomía sueño-realidad aparece posteriormente. Podemos apreciar esto en la obra *La vida es sueño* de Calderón de la Barca quien nos dice en voz de Segismundo

(...) que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son (...) ³

Durante el Barroco podemos ver su uso en el terreno metafísico en el *Primero sueño* de Sor Juana, en donde encontramos una simbolización de la naturaleza científica y filosófica del hombre, y se escenifica de manera dinámica y poética la necesidad de encontrar, en el devenir cotidiano, la presencia de la verdad. Buxó nos dice que la obra de la monja mexicana representa un modelo del mundo, en el que el hombre, animal perfecto, es imagen de todo el universo y se corresponde con sus partes.

Ya a principios del siglo XX, Miguel de Unamuno, escribe en su ensayo *Vida de don Quijote y Sancho* (1904):

¡La vida es sueño! ¿Será acaso también sueño, Dios mío, este tu Universo, de que eres la Conciencia eterna e infinita? ¿Será un sueño tuyo? ¿Será que nos estás soñando? ¿Seremos sueño, sueño tuyo, nosotros los soñadores de la vida? Y si así fuese, ¿qué será del Universo todo, que será de nosotros, que será de mí cuando Tú... despiertes?⁴

³ Pedro Calderón de la Barca [1636], 1967, *La vida es sueño*, p. 78.

⁴ Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, p. 161.

También en su *novela Niebla* recurre al sueño, pero en una forma similar a la calderoniana.

“Especular con la problemática que ofrece la relación del hombre con el mundo (...); buscar en definitiva la trascendencia de lo esencial a través de la dimensión onírica”⁵. Lo que buscan todos estos autores es explicar una de las inquietudes más antiguas del ser humano: la “existencia” y palpabilidad del ser. Dar una razón a nuestra existencia es lo que da sentido a nuestras vidas, de lo contrario vivir nos parece incomprensible y hasta aterrador.

Para Borges, un escéptico que, algunos consideran, raya en el nihilismo, la única certidumbre es:

que nos circunda un “misterio tremendo”, un orden de significaciones, que al percibir la medida de nuestra ignorancia, apenas logramos atisbar. Y el atisbo mismo acaso no sea más que un error o una apreciación vana, en lo que fuimos inducidos por el hecho de que nos sentimos incapaces de reconocer que la realidad carece de orden y significado.⁶

Sin embargo, a pesar de esta “certeza” Borges indaga y experimenta con diferentes teorías e ideas sobre el orden del cosmos y el tiempo, así como sobre el origen y destino final del hombre. El recurso literario del mundo onírico no escapa de su obra, al igual que está presente en las de autores contemporáneos como Sergio Pitol y Julio Cortázar, por mencionar sólo a dos latinoamericanos entre muchos otros que lo usan en sus literaturas.

⁵ Guillermo Arango 1973, *op. cit.*, p.250.

⁶ Jaime Rest 1976, *El laberinto del universo*, p. 65.

3.1.1 Entre sueños: literatura, filosofía y psicoanálisis

Más adelante veremos que los autores que son objeto de esta tesis tienen mucho en común, como afirma el crítico George Steiner:

Como Lewis Carroll, Borges ha hecho que sus sueños autistas se conviertan en discretos pero exigentes llamamientos a los que los lectores en todas partes del mundo responden con la sensación que produce el reconocimiento.⁷

En este capítulo analizaré el uso del sueño en algunos textos de ambos autores, específicamente en el cuento “Las ruinas circulares” de Borges y en los capítulos IV y XII de *Al otro lado del espejo* de Carroll ayudándome, principalmente, de la filosofía de Descartes y Berkeley.

Hay que reconocer que comúnmente los sueños, en la actualidad, son analizados bajo la lupa del psicoanálisis y cabe destacar, también, que la obra de Carroll y Borges ha sido analizada de ese modo. Los análisis psicoanalíticos fueron algo novedoso y, de algún modo, casi obligado después de que las teorías de Sigmund Freud y la publicación de sus estudios revolucionaron al mundo a principios del siglo pasado. Carroll ha sido el más “fructífero” en este sentido. La mayoría de los análisis de esta índole sobre *Alicia en el país de las maravillas* convergen en una teoría: que las travesías y aventuras de la protagonista conforman un viaje cuyo destino es regresar al seno materno. Pero la libertad hermenéutica del psicoanálisis freudiano y los arquetipos de Jung pueden a veces llegar a ser demasiado reduccionistas, como nos dice Sergio Pitol en el ya citado prólogo:

⁷ George Steiner 1976, “Los tigres en el espejo” en *Jorge Luis Borges. El escritor y su crítica*, p. 239.

encontrar reflejado en el lago de lágrimas en el que Alicia está a punto de ahogarse la imagen del líquido amniótico, es ya ir demasiado lejos en el afán de la gratuidad simbólica.⁸

Por otro lado, los análisis psicoanalíticos de la obra de Borges son mucho más escasos, tal vez por su empeño en que su obra no fuera catalogada como individualista, por su muy particular simbolismo o por su forma de crear literatura. Como señala acertadamente Bioy Casares:

Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo elemento humano, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura.⁹

En su *Libro de sueños*, Borges habla de literatura, sueños y su interpretación obviando “a los autores que han modelado el discurso onírico del siglo XX (...), ni en el *Libro de sueños* ni en otros textos oníricos menciona a Freud y sus discípulos como C.G. Jung, [que] se tratan sólo muy de pasada.”¹⁰

Este libro, que podemos llamar colección o compendio de ensayos, contiene la particular visión de Borges sobre los sueños y el terreno onírico. Para él, los sueños son el género literario más viejo y menos complejo,

[cuya] historia hipotética exploraría la evolución y ramificación de tan antiguo género, desde los sueños proféticos de Oriente hasta los alegóricos y satíricos de la Edad Media y los puros juegos de Carroll y de

⁸ Sergio Pitol 1972, *op. cit.* p. XVII.

⁹ Adolfo Bioy Casares [1965], 1990, “Prólogo” en *Antología de literatura fantástica*.

¹⁰ Volker Roloff 1995, “Aspectos estético-receptivos en el discurso onírico de los cuentos de Jorge Luis Borges” en *Jorge Luis Borges: Variaciones interpretativas sobre los procedimientos literarios y bases epistemológicas*, p. 64.

Franz Kafka. Separaría, desde luego, los sueños inventados por el sueño y los sueños inventados por la vigilia.¹¹

La influencia de diferentes figuras, tendencias y teorías filosóficas en ambos autores se ha tratado en capítulos anteriores, pero antes de entrar en materia es preciso ahondar un poco más en algunas ideas filosóficas que se encuentran presentes en las obras que analizaremos. Primero tenemos que recordar la famosa alegoría de la caverna de Platón, en donde se retrata a una comunidad sin la libertad de ver la realidad y obligada a creer en el “mundo de las sombras”, alegoría donde ya puede verse una preocupación por la percepción de la realidad. Posteriormente el famoso *pienso, luego existo*, que abrió paso a lo que conocemos como filosofía moderna; define al hombre como sujeto pensante y la realidad sólo adquiere consistencia como una serie de pensamientos que proyecta hacia el exterior. Lo único cierto es que existe una conciencia que se capta a sí misma y ésta es el centro de toda certeza; todo lo demás son sólo probabilidades y dudas, pensamientos que no son otra cosa que el hombre en la actividad de pensar.

Si bien el punto de vista de Descartes no rompe completamente con el de la filosofía clásica, al poner en el centro la evidencia de un sujeto pensante, deja en la incertidumbre al mundo de los objetos, creando así la duda absoluta. Plantea que es cierto que las percepciones acerca del mundo de los objetos son las que garantizan la existencia, pero durante el sueño existen percepciones que también nos “satisfacen”,

¹¹ Jorge Luis Borges [1976], citado por Volker Roloff 1995 en “Aspectos estético-receptivos en el discurso onírico de los cuentos de Jorge Luis Borges” en *Jorge Luis Borges: Variaciones interpretativas sobre los procedimientos literarios y bases epistemológicas*, p. 63.

lo que se presenta en el sueño no aparece de ningún modo tan claro ni tan distinto como todo esto. Pero pensando en ello cuidadosamente, recuerdo haberme engañado a menudo con parecidas ilusiones, mientras dormía (...) no existen indicios concluyentes ni señales lo bastante ciertas por medio de las cuales pueda distinguir con nitidez la vigilia del sueño, del que me siento realmente asombrado; y mi asombro es tal que casi llega a convencerme de que duermo.¹²

Esta imposibilidad de distinguir la vigilia del sueño es la que abre la especulación sobre el mundo de los objetos o, podríamos decir, el mundo “real”. Descartes propone que todas esas ilusiones que percibimos como reales no son sino obra de un dios, no del Dios que a los ojos del filósofo es bueno, sino de un “genio maligno” que se ha valido de las cosas exteriores para ganar credibilidad, cuando estas últimas no son más que ilusiones y sueños.

Otro más de los filósofos que trabajó con la idea de percepción, y que fue muy influyente en la literatura de Borges y Carroll, es George Berkeley, cuyo principio fundamental es “ser es ser percibido” (*esse est percipi*). El obispo irlandés ya no habla de los objetos materiales que componen el mundo, sino de los contenidos de conciencia; de este modo lo real es lo que puede ser percibido. No obstante, Berkeley advierte que sí existen ciertos contenidos de conciencia que se le imponen al hombre, que están fuera de su mente y que, en el marco de su idealismo, debían corresponder a una forma espiritual en la que existieran todas las ideas, en resumen, que todo lo que existe, incluyendo la raza humana, son ideas en la mente de Dios. Las ideas filosóficas de Platón, Descartes y Berkeley encuentran un punto de unión en la obra de Borges y de Carroll, como veremos a continuación.

¹² René Descartes[1641], 1967, *Meditaciones metafísicas*, en *Obras escogidas*, p. 218.

3.2 El sueño en “Las ruinas circulares”

En la literatura de Jorge Luis Borges existen múltiples ejemplos del uso del sueño, ya sea para estructurar un cuento o como recurso literario. Algunos de los cuentos en donde podemos encontrarlo son: “El Zahir”, “La otra muerte” y “El inmortal”, entre otros. Hay que destacar que la línea “que en el mundo de sus ficciones separa la representación de la realidad como acontecer histórico (imaginario) de la realidad concebida como acontecer onírico”¹³, es muy delgada.

Las teorías e ideas de Borges con respecto a los sueños se asemejan más a una teoría literaria, ya que para él “la literatura no es otra cosa que un sueño dirigido”¹⁴. Aborda el tema del sueño en sus cuentos de manera metafórica, no se centra tanto en el mensaje del sueño sino en la forma de éste, sus

textos oníricos tematizan cada uno su propia composición y estructura, suprimiendo de manera rigurosamente consecuente la oposición tradicional entre textos narrativos y ensayísticos.¹⁵

Como señalé anteriormente, el uso de la dualidad y la contraposición realidad-ficción es recurrente en todos los cuentos de *Ficciones*, pero el motivo del sueño se utiliza solamente en “El Sur” y en “Las ruinas circulares”. Borges nos presenta en este último a un mago cuyo objetivo es “soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad”¹⁶.

¹³ Jaime Alazraki 1974, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, p. 334.

¹⁴ Jorge Luis Borges [1970], 2005, *El Informe de Brodie* en OC2, p. 428.

¹⁵ Volker Roloff 2005, *op.cit*, p. 71.

¹⁶ Jorge Luis Borges [1941], 2005, “Las ruinas circulares” en OC1, p.483.

El epígrafe de este cuento *And if he left off dreaming about you...*¹⁷, que da un adelanto del final del cuento y al mismo tiempo deja la pregunta abierta, pertenece al pasaje del sueño del Rey Rojo de *Alicia a través del espejo*¹⁸, el cual analizaremos también más adelante. Para el análisis de “Las ruinas circulares”, recapitularé brevemente la historia. Como dije antes, un mago concibe la idea de soñar a un hombre, y para ello elige las ruinas de un templo que son regidas por una esfinge. El mago hace varios intentos fallidos hasta que por fin logra soñar al hombre pero solamente puede soñarlo dormido. Para despertarlo acude a la esfinge, quien da vida al hombre soñado,

Agotados los votos a los númenes de la tierra y el 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 hueso¹⁹.

El soñador enseña a su “hijo” el culto al fuego y los arcanos del universo, y lo manda a otras ruinas circulares a que realice los mismos ritos que su padre. Una noche el mago es despertado por unos hombres que le hablan de un ser capaz de no ser quemado por el fuego, y se atemoriza al pensar en que su hijo se diera cuenta de su verdadera condición de soñado. Después de una larga sequía, se produce un incendio en el templo y el mago se resigna a morir

¹⁷ “Y si él dejara de soñarte...”

¹⁸ Un fragmento de este pasaje se encuentra incluido en *Antología de literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Olmedo.

¹⁹ Jorge Luis Borges [1941], 2005, OC1, *op. cit.* pp. 485-486.

consumido por las llamas, pero al momento de tener contacto con el fuego el mago no es quemado ni lastimado y "con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo"²⁰.

Encontramos aquí, un juego de espejos, una circularidad que alude al título mismo del cuento. El final es como la infinidad de reflejos que se forman al poner un espejo frente a otro, diluyéndose así el juego especular en una paradoja inexplorable: ¿quién sueña al soñador que, a su vez, sueña a un soñador? De este modo, en este cuento se deja ver la influencia del idealismo de Berkeley y la duda metódica de Descartes, además de la idea particular de Borges sobre Dios, quien es, ante todo, una categoría estética, como menciona Jaime Rest,

Dios desempeña varias tareas primordiales en la producción de Borges: es un ser inescrutable, por momentos un demiurgo que al parecer instauró su creación con el malévolo designio de que los hombres se entregaran sin descanso –como Sísifo, como Tántalo- a la empresa de entenderla, aunque jamás conseguirán satisfacer ese propósito; es, asimismo, quien está destinado a refutar las habilidosas pero superfluas lucubraciones que el género humano desmadeja en su afán de explicar la naturaleza y desempeño divinos (...)²¹

así como la creencia de que detrás de un Creador hay una infinidad de Creadores, proveniente del gnosticismo que después sería tratada en "El Gólem", uno de los poemas más sobresalientes de Borges.

²⁰ *Idem*, p. 487.

²¹ Jaime Rest 1976, *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, p. 37.

En “Las ruinas circulares” hay que destacar que la voz del narrador tiene un tono solemne, pero a pesar de que sí hace saber su particular punto de vista, no tiene ningún parecido con la voz del Borges-narrador o del Borges-personaje que nos encontramos en otros de sus cuentos y ensayos. Esta voz narrativa seria y carente del humor al cual Borges nos tiene acostumbrados, es esencial en el tema que se trata, que no viene a ser ni la suerte o la vida del personaje sino la trascendencia de su ser, y con ella la del lector. El sueño que se narra tampoco es un sueño surrealista, lleno de cosas absurdas o extrañas, es un sueño lúcido durante una noche casi inmutable. Como mencioné páginas antes, Borges distinguía dos tipos de sueños: los que se producen al dormir y los que se producen durante la vigilia. Hay que preguntarnos qué tipo de sueño es el que tiene lugar en “Las ruinas circulares” ya que a lo largo del texto hay ciertas alusiones que dejan en tela de duda si el protagonista en realidad está soñando. Por ejemplo: “el hombre en el sueño y en la vigilia consideraba las respuestas de sus fantasmas, no se dejaba embaucar por los impostores, adivinaba en ciertas perplejidades una inteligencia creciente.”²²

Podemos decir que más que un sueño, en este relato se retrata un estado de vigilia, que podríamos llamar “creadora”, una especie de paradoja gnóstica que Borges frecuentaba constantemente cuando dice que el orden del universo es inverso al orden celestial. Cabe mencionar que no sería la primera vez que abordaría este tema, podemos verlo en “Funes el memorioso” y en poemas como “Arte poética”:

Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte

²² *Idem*, p. 484.

que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño.²³

Anteriormente hablamos de la teoría de los sueños que tenía Borges. Ya vimos también como esta teoría está íntimamente emparentada con sus ideas sobre la literatura; él consideraba la creación literaria como un “sueño voluntario” y la relación que se establece entre el lector y autor como un “sueño dirigido”. Desde este punto de vista podríamos considerarlo una analogía entre el proceso de creación artística y el sueño, “de ahí desemboca la creencia en el sentido e importancia fijos de la creación literaria, la fe en su sustanciabilidad, en el proceso infinito y abierto de la lectura y el ser consciente de la irrealidad del sueño.”²⁴

En “Las ruinas circulares” Borges expresa la idea de la “vida como sueño”, pero da la misma importancia al soñador y al ser soñado llegando a hacerlos paralelos e intercambiables, aludiendo también a las jerarquización que él consideraba entre lector y autor. De este modo podríamos decir que en este breve relato se encuentran muchas de las principales características que distinguen a la literatura borgiana.

3.4 El sueño a través del espejo

Anteriormente se menciona la popularidad del recurso del sueño en la literatura inglesa, si bien Shakespeare utiliza la metáfora de *theatrum mundi*, tanto en algunos de sus sonetos como en su obra dramática. El sueño como recurso en la literatura inglesa alcanzó uno de sus momentos de mayor auge durante el Romanticismo. La atmósfera oscura y exótica crea un ambiente surrealista y

²³ Jorge Luis Borges [1941], 2005, OC2, p.236.

²⁴ Volker Roloff 2005, *op. cit*, p. 75.

parecido al sueño, en donde no se le explica mucho al lector dejando en la ambigüedad si el espacio del relato es el onírico o el real. Del mismo modo que en la literatura española, se utilizan los sueños a menudo para permitir que un personaje finalmente entienda algo, o para el cumplimiento de la última voluntad del romanticismo: ser uno con la Naturaleza, para escapar de la vida cotidiana, de la realidad insulsa de la vida burguesa y para conocer la verdadera belleza.

Como vimos en ésta y en la sección anterior, “los casos del sueño como tema son innumerables en la historia de la literatura”, nos dice Borges, y sigue “pero sin duda los más ilustres se hallan en los libros que nos ha dejado Lewis Carroll.”²⁵ Ambos libros de Alicia son aventuras que se estructuran a través del sueño “sobre la base de una lógica que no es una realidad sino un sueño dirigido”.²⁶

En el primer libro, Alicia, adormecida por el calor veraniego, sueña con un conejo blanco que, junto con la curiosidad de la chiquilla, la conduce al país de las Maravillas. En *A través del espejo*, Alicia, mientras juega con sus gatos, imagina la posibilidad de conocer la casa que se encuentra al otro lado del espejo, convirtiéndose éste último en la conexión entre el mundo de la vigilia y el onírico.

²⁵ Jorge Luis Borges, “El sueño de Lewis Carroll”, *El País*, Madrid, 19 de febrero 1986, versión en línea en http://www.elpais.com/articulo/opinion/CARROLL/LEWIS/sueno/Lewis/Carroll/elpepiopi/19860209elpepiopi_5/Tes. (Consultado 26 de enero 2008).

²⁶ Víctor Montoya, “La realidad onírica de Lewis Carroll” en <http://www.leemeuncuento.com.ar/Lewis-Carroll.htm>. (Consultado el 4 febrero 2008)

Este segundo relato es más complicado y más abundante, en cuanto a los simbolismos y los juegos lingüísticos. La misma estructura se complica al organizar el mundo del espejo como un tablero de ajedrez. Como vimos antes, el país de las maravillas estaba estructurado como un juego de cartas, aludiendo al azar como guía, mientras que en esta ocasión los personajes se desplazan a través de este mundo como en el transcurso de una partida de ajedrez. Es en estos contenidos simbólicos que derivan de las inversiones, causadas por el juego especular de ese mundo, donde encontramos el punto de contacto de la literatura de Carroll con las ficciones de Borges.

En páginas anteriores mencioné y traduje el epígrafe de “Las ruinas circulares”. Éste es parte del capítulo IV de *A través del espejo*, donde los gemelos Tararí y Tarará dicen a Alicia que ella no es sino un sueño del Rey Rojo, quien se encuentra dormido frente a ellos. No debemos olvidar que se trata de una partida de ajedrez y la pieza que permanece más tiempo sin moverse o “dormida” es el rey, quien a veces no se mueve en todo el juego. En este caso, Carroll aprovecha este pequeño juego del lenguaje para adentrar a Alicia en el terreno metafísico.

—Ahora está soñando— dijo Tararí—. ¿A qué no sabes lo que sueña?

— ¡Vete a saber!— dijo Alicia—. ¡Eso no lo podría imaginar nadie!

— ¡Pues está soñando *contigo!*— dijo Tararí, palmoteando con un gesto triunfal—. Y si dejara de soñarte, ¿dónde te crees que estarías?

—Estaría donde estoy ahora— dijo Alicia—. ¿Dónde iba a estar?

— ¡Que te crees tú eso! No estarías en ninguna parte— replicó desdeñosamente Tararí—. ¡Tú no eres más que una especie de cosa en el sueño del Rey!

—Si ahora el Rey se despertara—continuó Tarará— tú te esfumarías como se esfuma una vela cuando se acaba la mecha.²⁷

Según los gemelos, Alicia carece de existencia propia. Posteriormente le aseguran ni ellos mismos son reales. Encontramos de nuevo la misma inversión o confusión de los papeles entre el soñador y el ser soñado que remite a las formulaciones filosóficas hechas por Descartes acerca de los límites entre la vigilia y el sueño. Sin embargo, en este caso se presentan dos posturas más. Por un lado, los gemelos Tararí y Tarará defienden “la visión del obispo Berkeley de que todos los objetos materiales, incluidos nosotros mismos, somos una ‘especie de cosa’ de la mente de Dios. [Mientras que] Alicia toma la posición de sentido común de Samuel Johnson”,²⁸ quien durante una conversación sobre el idealismo subjetivo de Berkeley, se enfureció ante la sugerencia de que dicha teoría era irrefutable y dirigiendo su vista al suelo, inmediatamente pateó con fuerza una piedra cercana y proclamó: “¡Así es como lo refuto!”²⁹

Posteriormente, en el capítulo XII, después de que Alicia se corona como Reina Roja y da jaque al somnoliento rey del mismo color, ella despierta y se da cuenta de que toda su aventura había sido un sueño. La incógnita permanece, no sabemos quién soñó a quién, si ella al Rey o si ella sigue siendo un sueño

²⁷ Lewis Carroll [1872], 2006, *APM / ATE*, p. 289.

²⁸ Martin Gardner 2000, *The annotated Alice*, p. 189n (La traducción es mía).

²⁹ Berkeley podría haber refutado a su vez a Johnson argumentando que la “piedra” es lo que Johnson vio y pateó, pero que su existencia (de la piedra) se apoyaba en las percepciones de Johnson.

del Rey. Carroll deja la interrogante abierta parafraseando a Calderón de la Barca y pregunta a los lectores de quién creen que fue el sueño:

Irán a ese País de Maravillas,
donde soñar cuando el verano ha muerto,
donde soñar cuando se van los días.
En la misma corriente siempre inmersos,
llevados siempre bajo el sol que brilla...
La vida ¿no es acaso sólo un sueño?³⁰

Borges opina que los dos “sueños” de Carroll bordean los límites de la pesadilla; el suyo hace lo mismo, pero los dos autores mantienen su distancia al final y ninguno de los dos termina por responder la interrogante de qué pasaría si ellos dejaran de soñar a sus personajes y, a su vez qué pasaría si ellos, Borges y Carroll, dejaran de ser soñados.

³⁰ Lewis Carroll, [1872], 2006, *op. cit.*, p. 380.

Capítulo IV

Horror y fascinación por los espejos

*Yo temo ahora que el espejo encierre
el verdadero rostro de mi alma*

Jorge Luis Borges

4.1 El espejo en la literatura

Limitar la figura del espejo en la literatura a unas cuantas líneas es una tarea imposible debido a la larga trayectoria que tienen estos curiosos objetos en las letras. Del mismo modo que el sueño, como vimos en el capítulo anterior, la aparición de los espejos en la literatura puede rastrearse desde la época griega y el concepto de *mimesis*. La finalidad del arte para los clásicos era la imitación de la naturaleza, que la obra de arte fuera un “espejo” de la realidad. En términos netamente literarios, en la época medieval es donde encontramos la literatura del *speculum*. Los libros que componen este género fueron muy populares entre los siglos XII y XVI; se escribieron debido a la necesidad de englobar todos los conocimientos que se tenían hasta ese momento en un solo lugar. Existen diferentes compendios de este tipo dedicados a temas tan diversos como la alquimia, la astronomía y la historia, entre otros. Uno de los más importantes es el *Speculum Majus* escrito por Vincent de Beauvais en el siglo XIII, y que está formado por tres diferentes textos: *Speculum Naturale*, *Speculum Doctrinale*, *Speculum Historiale*, con treinta y dos, diecisiete y treinta y un libros respectivamente. Estas enciclopedias contenían los conocimientos que se tenían sobre historia natural, nociones generales para estudiantes e historia del mundo, con citas de autores griegos, latinos, árabes y hebreos.

En la historia de la literatura inglesa se dice que la “imagen” del espejo que dio origen al género fue recogida de las leyendas de Preste Juan, un legendario rey cristiano, en cuyo lejano reino se encontraban maravillas tales como las puertas de Alejandro Magno, la fuente de la juventud y un espejo mágico en el que se podía ver cualquier lugar o región. Para la literatura española, por otro

lado, el nacimiento de la literatura del *speculum* está íntimamente ligado al surgimiento de la prosa medieval. A finales del siglo XIII el auge de la lengua vulgar en el verso y la necesidad práctica de escribir documentos de poca trascendencia dieron lugar a la prosa y con ella a varias vertientes de la literatura, como la sapiencial.

Debido a la convivencia de las diferentes culturas que habitaban durante la Edad Media la península Ibérica, se comenzaron a traducir colecciones de sentencias que ya eran muy populares en Oriente. Algunas de éstas son el *Libro de los doce sabios*, el *Libro de los buenos proverbios*, el *Libro de los consejos*, el *Libro del consejo e de los consejeros* y los *Dichos de los santos padres*, este último ya introduce material cristiano, mientras los otros tenían sentencias primariamente de sabios griegos y árabes. Como podemos notar, una

veneración por los escritos doctrinales y las sentencias filosóficas se observa en toda la Edad Media. Si las historias de Valerio Máximo o los pensamientos de los filósofos están en la base de la cultura moral del siglo XV, existía otro tipo de obras donde lo literario alternaba con diversas consideraciones políticas: *Historia del caballero Cifar*, *Disciplina clericalis*, *Calilda e Dimna*, *El conde Lucanor*, *Proverbios de gloriosa doctrina e fructuosa enseñanza...*¹,

de tal modo que este género se convirtió en la guía doctrinal de la nobleza, cumpliendo con la función de *speculum principis*, siendo utilizado para la

¹ Eva María Díaz Martínez 1998, "La literatura de *Speculum Principis* durante el s. XVI; fuentes, evolución y principales representantes" en *Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, p. 305.

educación de príncipes y caballeros pues les mostraba un modelo a seguir, una colección de hechos virtuosos y actitudes dignas de ser imitadas.

El tema del espejo y el género del *speculum principis* fue utilizado también en la literatura del Renacimiento y Barroco, como en la obra de Quevedo *Política de Dios, gobierno de Cristo y tiranía de Satanás* donde propone como modelo a Jesucristo, así como una política libre de malas influencias. Es importante destacar que en estos textos encontramos una visión particular debido a que estaban diseñados para educar a los futuros gobernantes, recurrieron al espejo a la usanza del famoso cuadro de Velázquez, “Las Meninas”. En esta obra, el espejo permite ver lo que se encuentra alrededor, esto es, el contexto, pero también nos permite ver lo que uno no podría ver sin él: al mismo observador, de manera que el espejo hace posible que éste vea su relación con el contexto y la modifique.

En el primer capítulo hablamos de la paradoja y de su papel como elemento en la literatura, en este uso de la imagen del espejo podemos apreciar la técnica de *myse en abîme* o estructura abismada, como las manos que se dibujan en el cuadro de Escher. Es importante notar que la paradoja está en el observador y no en lo observado, que la paradoja responde a una manera de ver la realidad.

Este uso del espejo como metáfora-paradoja es el que utilizan Borges y Carroll en sus obras. Como dijo el escritor argentino “fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real”, pues para él, lo mismo que para

Carroll, el lenguaje no es otra cosa que un espejo, un tanto ambiguo, de la realidad, que la humanidad siempre ha tratado de asir, sin poder evitar que irremediabilmente se le escape de las manos como el agua.

4.2 Borges y el horror por los espejos

La obra literaria de Borges está llena de diferentes referencias y motivos que se han convertido en su marca personal: la recurrencia de los laberintos, la admiración por los tigres y por supuesto, su fatal atracción por los espejos. Es famosa la cita ya mencionada donde expresa ese sentimiento de repulsión en “Tlön Uqbar, Orbis Tertius”, cuento que analizaremos más adelante. Sin embargo a pesar de esta aparente fobia y rechazo por los espejos, es evidente la atracción que éstos ejercían sobre él, ya que dedicó a ellos una buena cantidad de poemas y los menciona en varios de sus cuentos y ensayos.

El espejo representa para Borges la imagen de uno mismo, pero es al mismo tiempo una representación del otro. El reflejo es también la representación de otro mundo, igual al nuestro pero distinto. Los espejos y sus reflejos en la literatura de Borges acechan, y esa dualidad u otredad de algo que es inverso a lo que llamamos “real” se convierte en pesadilla. En el poema “Los espejos”

reúne su “imaginario” de los espejos: el horror, el acecho, la presencia del otro, la identidad sueño-espejo², y teatro-espejo y, de manera especial, el gran tema borgiano del enigma de ese horror³.

² En el capítulo anterior hablamos del uso de la paradoja para crear una narración que asemeja la de un espejo, un *regresus ad infinitum* emparentando al espejo con el sueño.

³ Víctor Bravo 2004, *El orden y la paradoja*, p. 152.

Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro
paredes de la alcoba hay un espejo,
ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo
que arma en el alba un sigiloso teatro.

(...)

Dios ha creado las noches que se arman
de sueños y las formas del espejo
para que el hombre sienta que es reflejo
y vanidad. Por eso no alarman.⁴

Hay que notar que “el espejo persiste en la obra borgiana como límite y umbral de la alteridad: en su azogue el yo encontrará su propio rostro, con el mismo fulgor y la extrañeza del otro”⁵ y, también, que la respuesta al por qué de ese temor se encuentra en la misma obra, los espejos y los sueños le ofrecen sustento a su certidumbre de la insustancialidad de la realidad.⁶

4.2.1 Espejo de la realidad

La preocupación por el lenguaje es otro de los temas que interesaban profundamente al autor argentino, y en esta ocasión, este tema va ligado íntimamente con el del espejo. Como mencioné más arriba, para Borges tanto la realidad como el lenguaje son sistemas arbitrarios y, como sabemos, la actitud de Borges frente a cualquier tipo de sistema era comúnmente el

⁴ Jorge Luis Borges [1941], 2005, OC2, p. 205.

⁵ Víctor Bravo 2004, *op. cit* p. 152.

⁶ Para un análisis más profundo sobre el tema del espejo en la obra de Borges consultar *Versiones. Inversiones. Reversiones* de Jaime Alazraki.

escepticismo. Su única certidumbre era que ninguna de las herramientas humanas como el lenguaje, la filosofía o la ciencia eran adecuadas para aprehender la esencia del universo. Como él mismo dice:

(...) cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios. La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de plantear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios.⁷

Al ver tantas fallas en esas herramientas se limita a crear con ellas símbolos, suposiciones y fantasías. Para él, el lenguaje es un conjunto de símbolos, un espejo de la realidad, imperfecto como quien mira su reflejo o el de la realidad en el espejo, que cumple con un fin estético, como él mismo señala

el idioma es un ordenamiento eficaz de una enigmática abundancia del mundo. Lo que nombramos sustantivos no es sino abreviatura de adjetivos y su falaz probabilidad, muchas veces.⁸

Denuncia el mal uso de las palabras; en su ensayo “Fechas” nos habla de las palabras venidas a menos, que solían representar una gran virtud como es *gracia*, “que ahora significa *chiste* o *chocarrería*” y del abaratamiento de los elogios “Qué adjetivación sería propia de la divinidad, si un jarrón de barro es *divino*?”⁹

⁷ Jorge Luis Borges [1952], *Otras inquisiciones*, 2005, OC2, p. 91.

⁸ _____ [1925], 1999, *Inquisiciones*, p. 66.

⁹ _____ [1928], 1999, *El idioma de los argentinos*, p. 114

Con respecto al lenguaje, podemos reconocer en su obra dos marcadas tendencias. En su obra temprana, los ensayos y los primeros cuentos, encontramos una gran preocupación e inconformidad con el lenguaje, para ser más precisos, con la lengua escrita, que es la única que se presta a la interacción entre él, como autor, y sus lectores. Como nos menciona Ana María Barrenechea:

Borges ataca el purismo estrecho que rechaza toda innovación esgrimiendo el Diccionario y la Gramática académica. Denuncia también la tonta vanagloria de quienes consideran perfecta la lengua y se maravillan ante su riqueza de formas sin ponerse a dilucidar si a esta diversidad le corresponden matices afectivos o valorativos, o diferencias en la concepción de los objetos.¹⁰

En sus ensayos Borges pide que ensanchen el idioma y con él, la literatura. En su ensayo “La adjetivación” habla a fondo sobre los adjetivos, principalmente de su función en la poesía, señalando que “los poetas actuales hacen del adjetivo un enriquecimiento, una variación; los antiguos, un descanso, una clase de énfasis.”¹¹ Citando ejemplos de Quevedo, Shakespeare y Milton nos enseña cómo un adjetivo debe ser la abreviación de una metáfora, no el desdoblamiento de un sustantivo.

Por otro lado, en “Palabrería para versos” evidencia la pobreza del lenguaje poético que, a diferencia de otras disciplinas como las matemáticas, la metafísica y las ciencias naturales, que son poseedoras de un lenguaje

¹⁰ Ana María Barrenechea 1976, “Borges y el lenguaje” en *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, op. cit, pp. 227.

¹¹ Jorge Luis Borges, [1926], 1999, “La adjetivación” en *El tamaño de mi esperanza*, p. 58.

privativo, no *han aumentado innumerablemente el acervo de voces*. Habla de un vocabulario poético,

registrador de representaciones no llevaderas al habla común. (...) ¿Por qué no crear una palabra, una sola, para la percepción conjunta de los cencerros insistiendo en la tarde y de la puesta de sol en la lejanía?¹²

Una propuesta ya más en forma se encuentra en “El idioma infinito”, donde censura tanto a los “haraganes galicistas” quienes piden una libertad en el lenguaje que mal usan, como a los “casticistas” que juzgan perfecto el lenguaje. Propone una *política del idioma* y con ella algunos procedimientos para enriquecer el vocabulario:

- 1) *La derivación de adjetivos, verbos y adverbios, de todo nombre sustantivo*. El mismo Borges nos da una gran cantidad de ejemplos en sus primeros trabajos: *bostezable, dialogación, literarizar, patricialidad, criolledad y dubiedad*, entre otras.
- 2) *La separabilidad de las llamadas preposiciones inseparables*. Borges envidia el uso de prefijos para formar palabras compuestas y la creación de *pormanteaux* que existen en los idiomas inglés y alemán. Algunos ejemplos creados por el mismo autor son: *imbelleza, nocheazulistas, enquevedizado, inexistir, posmuerte y afantasmado*.
- 3) *La traslación de verbos neutros a transitivos y lo contrario, así como el paso de éstos a reflejos y viceversa*. Cabe destacar que no es el primero en utilizar de ese modo los verbos, él mismo da ejemplos de Quevedo y

¹² Jorge Luis Borges [1926], 1999, “Palabrería para versos” en *op. cit.*, p. 55.

Góngora, además de uno suyo: *Las investigaciones de Bergson, ya bostezadas por los mejores lectores.*

- 4) *El emplear en su rigor etimológico las palabras.* Borges señala que es necesario enseñar a los lectores el significado original de las palabras, ya que es sabido que las palabras cambian de significado con el tiempo.

En “Indagación de la palabra” después de analizar la oración “en un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme” llega a la conclusión de que “las palabras no son la realidad del lenguaje, las palabras —sueltas— no existen”¹³, y que “la única realidad lingüística es la oración.”¹⁴ De este modo postula dos proposiciones: que las categorías gramaticales no existen y pueden ser reemplazadas por unidades representativas, ideas que pueden ser una palabra o un conjunto de ellas. Elimina también la sintaxis, pues como dice Borges, “la representación no tiene sintaxis. Que alguien me enseñe a no confundir el vuelo de un pájaro con un pájaro que vuela.”¹⁵ El primer lugar en el lenguaje poético se lo otorga a la metáfora como construcción de una imagen, una idea, contar “anécdotas chicas”¹⁶. Las metáforas para Borges son un adorno, un lujo, “el comentario visible de una felicidad (...que sirve) para festejar los momentos de alguna intensidad de pasión”¹⁷.

¹³ Jorge Luis Borges [1928], 1999, “Indagación de la palabra”, en *El idioma de los argentinos*, p. 17.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ Jorge Luis Borges [1928], 1999, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶ *Idem*, p. 112.

¹⁷ *Idem*, p. 56.

En esta primera época podemos observar su naturaleza creadora en el vocabulario, pero abandona esta postura:

por una estética de formas más simples, en la creencia de que la rareza idiomática perturba al lector y envejece el estilo, y que solo importa la hondura de las intuiciones poéticas¹⁸.

A partir de *El Aleph* se observa el sacrificio de la individualidad en el lenguaje por parte de Borges, sin embargo, dota a sus narraciones de metáforas y temas universales. A pesar de ello, la preocupación por su herramienta principal de trabajo, el lenguaje, siguió latente en sus textos.

4.3 Carroll y la fascinación por los espejos

Las obras más populares de este autor británico son sin duda *Alicia en el país de las maravillas* y su secuela *A través del espejo y lo que Alicia encontró ahí*. Si bien el personaje protagónico es el mismo, la inspiración que produjo la idea del espejo no surgió gracias a Alicia Lidell, quien fuera la niña que inspirara el primer libro. En esta ocasión la musa es otra niña Alicia: Alicia Raikes, prima lejana y amiga del profesor Dodgson.

Una tarde estaba el profesor en casa de la familia Raikes y al saber que el nombre de una de las niñas era Alicia se acercó a ella y le dijo:

— ¿Así que tú eres otra Alicia? Tengo un profundo cariño por las Alicias. ¿Te gustaría venir conmigo y ver algo un tanto desconcertante?

Lo siguió hasta su casa, a un enorme cuarto lleno de muebles y con un espejo al fondo.

¹⁸ Ana María Barrenechea, *op. cit.*, p. 230.

—Ahora— dijo Dodgson dándole una naranja a la niña—primero dime ¿en qué mano tienes la naranja?

— En la derecha—, contestó ella.

— Ahora ve el espejo y dime en qué mano tiene la naranja la niña que ves en él.

— En la izquierda.

— Exactamente y ¿cómo se explicaría eso? — Le preguntó Dodgson.

Alicia dudó al principio, pero viendo que él esperaba una respuesta, finalmente contestó.

—Si yo estuviera al otro lado, ¿no es verdad que la naranja estaría en mi mano derecha?

— ¡Bien hecho, mi pequeña Alicia! ¡Es la mejor respuesta que he recibido hasta el momento! —, concluyó el profesor.¹⁹

Hay que mencionar que el motivo del espejo, generado de esta experiencia, fue agregado a la obra posteriormente, pues buena parte del libro está basado en las historias sobre ajedrez que Dodgson contaba a las hermanas Lidell.

La elección de un mundo en el espejo no es algo que Carroll haya hecho por mero capricho y tampoco es solamente en *A través del espejo* donde la utiliza. El mismo dice que *La caza del Snark* fue compuesto empezando por el final: el primer verso que escribió fue el último y a partir de esa línea compuso el resto del poema. En *Alicia en el país de las maravillas* también encontramos “inversiones”, como el hongo del que si se come un lado hace crecer a Alicia y si come del otro lado la hará pequeña; en *Silvia y Bruno* existe un reloj que revierte el tiempo y aprendemos que “malvado” es simplemente “vivir” escrito al revés²⁰. Con todo, es en *A través del espejo* donde la obra entera está

¹⁹ Entrevista de Alice Raikes aparecida en el *Times* en enero 22, 1932, citado en Martin Gardner 2000, *Annotated Alice*, p. 141n. (La traducción es mía).

²⁰ Juego de palabras en inglés entre “evil” y “live”.

estructurada a partir del espejo y se hacen múltiples referencias a las inversiones; por ejemplo la Reina Blanca le habla a Alicia de las ventajas de que su memoria y el tiempo funcionen al revés y para aproximarse a la Reina Roja, Alicia debe caminar hacia atrás.

El espejo, al ofrecer el recurso de la inversión fue explorado por el autor en tres niveles diferentes. El primero es la inversión física que ofrece el reflejo,

el registro de asimetrías y fenómenos de desviación lateral, el hecho de que mientras determinadas figuras son simétricas de sus imágenes especulares e indistinguibles de ellas, otras acusan en ese efecto una relación de contrariedad.²¹

El segundo, es la inversión lógica que resulta del reflejo de la realidad en el espejo y la resultante relación de contrariedad entre estos dos mundos, el “real” y el del espejo. Finalmente, la tercera es la inversión metafísica que se da en el terreno del sueño, la cual ya analizamos en el capítulo anterior. Para entender estas “inversiones” es preciso echar mano de los conceptos sentido común y sinsentido. El sinsentido, como vimos, no es algo nuevo en la cultura inglesa, sin embargo en la época de Carroll tomó un valor diferente. El sinsentido de la época victoriana podría decirse que anticipa, y tiene en sí mismo semillas de filosofía y del, apenas naciente, posmodernismo.

Charles Dodgson, por su parte, también se interesaba en las inversiones y en los espejos y los aprovechaba para asombrar a sus amigas niñas. Escribía

²¹ Manuel Garrido 2006, “Introducción” en *APM/ATE*, p. 65

cartas que para ser leídas correctamente debían leerse ante un espejo, coleccionaba cajas de música y uno de sus ejercicios favoritos era tocar las melodías invertidas y realizaba dibujos que al voltearlos de cabeza mostraban una imagen diferente, y hasta ideó un método de multiplicación en donde el multiplicador era escrito al revés y arriba del multiplicando.

Tanto Carroll como Dodgson, se maravillaban por los espejos. En definitiva, debemos agradecer a este singular objeto el nacimiento de Lewis Carroll, quien es y no es, al mismo tiempo, el profesor de matemáticas Charles Lutwidge Dodgson.

4.3.1 El lenguaje a través del espejo.

El lenguaje es la principal preocupación de las obras que pertenecen al sinsentido literario. Muestran un claro estudio del lenguaje y reflejan una postura de inconformidad, al tiempo que evidencian los problemas de la lengua y de la comunicación humana. Como afirma Jean-Jaques Lecercle en *Philosophy of Nonsense* (1994), el sinsentido juega con las reglas del sentido. De este modo, para crear el sinsentido literario hay que jugar con los parámetros lingüísticos pero siempre respetando los límites. La clave para comprender este juego es la “acuñación” de términos y palabras, elemento importante de la lengua inglesa, que Borges admiraba.

En el nivel fonético el autor del sinsentido no inventa palabras al azar, sino que experimenta todas las posibles combinaciones de fonemas. Algo parecido en

nuestra lengua podrían ser las jitanjáforas²². Sin embargo, en el sinsentido el uso de este recurso es más bien pedagógico, mientras que en la jitanjáfora es humorístico. El autor del sinsentido no busca una forma de expresión para sus emociones, su mayor interés es el lenguaje, que funciona también como metalenguaje. Tomemos por ejemplo el encuentro de Alicia con el Gato Cheshire en *Alicia en el País de las Maravillas*, donde este último le pregunta a la primera “¿Dijiste un ‘cerdo’ o un ‘lerdo’?”²³. En este pasaje Carroll nos hace notar la importancia del valor diferencial de los fonemas.

La literatura del sinsentido en el nivel morfológico respeta las reglas y crea nuevas formas imitando y explotando esas mismas reglas, del mismo modo que lo hace en el nivel fonético. Un recurso es tomar literalmente las reglas, como por ejemplo las conjugaciones de los verbos, que cuando se conjugan en segunda persona del presente siempre lleva una “s” final (comes, estudias, vas). Los niños pequeños toman esta regla literalmente y la aplican también a la conjugación de la segunda persona del pasado (“comistes”, “estudiastes”, “fuistes”).

Otro de los recursos que usa Carroll es la creación de nuevas palabras formadas al separar sufijos y prefijos y jugar con sus significados. Por ejemplo, en *A través del espejo* aparecen pequeños insectos llamados *bread and butterfly* y *rocking horse-fly*, el primero es el resultado de separar la palabra mariposa (butter-fly) que nos lleva a mantequilla (butter), a la que le hacía falta la palabra

²² Término que tiene origen en el poema *Leyenda* de Mariano Brull y que fue utilizado por Alfonso Reyes para definir “enunciados carentes de sentido que pretenden conseguir resultados eufónicos” (definición DRAE).

²³ Lewis Carroll [1872], 2006, *APM/ ATE*, p. 167. En el original en inglés el juego de palabras es entre “pig” (cerdo) y “fig” (higo).

pan (bread) para formar la frase “bread and butter”²⁴; el segundo se refiere a una libélula (horsefly) y a un juguete caballo mecedora (rocking horse). Esto nos trae a otro recurso, a un juego de palabras más elaborado, el *portmanteau* o palabra-maleta. Ésta no es otra cosa que un tipo de “acuñación”, que no es una idea novedosa ni creada por o para el sinsentido. Desde términos que provienen de raíces griegas como “geografía”, o palabras ya usadas comúnmente como “boquiabierto”, es un proceso que ha sido parte del lenguaje mismo y de la sociedad. En el poema *Jabberwocky*, considerado uno de los más representativos del sinsentido literario, encontramos muchos *portmanteaux*, que ya están incorporados al idioma inglés y ya poseen entradas en el *Oxford Dictionary*, algunas de ellas son *chortled*²⁵ y *galumphing*²⁶.

La sintaxis, por otro lado, tiene un lugar especial en la literatura del sinsentido. Así como los juegos de palabras son tan evidentes, es casi imposible encontrar un error de sintaxis o una incongruencia en este nivel. El sinsentido, al ser considerado como un género para niños, podría esperarse que su sintaxis sea simple, pero no es así. En el tercer capítulo de *Alicia en el país de las maravillas*: “Una carrera electoral que trae cola”, el Ratón cuenta una historia “que los dejará completamente secos”. Recordemos que Alicia acaba de salir de su “mar de lágrimas” y que al igual que los demás personajes que aparecen en el capítulo, se encuentra empapada. Durante el relato, el Ratón es interrumpido por el Pato cuando enuncia “Incluso Stigand, honra y prez de

²⁴ Frase utilizada en la lengua inglesa para referirse a una actividad que provee un salario (*bread and butter job*).

²⁵ Una mezcla de *chuckle* y *snort* (risoteo y resoplido), ej. *He chortled in his joy*.

²⁶ Una mezcla de *gallop* y *triumphant* (galope y triunfante), ej. *The knight was galumphing back*.

patriotas, arzobispo que era de la sede episcopal de Canterbury, *lo* encontró oportuno en aquellas circunstancias...”²⁷ El Pato pregunta qué fue *lo* que encontró y el Ratón le contesta que encontró “*lo*”. Aquí Carroll denota la dificultad de comunicación por ambigüedad, los pronombres suelen causar problemas si la referencia no es clara, en este caso “*lo*” es el objeto directo del verbo “encontró”, que se refiere a una acción anterior que Stigand juzga apropiada. Otro ejemplo lo encontramos en el capítulo séptimo, en la fiesta del té cuando la Liebre de Marzo le dice a Alicia “Sería como decir que da lo mismo afirmar que ‘me gusta lo que tengo’ que ‘tengo lo que me gusta’”²⁸. Como señala Jean-Jacques Lecercle, las intuiciones de Carroll en el sentido lingüístico eran muy avanzadas para su tiempo pues le otorga la mayor prioridad a la sintaxis, a la manera de Noam Chomsky quien ochenta y seis años después revolucionaría el terreno de la lingüística.

Por último, en el nivel semántico es donde se encuentra el secreto del sinsentido literario; en los niveles anteriores podemos notar el juego que existe con el lenguaje, pero en el nivel semántico, que paradójicamente es donde se da más este juego, el sinsentido es el más simple de todos. A riesgo de poder dar paso a las metáforas, y con ellas a una significación e interpretación del texto, el autor prefiere evitarlas haciendo que todo se tome de manera literal. Para Carroll el lenguaje del sinsentido implica libertad pero el orden es lo primordial y la creatividad semántica en las metáforas implica una disrupción del orden.

²⁷ Lewis Carroll [1872], 2006, *op. cit.*, p. 130.

²⁸ *Idem*, p. 170.

Los libros de Alicia más que libros de aventuras son libros de, o sobre, conversaciones, en las que la niña Alicia se enfrenta a la lógica y el raciocinio del sinsentido, y se convierten en una especie de enfrentamiento lingüístico, y a veces filosófico, entre el sentido común (Alicia) y el sinsentido.

4.4 A través de *Tlön, Uqbar, Urbis Tertius*

El origen de este cuento, señala Ana María Barrenechea, lo podemos encontrar en 1936. En el número dieciocho de la revista *Sur* de ese año Borges habla del plan de un cuento:

(...) que describa puntualmente un falso país con su geografía, su historia, su religión, su idioma, su literatura, su música, su gobierno, su controversia matemática y filosófica... su enciclopedia, en fin: todo ello articulado y orgánico, por supuesto.²⁹

Cuatro años después, en 1940 aparece “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” publicado en *El jardín de los senderos que se bifurcan*. El cuento comienza como una anécdota, en donde Borges recuerda cómo fue que descubrió Uqbar, siendo responsables de tal descubrimiento “la conjunción de un espejo y una enciclopedia”. Durante una velada con Bioy Casares en una finca, él y Borges incurren en una discusión acerca de la monstruosidad de los espejos. Bioy recuerda que “uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de hombres.” Borges, interesado en la cita, pregunta por su origen, a lo cual Bioy responde que se encuentra en *The Anglo-American Cyclopaedia*. El lugar

²⁹ Jorge Luis Borges citado en Ana María Barrenechea 1957, *La expresión de irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, p. 122.

donde se hospedaban contaba con dicha enciclopedia y, en busca de la cita, la consultaron. Para sorpresa de ambos no se registraba ningún artículo sobre Uqbar. Días después Bioy encuentra el artículo en otro ejemplar de la misma enciclopedia, y se lo muestra a Borges, en él se hablaba de su geografía, su historia, su idioma y literatura, que era únicamente de origen fantástico, y ésta se refería solamente a dos regiones imaginarias: Tlön y Mlejnás.

Años más tarde llega a las manos de Borges el oncenavo tomo de *A first enciclopedia of Tlön*, en cuya primera página se encontraba la inscripción *Orbis Tertius*; en él se detallaban la cultura de Tlön, su lenguaje, filosofía y ciencias. Posteriormente, Borges relata la verdadera historia de la creación de Uqbar. Dicho lugar surgió gracias a una sociedad secreta (a la cual perteneció George Berkeley) que decidió inventar un país. Al pasar del tiempo, los miembros de dicha sociedad se dieron cuenta de que una sola generación no bastaba para tal proeza así que cada miembro designó a un discípulo que la continuaría. La tarea de continuar la invención del país llegó al siglo XIX y a América. Gracias a la circulación de la *Encyclopaedia Britannica*, se sugirió hacer la enciclopedia ya no de un país sino de un planeta ilusorio; los cuarenta volúmenes de dicha enciclopedia, a la cual pertenece el tomo consultado por Borges y Bioy, serían la base de una obra que sería redactada en una de las lenguas de Tlön y tendría por nombre *Orbis Tertius*.

Tiempo después se empiezan a encontrar objetos provenientes de Tlön hasta que, finalmente en 1944, son exhumados los cuarenta volúmenes de la Primera

Enciclopedia de Tlön que al ser recibida por todos los hombres y abrazada por ellos, modifica las ciencias y el lenguaje.

[...] La realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder. [...] ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y basta evidencia de un mundo ordenado? [...] Una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue. Si nuestras previsiones no erran, de aquí en cien años alguien descubrirá la Segunda Enciclopedia de Tlön. Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön.³⁰

Podemos ver en este relato la estructura de “cajas chinas”, al igual que en “Las ruinas circulares”. Uqbar, un mundo fantástico contiene a Tlön, un segundo mundo fantástico, y este último invade la realidad de otro para formar a “Orbis Tertius” o un tercer mundo; esto alude, también, a la circularidad en el relato. El cuento parte de la “realidad” para descubrir y narrar la creación de un mundo fantástico, el cual es acogido en el mundo “real” y el primero logra cambiar al segundo.

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, nos advierte el autor desde el prólogo, es un cuento sobre un libro imaginario, pero, el hecho de que sea imaginario no lo minimiza ni anula en absoluto. Para Borges el libro es el instrumento más importante creado por el hombre. Lo consideraba la extensión de la memoria, de la imaginación y del olvido, pues, según el autor argentino, de ese último se constituye la memoria. De aquí la elección de un libro como representante de la realidad, y más de una enciclopedia, ya que como vimos anteriormente éstas

³⁰ Jorge Luis Borges [1941], 2005, OC1, pp. 473-474.

fueron llamadas también *speculum* por ser consideradas un espejo de la realidad.

Como mencioné en el segundo capítulo de esta tesis, en los cuentos contenidos en *Ficciones* encontramos la misma observación por parte de Borges. En cada historia se postula un juicio sobre los vínculos entre la obra literaria y la realidad. La relación entre éstas dos y, más específicamente la tensión entre lenguaje y realidad, se convirtió en una idea recurrente y casi obsesiva que atraviesa la producción de Borges. Es de esta idea que se nutre “Tlön...”; en este cuento “introduce el mito del sueño bibliográfico [...] y expone el afán humano por establecer categorías lógicas que respondan a sus incertidumbres.”³¹

En el mundo idealista que se nos presenta, donde los “objetos” no son más que ideas, el lenguaje logra imponer sus exigencias conceptualizadoras en desmero de la realidad. Podemos apreciar el triunfo del lenguaje en el relato acerca de las nueve monedas que se pierden y dejan de ser “reales” hasta que paulatinamente son encontradas. Aquí Borges propone una reelaboración de la teoría de Berkeley sobre la percepción, de modo que en Tlön perder algo es lo mismo que olvidarlo y encontrarlo es recordarlo.

Las diferentes ideas sobre el tiempo, la personalidad, el universo y los dobles conviven en Tlön; por una parte el futuro y el pasado no existen sino como esperanza y recuerdo, respectivamente, siendo el tiempo un presente

³¹ José Luis Sánchez Ferrer 1992, *El universo poético y narrativo de Jorge Luis Borges*, p. 64.

indefinido; por otra, la vida es un recuerdo de un tiempo finito que ya ha pasado. La historia del universo y de nuestras vidas es “la escritura que produce un dios para entenderse con un demonio”³², y que un hombre mientras duerme está despierto en otro lugar.

Además de éstas, las inquietudes que Borges tenía acerca del lenguaje y la literatura, las cuales señalé al principio de este capítulo, se vuelven realidad en Tlön.

No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* Tlön, de la que proceden los idiomas “actuales” y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial. Por ejemplo no hay palabra que corresponda a la palabra *luna*, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*. (...) Lo anterior se refiere a los idiomas del hemisferio austral. En los del hemisferio boreal la célula primordial no es el verbo sino el adjetivo monosilábico. El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice *luna*: se dice *aéreo-claro sobre oscuro-redondo* o *anaranjado-tenue-del cielo* o cualquier otra agregación.³³

Por su parte, en la literatura “abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas”³⁴. Este es el lenguaje puramente poético que Borges anhelaba. Los libros no son firmados, las obras son todas de un solo autor intemporal y anónimo, pues el conocimiento es considerando como único y eterno, ya que en Tlön “se cree

³² Jorge Luis Borges [1941], 2005, OC1, p. 467.

³³ *Idem*, pp. 465-466.

³⁴ *Idem*, p. 466.

en la existencia de un solo sujeto, que es a su vez cada uno de los seres del universo”.³⁵

En resumen, en este relato está ejemplificada

la arbitrariedad del lenguaje frente a la realidad, su naturaleza temporal y su función despersonalizante. (...) Podemos ver, también, una metafísica (el idealismo) sometido a fines literarios hasta sus extremos.³⁶

De este modo, Borges advierte que este mundo será el tercer orbe, es decir *Orbis Tertius*. Trata de advertirnos del peligro de utilizar al lenguaje como espejo fiel de la realidad. La matriz idealista que rige en Tlön parece un disparate, sin embargo es una fuerza totalizante que pone en duda el mundo real y nos hace sospechar que se apropiará de él poco a poco.

4.4 ... y lo que Alicia encontró ahí.

Mencionamos ya en el capítulo anterior que el espejo es la conexión entre el mundo real y el onírico en el caso de *A través del espejo*. En “Tlön” ocurre algo similar, ya que la realidad de Tlön se ahonda con el misterio del espejo. Es claro que en las narraciones de Borges y Carroll se nos presenta un parodia del mundo, una máscara de la cultura “que sólo oculta su (del mundo) rostro inescrutable”³⁷.

La técnica que ambos autores utilizan es similar, pues introducen elementos de la realidad en sus relatos. Vimos que la Alicia de *A través del espejo* tiene su

³⁵ *Idem*, p. 469.

³⁶ Arturo Echavarría 2006, *Lengua y Literatura en Borges*, p. 133

³⁷ Jaime Alazraki 1976, “Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas”, en *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, p. 194.

origen e inspiración en dos Alicias reales, y es este personaje sacado de la realidad quien explora el mundo del espejo. En el caso de “Tlön...” quien se adentra en el mundo de Tlön es el Borges-narrador o el Borges-personaje, quien es, como nos dice al respecto en “Borges y yo”:

A quien le ocurren las cosas. [...] Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página.³⁸

En ambos textos no es sólo el narrador quien tiene un origen “real”. Es pertinente mencionar que tanto en “Tlön...” como en *A través del espejo* muchos otros de los personajes fueron extraídos de la realidad. En el caso de Borges, incluye en su cuento a Bioy Casares, a Alfonso Reyes y al mismo Berkeley, quienes están en el mismo plano que Erick Erfjord, personaje inventado que aparece por primera vez en “Tlön...” y reaparecerá en las notas de “Tres versiones de Judas”³⁹ y “Los teólogos”⁴⁰. En el caso de Carroll, éste introduce a personajes ficticios ya existentes como Humpty Dumpty, para interactuar con Alicia. Incluso algunos afirman que el mismo Carroll aparece personificado en una figura algo quijotesca como nos dice el mismo Borges:

el triste Caballero Blanco, artífice de cosas inservibles, es un autorretrato deliberado y una proyección, tal vez involuntaria, de aquel provinciano que trató de ser Don Quijote. Un Quijote o Quijano que nunca sabe si es un

³⁸ Jorge Luis Borges [1960], 2005, OC2, p. 197.

³⁹ Contenido en *Ficciones* (1944).

⁴⁰ Contenido en *El Aleph* (1949).

pobre sujeto que sueña ser un paladín cercado de hechiceros o un paladín cercado de hechiceros que sueña ser un pobre sujeto. (...) Quizá el Caballero está conmovido, porque no ignora que él también es un sueño de Alicia, como Alicia fue un sueño del rey Rojo, que está a punto de esfumarse. El Caballero es el propio Carroll que se despide de los queridos sueños que poblaron su soledad.⁴¹

Estos juegos tienen un propósito deliberado, darle un soporte real a sus relatos para provocar con mayor efectividad la ruptura ontológica que es, en el caso de los cuentos de Borges, el *knock out* del cuento y, en el caso de Carroll, el nudo esencial del juego estético.

Retomando el tema de la parodia, encuentro en este caso un solo elemento parodiado pero dos diferentes acercamientos. En términos generales el objeto parodiado es la realidad misma y la preocupación de ambos autores es la limitante que representa la única herramienta que tiene la humanidad para poder representar y comunicar dicha realidad, es decir, el lenguaje. En términos particulares el objeto parodiado es el libro, específicamente el género del *speculum*. Borges hace una aguda crítica sobre el lenguaje como espejo de la realidad, la enciclopedia (o *speculum*) de Tlön es al comienzo

una narración de un planeta ficticio; hacia el final entendemos que su irrealdad es nuestra realidad e, inversamente, que nuestra realidad no es menos ficticia que Tlön.⁴²

⁴¹ Jorge Luis Borges, "El sueño de Lewis Carroll", El País, Madrid, 19 de febrero 1986, versión en línea en http://www.elpais.com/articulo/opinion/CARROLL/LEWIS/sueno/Lewis/Carroll/elpepiopi/19860209elpepiopi_5/Tes (Consultado 8 junio 2008)

⁴² Jaime Alazraki 1976, *op. cit.*, p. 195.

Carroll también hace una crítica a la sociedad de su tiempo, a los parámetros victorianos de *fulfillment*, sentido común y buenos modales de los que he hablado antes. En *A través del espejo*, Alicia se enfrenta a un mundo “disparatado”, entra en el juego de su sociedad y gana la partida, convirtiéndose el libro en una suerte de *speculum principis* y culminando con la coronación de Alicia como Reina y dando jaque al Rey Rojo.

En ambos textos podemos encontrar juegos con el tiempo y el espacio. Ni en “Tlön...” ni en el mundo del espejo existe el tiempo como lo conocemos nosotros. Mientras que en el primero se plantean varias teorías sobre el tiempo, en el segundo Alicia aprende de la Reina Blanca la ventaja de vivir al revés, que “es que la memoria funcione en dos direcciones”⁴³ y pueda también recordar lo que pasará en el futuro. Las ideas sobre el espacio son peculiares también en ambos mundos; en Tlön, nos dice Borges, la geometría “desconoce las paralelas y declara que el hombre que se desplaza modifica las formas que lo circundan”⁴⁴, y al otro lado del espejo Alicia debe correr a toda velocidad para permanecer en el mismo lugar.

Las ideas del panteísmo y la pérdida de personalidad se encuentran también en ambos libros; recordemos que en la literatura de Tlön todas las obras son de un solo autor, intemporal y anónimo. En el libro de Carroll también podemos encontrar esta idea de la pérdida de individualidad, cuando Alicia entra al bosque donde las cosas pierden su nombre y ella olvida el suyo, o cuando la

⁴³ Lewis Carroll [1872], 2006, *APM/ATE*, p. 297.

⁴⁴ Jorge Luis Borges [1941], 2005, *OC1*, p. 469.

Reina Blanca le dice a Alicia que debido al susto que le ocasionó un rayo había olvidado su nombre.

Hemos hablado también de las ideas lingüísticas de ambos y a pesar de que son opuestas, pues Borges aprecia la semántica más que la sintaxis, y Carroll valora la sintaxis por sobre lo demás, existen similitudes en el lenguaje de ambos mundos. Tanto en el Tlön como al otro lado del espejo existe la poética que Borges imaginaba, la cual crea objetos compuestos de dos términos para fines únicamente poéticos; en Tlön se unen voces “uno de carácter visual y otro auditivo: el color del naciente y el remoto grito de un pájaro”⁴⁵, y en *A través del espejo* Humpty Dumpty desentraña el adjetivo *viscoleantes*, “significa que los animales están ‘vivitos y coleando’. Ya ves, es como una maleta, dos significados empaquetados en una sola palabra”⁴⁶.

Es asombroso observar las similitudes en el trabajo de estos dos autores. Borges crea una “irrealidad” fantasmagórica, un universo inteligible y de apariencia desordenada, donde el materialismo es una herejía y el mundo, o planeta entero, se rige por un idealismo exacerbado. Carroll lleva las leyes de la lógica al extremo para crear un mundo en donde las cosas comunes y la “realidad” no tienen cabida. Un lugar

que acaso se muestre caótico para quien lo visita, pero que responde a un ordenamiento riguroso e inflexible, a un ordenamiento que Alicia, la protagonista, no llega a comprender pero que *los otros* sin duda conocen,

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Lewis Carroll [1872], 2006, *op. cit.*, p. 318.

(...) esa realidad de irreprochable, aunque secreta lógica, en la cual ha sido atrapada”⁴⁷ .

Pero lo más sorprendente es que, a pesar de demostrar la irrealidad del mundo que llamamos “real” utilizando herramientas comunes y prosaicas, como el lenguaje y la lógica, tanto Borges como Carroll ven en la imaginación propia y ajena una fuerza capaz de superar las limitaciones de la condición humana.

⁴⁷ Jaime Rest 1976, *El laberinto del Universo. Borges y el pensamiento nominalista*, pp. 72-73.

Conclusiones

De acuerdo con el análisis realizado en esta tesis, podemos afirmar que la literatura fantástica contemporánea se vale de ficciones para profundizar en la conciencia de lo real, “con imágenes que trascienden la superficie aparente o causal de los hechos y requieren más lucidez que la mera copia realista”¹.

En el análisis de “Las ruinas circulares” y en el pasaje del Rey Rojo de *Alicia* se pone en duda la propia existencia del ser. Encontramos en ambos autores las mismas influencias y preocupaciones acerca del devenir y origen de la humanidad, así como el uso de la misma técnica narrativa. No obstante, a pesar de que ambos utilizan la paradoja para causar una ruptura en el nivel ontológico del texto, el mundo de ficción de Carroll utiliza este recurso también para producir un efecto de carácter estético en el marco de una narración. Por otro lado, en su cuento Borges toma el sueño como tema central y hace énfasis en mostrar, a través de su relato, sus propias ideas con respecto a la realidad que para él era incierta; este mismo sentimiento lo externó en otros textos y poemas, como “El ajedrez” al cual pertenece el siguiente fragmento:

También el jugador es prisionero
(la sentencia es de Omar) de otro tablero
de negras noches y de blancos días.
Dios mueve al jugador, y éste, la pieza
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño y agonías?²

Podemos ver que tanto Carroll, con su lógica del sinsentido, como Borges, con su visión estética nutrida por la filosofía, coinciden en una esencial

¹ Myrta Sessarego 1998, *Borges y el laberinto*, p. 39

² Jorge Luis Borges [1960], 2005, *OC2*, p. 203.

desconfianza de que el hombre pueda siquiera atisbar el ordenamiento del universo o vislumbrar el destino de la humanidad, también en que no es en un mundo azaroso donde nos movemos, sino que hay alguien más que determina cada uno de nuestros pasos, como si fuésemos piezas en un tablero de ajedrez.

Por su parte, el mundo del otro lado del espejo es un laberinto al igual que Tlön: “un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres”. Este laberinto es el conocimiento que ha sido construido por nosotros mismos, cifrado por el lenguaje. En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” como en *A través del espejo* podemos observar la misma preocupación por la arbitrariedad del lenguaje así como la falibilidad del mismo para representar la realidad. Encontramos en ambos mundos realidades alienadas, fuera de sí mismas. Esta alienación no es abordada por parte de ninguno de los dos autores desde una connotación negativa, como es el caso de otros que se rinden ante la posibilidad de “conocer”; en Borges y Carroll “prevalece el *homo ludens*, consciente de que el camino está cerrado pero dispuesto a solazarse con los posibles atajos”³, con los prodigios del pensamiento, tan ilusorios como fascinantes.

Anteriormente hablé de los límites de la literatura del sinsentido y de su exclusión de la literatura fantástica. Después de realizar esta investigación, creo que catalogarla como mera literatura infantil, es limitarla demasiado. Me parece pertinente ubicar la literatura del sinsentido de Carroll en el terreno de la

³Jaime Rest 1976, *op. cit.*, p. 75.

literatura fantástica contemporánea, ya que, al igual que la de Borges, se vale de ficciones para penetrar en la realidad.

Finalmente, Carroll y Borges convergen en una intertextualidad que va más allá de los temas y argumentos, comulgan en una misma visión y filosofía de vida y, no obstante sus diferencias sociales, la esencia humana prevalece en ambos.

Apéndice

La paradoja de Aquiles y la tortuga

Zenón de Elea, filósofo griego discípulo de Parménides, creía firmemente en que sólo se puede llegar a la verdad mediante el pensamiento, ignorando las percepciones de los sentidos. Podríamos llamarle el inventor del razonamiento paradójico. Conocemos sus argumentos a través de Platón y, sobre todo, de Aristóteles.

Una de sus más célebres paradojas es la de Aquiles y la tortuga. En ella se muestra una carrera entre estos personajes. Aquiles, el de los pies ligeros, corre diez veces más rápido que la tortuga y le da, a esta última, diez metros de ventaja. Cuando Aquiles corre los diez metros que inicialmente lo separan de la tortuga, ésta ya recorrió un metro, cuando el primero recorrió ese metro la tortuga ya corrió un decímetro y así sucesivamente. De este modo, Zenón mediante el razonamiento lógico demuestra que el primero nunca podrá alcanzar a la segunda en una carrera, pues entre ambos siempre existiría un espacio infinitamente divisible, es decir, que Aquiles no podrá ganar.

Ésta y otras paradojas de Zenón, que se presentan como un reto para el pensamiento, han tenido una gran influencia en la historia de la filosofía, debido a que en ellas existen rigurosos procedimientos lógicos y éstos fueron los que mantuvieron atareados a otros filósofos, como Demócrito, Bergson o Russell, tratando de buscar una solución. Es notable que la paradoja sea irrefutable *lógicamente*, a pesar de que el sentido común nos diga que, en uno u otro momento, Aquiles rebasará a la tortuga.

Como vimos en el capítulo II de esta tesis, la influencia filosófica en Borges es, a pesar de sus negaciones y evasiones, bastante obvia, al igual que en Charles Dodgson, quien al ser profesor de matemáticas y amante de la lógica forzosamente tuvo un fuerte acercamiento a la filosofía.

La influencia de Zenón de Elea es innegable, gracias a que existen trabajos de ambos sobre su famosa paradoja. Borges tiene varios ensayos como “La perpetua carrera de Aquiles y la Tortuga” en donde señala las refutaciones de filósofos como John Stuart Mill y Bertrand Russell y, pese a estar de acuerdo con las objeciones de Russell, termina su ensayo diciendo

Zenón es incontestable, salvo que confesemos la identidad del espacio y el tiempo. Aceptemos el idealismo, aceptemos el crecimiento concreto de lo percibido y eludamos la pululación de abismos de la paradoja.¹

En “Avatares de la Tortuga” Borges retoma la paradoja para hablar sobre el *regressus in infinitum*, justo como lo hace Lewis Carroll en “What the Tortoise said to Achilles”² cuyos personajes, al final de la interminable carrera, entran en una discusión en donde la Tortuga ofrece dos premisas pero niega la conclusión haciendo que Aquiles interponga una premisa más para aceptar la conclusión que la Tortuga sigue negando, y así sucesivamente hasta que al final del texto ésta dice a Aquiles “¿Tienes ese último paso anotado? A menos que haya perdido la cuenta, son mil uno. Hay varios millones más por venir”³. Así concluye una carrera interminable con una discusión que podría ser igualmente interminable.

¹ Jorge Luis Borges [1932], OC1, p. 261.

² Lewis Carroll, Texto en línea <http://www.ditext.com/carroll/tortoise.html>, copiado de *Mind* 4, No. 14 abril 1895, pp 278-280 (Consultado el 29 noviembre 2007).

³ “Have you got that last step written down? Unless I've lost count, that makes a thousand and one. There are several millions more to come” (La traducción es mía).

Ejemplos de paradojas los encontramos por toda la obra de Borges y la de Carroll. En los cuentos del argentino encontramos, por ejemplo, el Aleph que contiene al universo y este a su vez contiene al Aleph. En “El jardín de los senderos que se bifurcan” nos dice en voz de Albert:

Antes de exhumar esta carta, ya me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente. Recordé también esa noche que está en el centro de *Las mil y una noches*, cuando la reina Shehrezad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de *Las mil y una noches*, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito⁴.

Por su parte, la obra de Carroll también nos ofrece paradojas de este tipo, como la del cuento “The two clocks”, en donde se propone escoger entre dos relojes, uno que está parado marcando las ocho en punto y otro que esta adelantado un minuto. El primero es puntual dos veces cada veinticuatro horas, mientras que el segundo es puntual una vez cada dos años. Sí se escoge el primer reloj para poder anunciar que son las ocho en punto la regla es quedarse esperando, viendo fijamente el reloj hasta que marque puntualmente las ocho. “‘Pero...’, dirás. ‘Hasta ahí, es suficiente; mientras más discutas más te alejarás del punto, así que lo mejor sería parar’”⁵, concluye Carroll.

⁴ Jorge Luis Borges [1941], 2005, OC1.,pp. 511-512.

⁵ “But...,” you say. There, that’ll do; the more you argue the further you get from the point, so it will be as well to stop.” Texto consultado en línea en http://sleet-kg.se/sleet2filer/ToK2/The_Two_Clocks.htm (Consultado el 4 de diciembre de 2007. La traducción es mía).

La clave para “entender” tanto la paradoja de Zenón como las paradojas de Borges y Carroll es deshacernos del sentido común, pues, como dice Ernesto Sábato,

El mundo de la experiencia doméstica es tan reducido frente al universo, los datos de los sentidos son tan engañosos, los reflejos condicionados son tan poco proféticos, que el mejor método para averiguar nuevas verdades es asegurar lo contrario de lo que aconseja el sentido común.⁶

La ciencia, la filosofía y la literatura encuentran generalmente su peor enemigo en el sentido común. En su época las ideas plasmadas en las obras de Julio Verne pertenecieron al terreno de lo fantástico, ahora Verne es considerado un visionario. Tal vez para entender el mundo hay que alejarnos de nuestra visión (o ilusión) de él y liberarnos del sentido común. Después de todo, muchas teorías que han revolucionado al mundo se contraponen al sentido común. De no haber pasado la barrera de lo previamente “establecido”, el mundo, para nosotros, podría seguir siendo plano y el universo geocéntrico, y Darwin, Berkeley y Einstein habrían tenido el mismo destino que Galileo o hubieran sido internados en un manicomio.

⁶ Ernesto Sabato 1980, *Uno y el Universo*, p. 109.

Bibliografía directa

BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas*, vol.1, Argentina: Emecé, 2005.

_____, *Obras Completas*, vol.2, Argentina: Emecé 2005.

_____, *Inquisiciones*, Madrid: Alianza, 1999.

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

_____, *El tamaño de mis esperanza*, Madrid: Alianza, 1998.

_____, “El sueño de Lewis Carroll”, *El País*, Madrid, 19 de febrero 1986,
versión en línea en

http://www.elpais.com/articulo/opinion/CARROLL/LEWIS/sueno/Lewis/Carroll/elpepiopi/19860209elpepiopi_5/Tes

CARROLL, Lewis, *Alicia en el país de las maravillas / A través del espejo*,
Cátedra, España: 2006.

_____, “What the tortoise said to Achilles”, texto en línea consultado en
<http://www.ditext.com/carroll/tortoise.html>, copiado de *Mind* 4, No. 14
April 1895, pp. 278-280.

_____, “The two clocks”, texto en línea consultado en http://sleet-kg.se/sleet2filer/ToK2/The_Two_Clocks.htm

Bibliografía indirecta

ALAZRAKI, Jaime, *Versiones. Inversiones. Reversiones*, Madrid: Gredos, 1977.

_____, Jaime, "Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas", en *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, Madrid: Taurus, 1976.

_____, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid: Gredos, 1974.

ALLEN, Graham, *Intertextuality*, Londres: Routledge, 2000.

ARANGO, Guillermo, "La función del sueño en 'Las ruinas circulares' de Jorge Luis Borges", en *Hispania*, vol. 56, abr., 1973.

BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Barcelona: Barral Editores, 1974.

_____, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: FCE, 1986.

BARRENECHEA, Ana María, "Borges y el lenguaje" en *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, Madrid: Taurus, 1976.

_____, Ana María, *La expresión de irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, México: Colegio de México, 1957.

BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1987.

BERISTÁIN, Helena, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, México: UNAM, 2006.

_____, *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México: 2006.

BIOY CASARES, Adolfo, "Prólogo" en *Antología de literatura fantástica*, México: Hermes, 1990.

BRAVO, Victor, *El orden y la paradoja*, Argentina: Beatriz Viterbo: 2004.

BRETÓN, André, *Antología del Humor negro*, Barcelona: Anagrama, 1966.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1967.

- CUESTA ABAD, José M., *Ficciones de una crisis: poética e interpretación en Borges*, Madrid: Gredos, 1995.
- DESCARTES, René, *Meditaciones metafísicas*, en *Obras escogidas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.
- DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, España: Paidós, 2005.
- DIAZ MARTINEZ, Eva María, “La literatura de *Speculum Principis* durante el s. XVI; fuentes, evolución y principales representantes” en *Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, Universidad de León: España, 1998, vol. 2.
- DYER, Richard, *Pastiche*, Nueva York: Routledge, 2006.
- ECHAVARRIA, Arturo *Lengua y Literatura en Borges*, Madrid: Iberoamericana, 2006.
- ESTEBANEZ Calderón, Demetrio, *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza, 2000.
- FERNANDEZ de Alba, Luz Fernández, contraportada de *La vida conyugal*, Barcelona: Anagrama, 1990.
- GARDNER, Martin, *The Annotated Alice. The definitive edition*, Nueva York: W.W. Norton y Compañía: 2000.
- GARRIDO, Manuel, “Introducción” en *Alicia en el país de las maravillas/A través del espejo, Alicia en el país de las Maravillas / A través del espejo*, Madrid: Cátedra, 2006.
- GLANTZ, Margo, *Intervención y pretexto*, México: UNAM, 1980.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, Ulalume, *El riesgo de placer*, México: Era, 1979.
- HEATH, Stephen, “Intertextualidad” en *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires: Paidós, 2006.
- KASÓN, Nancy, *Borges y la posmodernidad: un juego de espejos desplazantes*, México: UNAM, 1994.
- LANG, Sabine, Nina Grabe y Klaus Myer-Minnemann (eds.) *La narración paradójica*, España: Iberoamericana, 2006.

- LECERCLE, Jean Jacques, *Philosophy of nonsense. The intuitions of Victorian nonsense literature*, Londres: Routledge, 1994.
- LINDSTROM, Naomi, *Jorge Luis Borges. A study of the short fiction*, Boston: Twayne, 1990.
- MONTOYA, Victor, "La realidad onírica de Lewis Carroll" en <http://www.leemeuncuento.com.ar/Lewis-Carroll.htm>.
- NUÑO, Juan, *Borges el memorioso*, México, FCE: 1982.
- PALLEY, Julian, *The Ambiguous Mirror: Dreams in Spanish Literature*, España: Albatros Hispanofilia, 1983.
- PARISOT, Henri, *Lewis Carroll*, Barcelona, Kairós : 1970.
- PITOL, Sergio, "Prólogo" en *Alicia en el país de las maravillas/Al otro lado del espejo*, México: Porrúa: 1972.
- REST, Jaime, *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires: Librerías Fausto, 1976.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir, *Diccionario: una antología de sus textos*, México: FCE, 1985.
- ROLOFF, Volker, "Aspectos estético-receptivos en el discurso onírico de los cuentos de Jorge Luis Borges" en *Jorge Luis Borges: Variaciones interpretativas sobre los procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Madrid: Iberoamericana, 1995.
- SÁBATO, Ernesto *Uno y el Universo*, Buenos Aires: Sudamericana, 1980.
- SÁNCHEZ Ferrer, José Luis, *El universo poético y narrativo de Jorge Luis Borges*, Anaya, España: 1992.
- SESSAREGO, Myrta, *Borges y el laberinto*, México, CONACULTA: 1998.
- STEINER, George, "Los tigres en el espejo" en *Jorge Luis Borges. El escritor y su crítica*, Madrid: Taurus, 1976.
- UNAMUMNO, Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho/ En torno al casticismo*, México: Porrúa, 1983.