



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO BIBLIOTECOLOGIA
COLEGIO DE BIBLIOTECOLOGIA



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
LA INTERTEXTUALIDAD EN LA OBRA
DE JORGE LUIS BORGES

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN BIBLIOTECOLOGIA

P R E S E N T A :

SANDRA LETICIA VARGAS TRUJILLO



ASESOR: LIC. HUGO ALBERTO FIGUEROA ALCANTARA

MEXICO, D.F.



2005

m342063



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a almacenar en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo **receptional.**

NOMBRE: Yago Izilda Sandoval

FECHA: 16-03-05

FIRMA: Yago Izilda Sandoval

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México y al Colegio de Bibliotecología, por darme la oportunidad de hacer posible este trabajo y ser parte de ellos.

Especialmente a mi asesor Lic. Hugo Alberto Figueroa Alcántara, por su extraordinaria paciencia.

A mis sinodales:

Lic. Cesar Augusto Ramírez Velázquez,
Lic. Blanca Estela Sánchez Luna,
Lic. Fermín López Franco y
Mtra. Brenda Cabral Vargas

por sus aportaciones al revisar y corregir este trabajo.

A toda mi familia, sencillamente por serlo.

A todas mis amistades, en especial a Nadia Flores y Víctor Gutiérrez.

"Ordenar bibliotecas es ejercer de un modo silencioso el arte de la crítica."

"el libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones"

Jorge Luis Borges

Índice

Introducción	7
1. Acerca de la intertextualidad.	10
1.1. Un poco de historia: las aportaciones de Kristeva y otros autores	12
1.2 Relaciones de transtextualidad	22
1.2.1 Intertextualidad	23
1.2.2 Paratextualidad	25
1.2.3 Metatextualidad	25
1.2.4 Architextualidad	25
1.2.5 Hipertextualidad	26
1.3 Intertextualidad: cuestiones teóricas	27
1.3.1 Aspectos Conceptuales	27
1.3.2 Tipos	30
1.3.2.1 La sustitución	31
1.3.2.2 La adición	31
1.3.2.3 La sustracción	32
1.3.2.4 La permutación	32
1.3.2.5 La complejidad	32
1.4 Actitudes evaluativas de la intertextualidad	33
1.4.1 Afirmación	33
1.4.2 Negación	33
1.4.3 Inversión	33
1.4.4 Relatividad	34
Referencias	35
2. Vida y obra de Jorge Luis Borges	37
2.1 Biografía	37
2.2 Producción literaria	47
2.3 Temáticas diversas y símbolos	54
Referencias	69
3. Borges y la intertextualidad	71
3.1 ¿Cómo utiliza Borges la intertextualidad?	71
3.2 Formas de intertextualidad más usadas por Borges	73
3.2.1 El discurso retórico	73
3.2.2 El discurso internamente dialogado	74
3.3 Los relatos de Borges y las relaciones intertextuales	78
3.3.1 Pierre Menard, autor del Quijote	78
3.3.2 Funes el memorioso	82

3.3.3 La biblioteca de Babel	85
3.3.4 La casa de Asterion	91
3.3.5 Los teólogos	95
3.3.6 El Golem	98
Referencias	104
Conclusiones	107
Obras consultadas	110

Introducción

En la actualidad existen muchos trabajos acerca del escritor Jorge Luis Borges, quien es considerado un representante importante posmodernista, por el contenido temático de sus obras y su particular *método* de escribir, con el que ha desarrollado en sus obras un procedimiento textual que consiste en un juego ambiguo y paradójico con intertextos, a los que critica o renueva con sus propias ideas.

En un ensayo de 1930, titulado *La supersticiosa ética del lector*, Borges se quejaba de que "ya no van quedando lectores, en el sentido ingenuo de la palabra, sino que todos son críticos potenciales". En ese entonces, ni él mismo tenía idea de la popularidad que su propia prosa de ficción alcanzaría en las décadas posteriores y mucho menos hubiera podido imaginarse lo ciertas que serían estas palabras para describir la actitud que esa popularidad despertaría en tantos lectores hacia sus propios escritos, ya que con el paso del tiempo se va haciendo cada vez más difícil ser un lector de Borges "en el sentido ingenuo de la palabra", puesto que con el cúmulo de ideas filosóficas y temas de interés que encierran, en ocasiones de manera oculta, resulta difícil sólo quedarse a pensar ¿qué quiere decir con esto? y quedarse con la duda.

En dado caso que se investigue un tema de una de sus obras o alguna referencia que él da, se puede notar que ya no es una sola sino que va entrelazada con muchas más, de modo que lo que parecía al principio sólo una idea rara y hasta descabellada, tiene su explicación no en la obra de un autor diferente, sino en varios autores a los que Borges hace referencia en ese texto "X" que se investiga.

Ahora bien, la manera en la que Borges hace referencia a otras obras u otros autores es en la mayoría de las ocasiones casi de manera invisible, utilizando diferentes tipos de discurso y maneras de enmarcarlo, así como diferentes mecanismos o formas de relaciones intertextuales.

Sobre la intertextualidad misma, no se puede afirmar que se haya escrito demasiado, más bien se puede decir que aún en la actualidad y a pesar de que algunos autores la consideran como un requisito indispensable de todo texto, no se tiene una definición clara o universal de lo que representa, aunque se empieza a escribir acerca de ella, de manera más reciente y ya con el nombre de "intertextualidad" a partir de 1967.

Las diferentes ramas del conocimiento que han tratado de explicarla, sólo tienen en común acuerdo, al parecer, que representa la relación de un texto con otros; en lo demás le dan casi siempre enfoques distintos.

El presente trabajo, en primer plano, pretendía ser un trabajo de bibliografía textual acerca de la obra de Borges, sólo que analizarla toda es demasiado amplio, por lo que se decidió escoger este tema de intertextualidad, para poder hacer un análisis de un tópico más específico dentro de lo que podemos llamar la totalidad de la obra de Borges, ya que se puede tratar desde muchos otros puntos de vista.

La bibliografía textual, como se sabe, es la parte de la bibliografía que se relaciona con los estudios de crítica textual, crítica literaria, análisis del contenido de la obra (del texto), intertextualidad, hipertextualidad, teoría del texto y práctica de la edición; y tiene por propósito aclarar misterios o enigmas en cuanto a las ideas originales de un autor con respecto a su texto, así como preparar ediciones ideales de un texto o conjunto de textos; también se ocupa de las relaciones que se establecen entre textos del mismo autor, así como textos o alusiones a otros textos.

Desde este punto de vista, los bibliotecólogos, cuando hacen labor de bibliógrafos, tienen como campo de estudio y trabajo la crítica de textos, y con esto se contribuye a hacer de la bibliotecología una disciplina que cumple con ambas perspectivas de la bibliografía, es decir desde perspectiva física del libro y desde el punto de vista de la esencia de las obras literarias, con su contenido intelectual.

En tal contexto, el primer capítulo de esta tesis tiene el propósito de señalar las distintas tendencias de pensamiento que dieron origen al recurso de la intertextualidad en las obras literarias, así como las distintas aplicaciones que el término conlleva. Por lo tanto, a lo largo de éste se da un bosquejo de lo que son en primera instancia la intertextualidad y como fue que se llegó a este término a través de su historia, así como los diferentes tipos que hay, basándose en las obras de los autores más representativos y desde luego que le den enfoques más literarios, en virtud de que existen autores que manejan la intertextualidad como algo que se extiende a la música, la pintura, la escultura, etc.

Por otro lado, en el segundo capítulo se ofrece un panorama de la vida y obra de Borges. Sobre todo se explican los temas más frecuentes que utilizaba y los simbolismos comunes de sus obras. Con tal análisis podemos ver que la alusión a ideas filosóficas, por ejemplo, ha proporcionado un campo muy fructífero para desarrollar su marcada tendencia a divertirse a costa del lector, y a tenderle continuas trampas literarias, destinadas a desviar su atención. Tales trampas parecen haber actuado sobre no pocos lectores "no ingenuos", que han pretendido encontrar en sus cuentos, doctrinas filosóficas sólidas y bien elaboradas, entre otros temas.

Sin duda, al examinar cuidadosamente la obra de Borges, puede notarse en ella que refleja, familiaridad con las ideas de otros autores y con ciertos tópicos centrales de la tradición filosófica europea, entre otros. Pero por otro lado, mediante un análisis más detallado, podemos ver que esta familiaridad se traduce

en algo más que una colección ecléctica, parcial y nunca sistemática de referencias y alusiones, lo que nos lleva al tercer capítulo de este estudio en el que se intentará relacionar estas referencias y citas escondidas, con la intertextualidad definida por autores como Gennete, quien es uno de los autores más representativos y actuales en el campo de la intertextualidad literaria.

Así que bien se puede resumir la idea y fin de este trabajo en las palabras de Enrique Anderson Imbert (1992, p.84) en los siguientes términos:

"...Borges se sintió fascinado por supersticiones, mitos, religiones, magias, metafísicas, ciencias ocultas, fantasías, teorías absurdas. No creía en dios, ni en la eternidad, ni en el alma, ni en el libre albedrío, ni en lo sobrenatural, ni en los 'dobles', ni en la mística, ni en los tiempos cíclicos y reversibles, ni en una finalidad del universo y la vida. Sin embargo todo eso pasó como materia poéticamente intuida a poemas y cuentos. Aun en sus ensayos, que por ser más intelectuales que imaginativos, se supone que contienen la cosmovisión del autor, defendía conjeturas que sabía indefendibles."

A lo largo este trabajo se tratará de descifrar el ¿por qué? y ¿cómo? de todo esto.

1. Acerca de la intertextualidad

La frase "*No hay nada nuevo bajo el sol*" es tal vez la que mejor resume el carácter que tiene la intertextualidad: todo texto es, en mayor o menor medida, producto de la influencia de otros con los que el autor ha entrado en contacto (Rivera de la Cruz, 2003, documento en línea). Existen hoy en día un sin fin de textos, de discursos y relatos, y de igual forma muchos géneros, en el lenguaje oral y en el escrito, representados actualmente en los mitos, leyendas, las fábulas, las novelas, los cuentos, la pantomima, la historia, las tiras cómicas, etc.; así mismo está presente en todos los tiempos, en todos los lugares y en todas las sociedades; se puede afirmar que comienza a la par de la historia del hombre. No existe por tanto ningún pueblo, en sus orígenes, que pueda decir que ha evolucionado sin relatos, sin historias, las cuales se han desarrollado en conexión con otras tantas, lo que le da al relato o discurso una función comunicativa, es decir que un texto sobrevive dentro de otro, a la vez se transforma dando lugar a nuevas ideas y relatos. Así, partiendo de uno se da origen a un conjunto vasto de textos, interconectados entre sí.

Con esto se puede apreciar que aunque el fenómeno haya sido reconocido como tal recientemente, la intertextualidad alcanza una dimensión universal, está presente en todo aquello que se escribe y se lee en todas las distintas disciplinas existentes, aunque el término en sí, es relativamente reciente, y no obstante que se usa de manera indiscriminada, es decir que se usa para designar distintos fenómenos de este tipo, la cuestión intertextual, ha sido estudiada ampliamente por críticos de las escuelas europeas y americanas, sobre todo en el ámbito de la lingüística y de la literatura o de ambas conjuntamente, a pesar de lo cual existen todavía puntos divergentes al momento de proporcionar una denominación concreta, única y válida de la intertextualidad (Bengoechea, 1997, p. 17-28).

Tal vez esto se debe a que el término surgió en un inicio derivado de las teorías del lingüista suizo Ferdinand de Saussure, a principios del siglo XX, quien pretendía determinar o definir qué es un signo lingüístico, para lo cual lo dividió en significado y significante. Es decir, para que se genere una palabra con significado, se deben poseer ambas partes, el sonido de la palabra y la imagen de ésta. Estos trabajos fueron retomados por Mijail Bajtín, teórico y literato ruso que pertenecía a una escuela denominada *post-formalista* que surgió como reacción a otra escuela que tuvo auge entre los años de 1915 a 1930 aproximadamente y que se denominaba *formalista*. La escuela formalista era en sí un movimiento de crítica literaria, que se empeñaba en analizar las obras literarias, en sí mismas, en sus estructuras propias y sin referirse a nada ajeno o externo a ellas, es decir estaba en contra de todo aquello que pudiera ser una fuente de inspiración; cualquier relación de tipo biográfico o sociológico.

Bajtín, al pertenecer a la corriente post-formalista nos habla de lo contrario, es decir de una literatura dialógica, que debe estar influenciada por otros. Estas ideas

las retomó la lingüista Julia Kristeva, como veremos con amplitud posteriormente. Lo importante en este punto es saber que Kristeva, quien introdujo el término *intertextualidad*, reinició su trabajo en un periodo de transición entre el estructuralismo y el post-estructuralismo, movimientos que se dieron sobre todo en Francia, en las décadas de los 50 y 60, respectivamente. El primero es un periodo que aparece como una metodología científica, que atañe a diversas ramas humanísticas de conocimiento como la historia, la sociología, la literatura, etc., convirtiéndose luego en una ideología filosófica que pretende elaborar teorías objetivas y verificables, a través del control científico de las ciencias del espíritu. Es importante mencionar que los autores pertenecientes a este movimiento rechazan por completo las ideas de subjetivismo, historicismo y humanismo, y estudian al ser humano desde fuera, como a cualquier fenómeno natural, y no desde dentro, como se estudiaría el interior de la conciencia, por ejemplo.

En el campo de la lingüística y la literatura buscaron establecer sistemas de significación, poéticas y gramáticas que describieran el fenómeno literario. En cambio con el post-estructuralismo, que puede considerarse su antítesis, hubo una fuerte crítica a la metodología estructuralista y las nociones tradicionales de autoría, es decir se destacó que se puede crear una ficción y se puede hacer crítica desde la literatura mediante ironías, alusiones a otros textos, etc. Además se propuso el desvanecimiento de las fronteras de los textos y se crearon conceptos tales como *obra abierta* y *muerte del autor*, es decir al sujeto se le considera como un punto focal de fuerzas, más que un agente creativo.

También es importante decir que para los post-estructuralistas, tales como Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Lacan y Jacques Derrida, entre otros, además de la propia Kristeva, era crucial en este periodo un redescubrimiento de la literatura y desde luego del lenguaje literario, por lo que todos ellos contribuían con sus investigaciones a la publicación *Tel Quel*. Estas investigaciones trataban en su mayoría la relación radical de la literatura con el pensamiento político y filosófico (Allen, 2000, p. 30-31).

De esta forma se ve que el pensamiento post-estructuralista que influyó en el desarrollo de los estudios literarios se excede de las fronteras de éstos, ya que comprende escritos que involucran otras disciplinas, además de que se distinguen por poner en tela de juicio premisas del saber, no sólo de la literatura sino de la cultura en general, que se tenían por normales o evidentes. Así, por ejemplo, las obras de Foucault sobre las instituciones y las conductas sociales, están entre la historia y la sociología. Los ensayos de Lacan sobre el papel mediador del lenguaje en la formación de la identidad del sujeto pertenecen al psicoanálisis. Algunos de los libros de Barthes como *Mitologías*, *El imperio de los signos* o *Cámara lúcida*, salen de la literatura pero terminan por estudiar otras prácticas culturales como lo son los vestidos, la publicidad, y la escritura gráfica del Japón o la fotografía, por dar algunos ejemplos. Todo esto da como resultado un género digamos mixto, compuesto por obras que tienen la virtud de poner a prueba y modificar la teoría y la práctica de otras disciplinas que no son a las que, en principio, pertenecen. Así, de esta forma se puede considerar a la literatura como

una práctica cultural más, relacionada con las demás que genera una sociedad dada. Con respecto a esto último, la noción literaria en la crítica literaria post-estructuralista no se circunscribe, como ocurría en los enfoques formalistas, a los textos literarios, a los de supuesta naturaleza y fines estéticos, sino que se extiende a otros tipos de textos (Rodríguez, 2004, documento en línea).

Así, de acuerdo con este contexto, resulta importante conocer un poco más de la historia y de las distintas teorías que existen en torno a este fenómeno, de acuerdo con algunos autores relevantes, para así intentar acercarse a la definición del fenómeno intertextual, no sin antes aclarar, como ya se mencionó, que la suma de las opiniones de los diversos autores ha derivado en que a lo largo de los años se haya escrito mucho sobre este tema dándole distintas interpretaciones, matices y diferenciaciones que se tratarán de abarcar. Posteriormente, se pasará a clasificar los que son los distintos tipos de intertextualidad que aparecen en la literatura, así como los diferentes tipos de relaciones transtextuales que se usan, además de otras cuestiones relevantes, como por ejemplo las actitudes evaluativas que éstas conllevan.

1.1 Un poco de historia: las aportaciones de Kristeva y otros autores

El término intertextualidad aparece por primera vez en la década de los 60 en los estudios de Julia Kristeva, quien afirma que cada texto está construido como un *mosaico de citas*, lo que implica el reconocimiento de la intertextualidad como un fenómeno que se encuentra en la base del texto literario desde siempre (Kristeva, 1978, p. 187-219).

Pero el fenómeno en sí tiene un origen mucho más anterior, se remonta casi a la época del desarrollo de la escritura, teniéndose así la posibilidad de encontrar indicios muy frecuentes de este fenómeno desde los textos clásicos antiguos.

Uno de los primeros indicios que se tienen es con el filósofo griego Platón, mediante su teoría de la imitación, según la cual el arte es imitación, es decir que el artista al construir su obra, recrea en varios sentidos obras previas, que a su vez son recreaciones de otras previas y así. Un ejemplo es que si alguien dibuja una cama, ésta para ser dibujada se copió de una real, de la hecha por un carpintero, que su vez la copió del arquetipo de la cama que es el producto de la creación divina. También se afirma que para imitar se tiene que tomar riesgos, como el de los actores, al representar un personaje, ya que absorben las cualidades y se transforman en el personaje. Lo importante de esto es que la idea de sujeto como el yo individual, es inestable y se puede alterar fácilmente por los textos que lo rodean (Genette, 1982, p. 199-202, En Barthes, 1982).

Otro tópico relacionado en Platón se encuentra en sus *Diálogos*, obra que carece de una estructura unitaria, ya que las discusiones están llenas de retrocesos y disgresiones, que surgen repentinamente, por lo que esta falta de unidad nos conduce a la coexistencia de voces diferentes, es decir de diferentes

personajes y por lo tanto mentalidades y puntos de vista diversos, lo que representa una competencia por la hegemonía, y por lo tanto es una buena representación de lo que Bajtín y Kristeva llaman intertextualidad

En cuanto a la teoría aristotélica, en su *Poética* se nos representa la creación dramática como la reelaboración de textos ya existentes, recreados por el artista y por el público.

Los seres humanos, según Aristóteles, aprendemos con base en la imitación de los demás, es decir no es sólo una forma de dar forma a nuestras ideas, sino que contribuye a la formación de las personas como individuos. Las dos formas de imitación conocidas entonces eran: la paráfrasis (traducción del latín a latín) y la traducción (del griego al latín). No obstante, para Bajtín, la idea de imitación de Aristóteles en su *Poética*, en sí está orientada hacia la defensa de la obra literaria como un todo, privilegiándose un discurso monológico y no tanto polifónico.

Aún así, Kristeva incorpora sus ideas a la teoría intertextual con la tesis de que aunque todos los discursos son inherentemente dialógicos, existen monólogos que intentan reprimir esto, lo que permite concebir los conceptos fundamentales del monologuismo y dialoguismo en términos relativos y no absolutos y excluyentes.

Otros autores a considerar son Cicerón y Quintiliano, para quienes la imitación nunca es un fin, sino que es una herramienta para aprender a improvisar, para así librar al autor del exceso de admiración que siente por los precedentes. Es decir, para estos autores, el ejercicio de la imitación nos lleva a la formación como individuos, al igual que lo afirma Aristóteles.

Así mismo, a partir del Renacimiento, este fenómeno adquiere connotaciones distintas, ya que autores como Shakespeare o Montaigne conciben la imitación como la convicción de que las posibilidades de imitar son inagotables y cada autor individual solo podrá afirmar y mantener su independencia a base de dar múltiples visiones de sus modelos, evitando la hegemonía de un único precursor.

Más recientemente, la inquietud por el fenómeno intertextual adoptó nuevas formas de estudiarlo. Por ejemplo, a partir de principios del siglo XIX se comenzaron a desarrollar los *estudios de literatura comparada*, mediante los que se estudiaba de forma comparativa a las diversas literaturas nacionales, es decir de país a país, de tendencia por país, etc. Posteriormente se pasó al examen del autor y sus circunstancias, lo que llevó a valorar las distintas *influencias* que cada autor tiene. Esto a su vez derivó en el *estudio de las fuentes e influencias* de un autor. Tal corriente se da con el positivismo en pleno auge. Para toda investigación se acumulan datos y pruebas, por lo que en las investigaciones o estudios históricos literarios se aplicaba la metodología de las ciencias exactas, para explicar su origen y cambios. De ahí el origen de los estudios del tipo *un autor influye en o es influido por otro*, pero sobre todo como un sentido: fuente-meta. Es decir, en toda investigación del tipo: las influencias como determinantes

de tal obra, en la cual se podía explicar causalmente la obra influida según las orientaciones positivistas, el resultado, el descubrir las huellas de un tema o de personajes de otras obras es su objetivo final: su meta; la intertextualidad vino a reemplazar esto, según diversos autores, ya que ésta en cambio busca la relación creadora entre dos textos, tal como expresa Martínez Fernández citando a Alazraki "la intertextualidad comienza donde la determinación de fuentes termina" (Martínez, 2001, p. 48, 49).

Con el paso del tiempo los estudios comparados se incrementaron, lo cual trajo como consecuencia que se dieran estudios comparativos entre dos escuelas, dos estilos, dos naciones etc., relativos a la influencia, transmisión y comunicación de ideas en los textos, como por ejemplo entre el simbolismo francés y el modernismo hispánico. En este entorno se comenzaron a notar parentescos entre influencia e imitación (se afirmaba por ejemplo que la influencia se da de forma inconsciente, mientras la imitación es una influencia consciente) y a la vez la relación que hay de estos términos con los de: afinidad, estilización, pastiche, parodia, transformación, etc.

Otro aporte de gran importancia deriva de los estudios de Bajtín, los cuales, como ya se mencionó, están basados en los trabajos del lingüista Ferdinand de Saussure. A grandes rasgos, Saussure comenzó por definir lo que es el signo lingüístico. Sostuvo que todas las palabras tienen un componente material (una imagen acústica), al que denominó *significante*, y un componente mental, referido a la idea o concepto representado por el significante, al que denominó *significado*. Ambos componentes conforman los signos lingüísticos, los cuales constituyen en sí el sistema lingüístico. Ellos por sí solos, es decir el significado y significante o dicho de otro modo el concepto o idea de un objeto y su representación acústica, por ejemplo de un árbol, no pueden vincularse por sí mismos a lo que es un árbol, porque habría desconexión entre la idea del árbol y el nombre. Así, estos dos conceptos no son autónomos. Saussure comparó esto con una hoja de papel: la idea y el sonido son las dos caras que lo conforman, por lo que no puede rasgarse una cara sin que le suceda lo mismo a la otra. Saussure afirmó además que los signos sólo cobran significado por las relaciones que mantienen entre sí en el interior de un sistema lingüístico dado, propio de un sistema de comunicación, por lo que para estudiarlos, había que crear una nueva ciencia, la semiología, la cual estudia la vida de los signos, y de los sistemas lingüísticos y de comunicación, en la vida social (La literatura, diccionario, 1976, p. 116-117).

Pero ¿por qué fue que Bajtín retomó estos estudios y cómo es que se aplican a la intertextualidad? Bajtín retomó la idea de que los signos y el lenguaje deben tener un contexto social, es decir, de acuerdo con la comunidad en que se usen y de acuerdo con la época en que se empleen, el contexto de las palabras cambia. Ciertamente, él no lo aplicó a la intertextualidad, pero durante el post-estructuralismo, autores como Barthes, retomaron los trabajos de Bajtín y los del propio Saussure. Se debe recordar en este punto que el post-estructuralismo surgió como un movimiento dentro de la lingüística y que posteriormente se extendió a la filosofía, al psicoanálisis, etc.

Regresando a la teoría de Bajtín, él acepta los primeros planteamientos de intertextualidad como la evidencia de la necesidad que tiene un escritor de encontrarse a sí mismo, a lo que añade la idea de que la imitación está condicionada por los códigos literarios y socio-lingüísticos prevalecientes en el momento de escribir, de modo que un texto presenta dos vertientes de idiolectos, mejor conocidos como los rasgos individuales o las costumbres lingüísticas al comunicarse alguien; o bien puede presentar también dos o más sociolectos, que son las características comunes en una comunidad al comunicarse.

Bajtín, en su obra, parte también de las ideas del filósofo Emmanuel Kant, de que existe un gran abismo entre la mente humana y el mundo. De esta forma analiza la manera en que el ser humano trata de salvar esa distancia entre el mundo que lo rodea y su yo. Así, Bajtín propone la definición *dialogica del yo* como una relación entre el mundo exterior y el propio yo. Define el *yo individual* como un fenómeno que desempeña a la vez tres papeles: el de emisor, receptor y mensaje.

Es decir que Bajtín rechaza la concepción de un yo individualista y privado; el yo es esencialmente social. Así, cada individuo representa un grupo de numerosos yoes que ha asimilado a lo largo de su vida, algunos de los cuales provienen del pasado. Estos yoes se encuentran en las voces habladas por otros y que pertenecen a fuentes distintas (ciencia, arte, religión, etc.). Estas voces no constituyen sólo palabras sino un conjunto interrelacionado de creencias y normas denominado *ideología*. De esto se deriva lo que él denomina diálogo, es decir que se aborda el análisis del lenguaje y del pensamiento individual, pero no de una persona, sino de su dimensión social, ya que se rechaza la idea de que estas dos estén en oposición, sino que debe haber una relación mutua entre ambos en términos de lenguaje, que parte de una conciencia reflexiva del individuo y el lenguaje social y ambos polos se complementan y relacionan. Se asevera que el individuo, aunque esté acostumbrado a hablar libremente, aun así se relaciona con la sociedad en el hablar común con los demás y por la situación histórica, económica, política y cultural que vive en su comunidad. De esta manera se dan tres polos: el individual, el discursivo y el ideológico, los cuales conforman el diálogo, el cual Bajtín nombra *heteroglosia*, que puede definirse como una forma de ver el mundo como un conjunto de lenguajes que se dan de forma simultánea y que tratan de manifestarse de forma individual; es decir que lo importante radica en que el sujeto como autor y/o lector dé *sentido a la vida* a través de su relación con los textos.

Estas ideas son la base con las que Bajtín elaboró su teoría durante el post-formalismo soviético, formulando ideas acerca de la relación multivocal en los textos de la novelas, también llamada *relación de voces*, ya que todo enunciado, según Bajtín, está habitado por una o varias voces ajenas. En tal teoría se afirma que el texto de la novela es de importancia no sólo por sí misma, sino que es el principio y motivación de trabajos posteriores. Para Bajtín, los textos no deben centrarse únicamente en el análisis de un discurso único, de carácter dogmático,

sino que deben ser capaces de relacionarse con otros textos previos, que dan forma y base a lo que se desea exponer con palabras. Esto da a los textos una cualidad dialogante, que es la base en la que se asienta el concepto de intertextualidad: la dialogía establece la relación de voces propias, ajenas, individuales y colectivas; las cuales por otra parte permiten a los lectores una base de credibilidad y antecedente sobre lo que están leyendo. Cabe señalar que Bajtín nunca llamó a este fenómeno textual *intertextualidad*, sino que lo considero un *discurso dialogístico*.

Así mismo, señaló que este discurso dialogístico es muy propio de la literatura de ficción, que él denomina como *carnavalesca*, o el mundo de la novela. Para él, en una novela, el protagonista de la historia se ofrece a la vista del lector no desde el punto de vista del autor-narrador, del cual sabemos que está presente en la historia, aunque no intervenga, sino a través de percepciones del personaje. Así, su figura es relativa, ya que no está bajo la influencia exclusiva del narrador, sino bajo una relación dialogística, con coexistencia en los puntos de vista de ambos lados, con pluralidad. De esta forma hay confrontaciones y una proliferación de voces que da a la novela su carácter polifónico, es decir se da una relación ideológica entre el autor y el personaje que utiliza como recurso el discurso dialogístico en el cual se utilizan a su vez recursos como son la parodia, la estilización, la polémica, ya sea oculta o claramente mostradas, etc. (Bengochea, 1997, p. 17-28).

Esta teoría de Bajtín fue retomada posteriormente, como ya se mencionó con anterioridad, por la lingüista Julia Kristeva en su trabajo sobre el discurso novelesco. Su obra parte de una crítica hecha al trabajo de Bajtín, acerca de Dostoiévski y Rabelais. Hace una diferencia entre el propio Bajtín y otros de sus contemporáneos post-formalistas rusos y describe su obra como dinamizadora del estructuralismo, sobre todo al afirmar que se debe reemplazar el tratamiento estadístico que se les da a los textos, por un modelo en el cual la estructura literaria no esté fija, sino que se debe reelaborar a partir de otra estructura. A esto le añade que la palabra literaria no debe ser estática, sino que tiene movimiento, es decir es un cruce de superficies, de líneas textuales, *un dialogo de varias escrituras* que cuenta con tres elementos: el autor, el destinatario o lector y el contexto actual (Kristeva, 1978, p.188).

De igual forma Bajtín, explica Kristeva, introduce el término de *estatuto de la palabra* como unidad mínima de estructura del discurso. Así, un texto es algo más complejo que una sola palabra, y no existe fuera de la realidad social o histórica, ya que el texto se sitúa en la historia, por lo que la única forma de participar de él es por medio de la escritura-lectura. De esta manera, el lector, al leer y escribir/reescribir, se hace partícipe de este juego entre textos, reconfigurando los textos, *esperando dialogar con ellos*. Kristeva argumenta que al incluir Bajtín al lector en el discurso, rompió las leyes hasta ese momento vigentes del lenguaje y de la teoría literaria, y promovió una perspectiva social, ideológica y política.

En este sentido Kristeva menciona que para estudiar el estatuto de la palabra introducido por Bajtín, es decir las articulaciones de una palabra con otras y con otros enunciados, así como descubrir sus funciones, es necesario primero definir las tres dimensiones del espacio textual, las cuales son:

- El sujeto de la escritura
- El destinatario
- Los textos exteriores

Estos son los tres elementos dialogantes del texto, con los cuales el estatuto de la palabra se da:

- Horizontalmente: donde la palabra del texto es a la vez del sujeto de la escritura y del destinatario o lector
- Verticalmente: donde las palabras del texto están orientadas hacia el corpus literario anterior o sincrónico.

Pero en el texto el destinatario está incluido en su propio discurso y se fusiona con ese otro discurso que le dio origen, y así el eje horizontal (sujeto-destinatario) y el vertical (texto-contexto) coinciden para revelar la palabra, el diálogo, que es como ya se mencionó, un cruce de palabras, de textos en el que se leen por lo menos las palabras de alguien más. A esto Bajtín le llama ambivalencia (y también diálogo), de ahí la idea de Kristeva de que *"todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto, es transformación de otro texto"* a lo que ella nombra **intertextualidad (Kristeva, 1978, p.187-219)**.

En este sentido, Kristeva aborda lo que son los géneros literarios y la tipología de los discursos. No en todos se puede dar este diálogo, o bien no se da en la misma magnitud. Explica que existen dos tipos de discurso: el monológico (que incluye el discurso histórico, el científico y el de la narración épica) y el dialógico (que incluye el carnaval, y el de la novela), denominado polifónico.

Para los fines prácticos de este trabajo solo se explicarán uno de cada uno de ellos, a manera de ejemplo:

En la narración épica, expone Kristeva, el hablante, el sujeto de la epopeya no dispone del habla de otro, así que el intercambio o diálogo de ideas sólo se da en el plano de la narración, sin exteriorizarse en el plano de la manifestación textual, como en la novela; por eso la épica se considera monólogo ya que todo es desde el punto de vista del narrador **(Kristeva, 1978)**.

En cuanto al texto polifónico *"se dice que la escritura escapa a las reglas del discurso"*, ya que obliga a las personas a tomar partido o preferencia por cierta tendencia, esto es a lo que Kristeva llama el texto polifónico, que carece de un sujeto ideológico y por tanto de ideología propia, porque según esto, *"las*

ideologías se exponen y se agotan en su confrontación", en un diálogo que se considera infinito, que no nos lleva a resolver problemas empíricos.

Algo más que se debe tomar en cuenta es que según esta misma autora, la diferencia de estos géneros radica también en el hecho de que durante Renacimiento se cambió la *ideologema* del símbolo por el signo, lo que trajo consigo una evolución distinta para los géneros de la épica y la epopeya, los cuales son distintos a la novela en cuanto a que en ellos no se da la paradoja ni la contradicción de ideas, lo que favorece la constancia. Sin embargo, la novela es un género no disyuntivo: sí admite las ambigüedades. Esta diferencia de género es lo que da la base para los estudios de intertextualidad de Kristeva, la cual considera al texto como un mero objeto de referencia hacia otros textos, es decir construir de lo construido. En tal contexto, la novela se puede concebir como una práctica eminentemente semiótica. Así, Kristeva considera la intertextualidad como un recurso esencial de la novela, ya que con las ideas relativas que contiene por sí sola no alcanza significación, sino hasta que se interrelaciona, para lo cual recurre a los textos literarios preexistentes (Kristeva, 1970, citado por Álvarez Amoros, 1991, p. 21).

De esta manera, se puede afirmar que el concepto de *intertextualidad* que deriva de esta teoría del diálogo, es un término dialógico, que representa en los textos la constante presencia de palabras y frases, e ideas ajenas, es decir es un "diálogo de escrituras dentro de una escritura" (Beristain, 1996, p. 35).

Roland Barthes, por su parte afirmó que todo texto es un intertexto, es decir es un enunciado; y sus rasgos nos remiten a otro texto. También señaló que la intertextualidad incluye los textos futuros, ya que muchos de ellos, sino todos, tendrán como origen a sus predecesores (Barthes, 1990, citado por Martínez, 2001, p. 58).

El filósofo y lingüista Jacques Derrida, a su vez, analizó el lenguaje y los textos como procesos vivos de comunicación, por lo que un aspecto primordial es la construcción del texto, y el valor filosófico y social del lenguaje. Consideró al autor de los textos como un protagonista que tiene un papel relativo, en función de las condiciones ambientales en las que opera. Afirmó también que la posición de los lectores no es única y también están envueltos distintos factores que con el paso del tiempo hacen que la manera de interpretar un texto sea distinta. Al igual que Bajtín, Derrida para lograr esto disecciona el lenguaje en los distintos planos que lo integran como estructura dinámica y abierta. Es decir, que la *deconstrucción*, que es como él llama a esta búsqueda de huellas, analiza los planos semánticos de expresión textual del pensamiento y busca las huellas, los significados ausentes, los contextos.

Sostiene que la escritura es una expresión instrumental de la comunicación, como una extensión que memoriza la palabra. La base de la comunicación aparece definida con propiedad en el habla, y el habla es más diversa, más abierta, menos sujeta a la norma, más libre, menos coercitiva, menos metafísica;

la 'diferencia diferida' que llega a distinguir las identidades dinámicas, cambiantes, en los fenómenos de la comunicación y entre los actores que se comunican. El habla es acción, interlocución directa, comunicación, mientras que la escritura aparece como un estadio virtual de representación, como una expresión ideológica determinista.

La *huella*, de acuerdo con Derrida "es la consecuencia de la desconstrucción de un signo", (Derrida, 1967, citado por Martínez, 2001, p. 71) es decir, un signo, es lo que es, porque no es otra cosa. Así, por ejemplo, la palabra taza es solo taza; no es raza, ni maza, y así cada palabra es una "urdimbre de diferencias y significaciones", es decir el significado de la palabra no está en un solo signo sino está disuelto en toda la palabra, pero aún así cada palabra conserva la huella de las anteriores y está abierta a las que siguen. También es importante destacar que entre el lenguaje y la escritura hay un intercambio continuo ya que cada elemento se explica por medio de los demás que le acompañan. Así, todo discurso es un juego libre de diferencias, un tejido o red de significados que nos envían a otros discursos previos de manera interrumpida. Derrida, con estas explicaciones, definió la *intertextualidad* como un tejido de textos y de lecturas, es decir un proceso de significación que está dominado por el juego de diferenciar y posponer. Por otra parte, su noción de huella, no remite a una *pisada* originaria, sino que intenta mostrar que todo es huella de huella, sin origen primero. En tal contexto, los elementos de un texto no terminan con los límites de su presencia, sino que esto a su vez nos remite a textos anteriores y posteriores, por lo que cada texto es concebido como una huella: escritura y lectura realizadas sobre huellas, mientras que estos mismos procesos son una huella más, con proyecciones de otras. Por tal razón, el texto como lectura no deriva en una lectura única sino en una pluralidad de lecturas, debido a la infinidad de relaciones textuales existentes (Derrida, 1967, citado por Martínez, 2001, p. 71).

Otros autores, como Michael Riffaterre, consideran la intertextualidad como la percepción por parte del lector de la relación entre una obra y otras que la preceden (por lo tanto, toda relación intertextual debe estar regida por una identidad estructural: el texto y su intertexto son variantes de la misma estructura (Riffaterre, 1976, citado por Beristain, 1996, p. 39-48).

De esta manera, los intertextos y las percepciones de estas relaciones, son componentes cruciales de las cualidades literarias de una obra, aspectos que a su vez tienen dos funciones "la cognitiva y la concerniente a la estética del texto. En tal sentido, la función estética depende de la posibilidad de integrar la obra a una tradición o a un género, de reconocer ahí, lo ya visto en otro lado. En cuanto a la función cognitiva depende sobre todo de la referencia, ya sea real o alusiva, de las palabras a una realidad externa y de una referencia a lo ya dicho

Es importante destacar que este autor considera la intertextualidad como un fenómeno que nos orienta a leer el texto, y que esto se opone a la lectura lineal. Esto implica que la lectura es un proceso dialéctico en que juega un papel vital la memoria, entre el texto que se lee actualmente y los que el lector recuerda o

relaciona. De acuerdo con esto, la intertextualidad también tiene un enfoque pragmático (Martínez, 2001, p. 71).

Otro autor importante, Tzvetan Todorov, coincide con este punto de vista, ya que menciona que la práctica de la intertextualidad se debe a la participación del lector de forma activa y a su reescritura de lo no-dicho, es decir los textos se interpretan y reinterpretan (Martínez, 2001, p. 60).

Precisamente, y para dejar esto claro, Gustavo Pérez Firmat asegura, basándose en los estudios de Bajtín, Kristeva, y Riffaterre sobre todo, que la forma en que es descrita la intertextualidad por distintos autores es una manera de representar sus diversas variaciones como lo son la imitación, la influencia, la parodia, el dialogo y la ironía.

Así, Pérez Firmat delimita una unidad llamada intertexto (IT) como texto dentro del texto, ambos englobados por un marco general al que llama exotexto (ET), el cual abarca totalmente al intertexto, de forma que el texto (T), resulta ser como una suma, algo como: $T = IT + ET$, ya que para que exista un intertexto, debe existir un exotexto, lo que según el autor es lo que queda después de extraer el intertexto $ET = T - IT$.

Otro elemento que destaca el autor es que cuando la unidad intertextual se aproxima más a la alusión, en su forma más usada con el nombre de mitologismo, es cuando en mayor grado participa la fuente del intertexto, es decir el paratexto (PT), al cual la alusión remite, lo que se da a través de las unidades intertextuales, a través de la reproducción de ciertas características de los géneros literarios o corrientes, o incluso en una sola palabra. Un ejemplo al respecto lo proporciona Helena Beristain, con el *El sueño*, poema de Sor Juana Inés de la Cruz:

*"Y con siempre igual vara
Como, en efecto, imagen poderosa,
De la muerte, Morfeo
El sayal mide igual con el brocado"*

Con lo cual se trae el mito entero de Morfeo con sólo mencionarlo, y a la vez aludiendo a que la muerte y el sueño igualan a ricos y pobres.

Pérez Firmat también se refiere a otra unidad intertextual: la cita, la cual si es exacta comprende todos los niveles lingüísticos y así puede conservar su autonomía estructural y semántica sin destruir el tejido del contexto que la adoptó; y si es parcial excluye algunos de los mismos, pero queda en ella una reminiscencia que nos avisa de la presencia de intertextualidad. La importancia de la cita varía, dependiendo de si es textual y se anuncia como cita, por ejemplo

cuando en algún texto encontramos la frase "él contesto..." ésta forma parte del exotexto y el texto que conforma la cita en sí, es el intertexto, es decir lo que nos conecta con otro texto previo que Pérez firmat llama paratexto. En el ejemplo siguiente se puede ver así que el ET que nos anuncia la presencia del PT puede por su función caracterizarse como un enunciado metalingüístico, ya que conserva su autonomía y a la vez nos sirve de apoyo para una nueva obra, es decir cumple con ambas funciones lingüísticas:

"...se decía que el artista tiene una 'fuerza imaginativa de creación del mundo'. En su entusiasmo artístico, podía llegar a sentir desaparecer la frontera entre sueño y realidad. Novalis, que era uno de los jóvenes genios dijo que 'el mundo se convierte en sueño, el sueño en mundo'. Escribió una novela medieval que se titulaba Heinrich von Ofterdingen..." (Gaarder, 1991, p. 420).

Aún con esto, el autor menciona que este tipo de enunciados no agota al exotexto (no todo texto es consciente de su carácter intertextual), y puede que éste no contenga informaciones metalingüísticas. En este caso el exotexto se aparta del intertexto, sin revelarlo. Pero cuando este tipo de enunciado (parte del exotexto) lo revela, de acuerdo con el modo de asimilación del intertexto al texto (ya sea parodia, paráfrasis, imitación, etc.), el enunciado en cuestión funge como conciencia del texto, ya que indica que la intertextualidad en este texto no pasa desapercibida para el mismo texto (Pérez, 1978, citado por Beristain, 1996, p. 40-48).

Por otra parte, la reacción, por así llamarla, del discurso autorial hacia el ajeno puede ser de dos tipos: temática o semántica y puede limitar la interpretación de las distintas entonaciones que se den de él, construyendo entre ambas fronteras y debilitando así la individualización del discurso ajeno, o bien puede desdibujar o borrar las fronteras del discurso ajeno que se percibe como individualizado con sus temas manejados y su manera de plantearlo, esto ya sea que el contexto autorial penetre en el discurso ajeno con sus diversas formas (humor, ironía, fascinación, desdén, etc.) y domine el relativismo de los valores sociales, o bien que el discurso ajeno resulte colorido y haga pintoresco al personaje que lo imite. Así mismo, es posible que el discurso ajeno sea más fuerte, y que debilite al discurso autorial que lo abarca.

Es importante mencionar también que retomar un texto citado con intención artística suele conducirnos a modificarlo en muchas formas y así, este texto se vuelve el detonante de procesos de individualización del intertexto (por medio de la resignificación) en cualquier nivel de la lengua y también en lo que respecta al marco genérico y el metatexto en que se inscribe.

Finalmente Pérez Firmat para definir la intertextualidad cita a Barthes y nos dice que la intertextualidad es un “*mecanismo de remisión circular, promovido por la libre asociación dentro del texto infinito*”. Apoyándose en las ideas de Kristeva, Pérez Firmat crea su propia idea y afirma que la intertextualidad “*no es un factor constitutivo de todo texto, ni depende de la aptitud combinatoria del lector. Es más bien un mecanismo textual que se manifiesta sólo en determinadas circunstancias*” (Pérez Firmat, 1978, citado por Beristain, 1996, p. 48).

Esto último tiene mucho sentido ya que se debe poner un límite a lo que llamamos intertextualidad. Por ejemplo, hay autores como Graciela Reyes que afirman que “*todo discurso forma parte de una historia de discursos, es la continuación de anteriores; todo discurso a su vez puede ser injertado en otros*” (Reyes, 1984, p12). De esta forma, todo texto se puede convertir en un intertexto, y a su vez este fenómeno es extensible a otros campos de estudio como lo son la música, las artes plásticas, etc. En cierto sentido tiene razón de acuerdo a lo que hasta aquí se ha revisado, pero es también cierto que, como ciertos teóricos, por ejemplo Plett y Segre, afirman, se debe restringir para no convertir el concepto en algo vago y extensible a todo.

Por ello, para fines prácticos en este trabajo se tomarán en cuenta la diferencia entre intertextualidad y otras relaciones entre textos existentes, como de las que trata Genette en su libro *Palimpsestos*, según el cual el fenómeno de la intertextualidad forma parte de una topología más amplia denominada trascendencia textual o transtextualidad, la cual implica cinco categorías distintas de relaciones entre textos como lo son: la intertextualidad, la paratextualidad, la architextualidad, la metatextualidad y la hipertextualidad.

Esta tipología, teóricamente posterior a las ideas de Bajtín y de Kristeva, tiene sus bases en los estudios de éstos dos teóricos que la precedieron y se considera importante porque deja establecido claramente la complejidad del fenómeno denominado intertextualidad, además de la relación dialógica que existe entre las distintas partes que componen una misma obra, así como con textos previos, y de esta forma nos ayuda a distinguir las distintas formas en que un texto puede llevar al lector a tomar conciencia de lo que Barthes llamaba *el placer del texto* (Bengoechea, 1997, p. 28-29).

1.2 Relaciones de transtextualidad

“El texto me interesa por su trascendencia textual; yo llamo a esto transtextualidad”

Gérard Genette

La idea de Gerard Genette respecto a este tema, abarca cinco tipos de relaciones transtextuales, como ya se mencionó, las cuales el autor ordena en orden creciente de abstracción, de impoliticación y de globalidad (Beristain, 1996, p.32).

Esta clasificación de Genette a grandes rasgos señala que cada texto individual existe en relación dialógica con sus distintas partes y que forma su propia escritura, con textos individuales del pasado cuya influencia se reconoce totalmente, puesto que todo texto se relaciona con textos futuros, que su propia existencia contribuirá a crear. Así, nos ofrece una clasificación de estas relaciones entre textos que nos ayuda y obliga a distinguir las diversas formas en que un texto permite al lector tomar conciencia de tales relaciones.

De este modo, cada alusión o cita en el texto provoca lo que Derrida llama una ruptura o vestigio que nos lleva a otra lectura lo que obliga al lector a tomar conciencia de la necesidad de una lectura no lineal.

Estos tipos básicos de transtextualidad se explicarán a continuación

1.2.1 Intertextualidad

Genette la define como "la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir la presencia efectiva de un texto en otro". Pone de ejemplos de esto a la cita, que es la forma más explícita de ésta; al plagio, que se define como la copia literal de las palabras de un autor, y a la alusión, que describe como una forma menos literal de hacer partícipe a otros autores de nuestras líneas, es decir de manera implícita y sobreentendida pero sin nombrarse realmente. Es como estar influenciado por ideas de cierto autor. Se trata de un estado "implícito y a veces hipotético del intertexto", según Genette.

El común de estas tres formas de intertextualidad es que plasman ideas comunes, aunque al recontextualizarlas las recrea, las transforma y las resignifica ya sea parcial o totalmente.

De igual forma, según Genette, existen dos formas de abstraer relaciones intertextuales: por *transformación* o por *imitación*, que por lo general se opone una a la otra.

La primera, es decir la *transformación*, indica que para transformar un texto se atiende a su contenido, y no como la imitación que atiende más a su estilo.

La transformación se lleva a cabo por medio de tres recursos: *la parodia*, *el travestimiento burlesco* y *la transposición*.

A su vez, la primera de éstas, es decir la parodia, implica retomar un texto conocido y darle una nueva significación, como un juego o burla. Como ejemplo está el siguiente fragmento de *El general hace un lindo cadáver*, (Anderson Imbert, 1991, en Alcira, ed, p. 43-48) que parodia a *El Quijote* de Cervantes:

"En un lugar de Sudamérica, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo vivía un cirujano cincuentón, tan rico que no necesitaba trabajar. En los ratos de ocio, que eran los más del año, se daba a leer novelas de detectives. Se enfrascó tanto en la lectura que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y..."

El *travestimiento burlesco* es aquel donde un tema viejo se viste con nuevos ropajes, es decir no se transforma el tema sino que se cambia el traje: *"En el arte de contar no hay ladrones, porque tampoco hay propietarios, los argumentos posibles son muy pocos y pertenecen a todo el mundo"*

La *transposición seria* por su parte, sin propósito lúdico o satírico, transforma el texto en otro, en una especie de reescritura o arreglo.

En el caso de la segunda forma de abstraer relaciones intertextuales, es decir la *imitación*, en ésta se transforman estilos y motivos, más que los temas y tramas. Además este recurso se da sobre todo cuando el hipertexto no explica explícitamente ningún hipotexto, es decir su fuente, pero el lector cree saber donde ha leído algo así, es decir en el caso de la imitación se imita sobre todo el género.

Según Genette, hay tres tipos de imitación que son: *el pastiche*, *la "charge" o imitación satírica* y *la imitación denominada "forjadura"*.

En el *pastiche* se juega a copiar el estilo de un texto ajeno con intención satírica o generalmente de ridiculizarlo.

En el caso de la *imitación satírica* propiamente dicha se intenta hacer una caricatura de lo descrito en otro texto. Por ejemplo, el caso de los cuentos clásicos, que se pueden continuar de distinta forma, o cambiar el destino de los personajes, haciendo, por ejemplo que lo heroico resulte cómico, pero con la misma base de estilo del autor original.

En el tercer caso, el de la *imitación seria* se trata de imitar lo más posible al autor, ya no con el objeto de ridiculizarlo sino con el fin de seguir únicamente su estilo.

En resumen, hay dos formas de abstraer relaciones intertextuales: por transformación e imitación, cada una de las cuales tiene tres aspectos ya mencionados y a su vez cada una de estas 6 variantes tienen tres tonos: el lúdico, el satírico y el serio (Anderson, 1991, p. 43-48, En Alcira (Ed.), 1991).

1.2.2 Paratextualidad

Está constituida por "las señales accesorias que procuran un entorno al texto", como lo son los títulos, los subtítulos, los prólogos, notas, borradores, epígrafes, etc., ya que los textos, rara vez vienen solos. Es decir, vienen generalmente acompañados por este dispositivo de presentación, el paratexto, que actúa como un conjunto de instancias de legitimación en el marco de prácticas culturales ya consagradas.

Por ejemplo, el epígrafe se podría considerar el más importante dentro de los paratextos, ya que otorga un entorno al texto y lo ubica en la dimensión pragmática de la obra, de su acción sobre el lector, comprometiendo a la vez al autor.

Los paratextos cumplen diversas funciones en la materialización de un texto, es decir en su socialización, en la comunidad o grupo de personas por el que circulará, ya que un libro, sobre todo impreso, depende no solamente del texto mismo, del contenido, sino también de su dispositivo paratextual, que actúa como un metadiscurso legitimador, pues como lo señala Jacques Dubois, "para existir, todo discurso necesita de un metadiscurso que le otorgue el reconocimiento". Se trata de "indicaciones metatextuales," y como escribe el mismo Dubois, "un texto, y sobre todo un texto literario, comprende indicaciones más o menos codificadas que nos informan sobre lo que lo instituye como obra y como producto de intercambio entre un autor y un lector". Esas indicaciones desempeñan un rol, en la medida en que un mismo texto puede tomar múltiples formas; puede circular como leyenda, suceso, historia verdadera, o como pura ficción; o también formar parte de un género específico (*Chacón Gutiérrez, 2003, documento en línea*).

1.2.3 Metatextualidad

Se denomina así a la relación, generalmente denominada comentario, a lo que otros autores llaman crítica ya que alude a un texto sin citarlo o inclusive sin nombrarlo.

Es decir, une un texto a otro que habla sobre él sin citarlo explícitamente; así mismo no hay límite en este sentido.

1.2.4 Architextualidad

Esta variante de relación transtextual, Genette la contempla fuera de las otras, ya que su función es solo lúdica, es decir se constituye el hipertexto, eliminando o poniendo unas partes del hipotexto, o imitándolo, de forma que el hipotexto sea reconocible. Se dice con esto que la hipertextualidad es parte inherente de toda la literariedad, ya que no existe ninguna obra que no tenga por hipotexto a otra, según Genette todas son hipertextuales.

La architextualidad representa en ocasiones una relación casi invisible, por lo que es el tipo más abstracto ya que como máximo da una mención paratextual, como lo puede ser un título, o un subtítulo, que lo que busca es sólo orientarnos acerca de la lectura que tenemos delante (Beristain, 1996. p. 34-37).

1.2.5 Hipertextualidad

Según Genette la hipertextualidad es toda relación que une a un texto nuevo, con uno previo, que se considera el origen. En este sentido se da el ejemplo de que la *Eneida* y el *Ulysses* son hipertextos de la Odisea, que es el hipotexto. Así, las obras hipertextuales en este caso son otras obras de ficción derivadas de otra obra de ficción, en este caso la Odisea, aunque para esto se debe pasar por un proceso de transformación que puede ser directo, es decir solo cambiar de escenario, de tiempo o, puede ser complejo, como la que se da en la *Eneida*, es decir se da el mismo escenario de aventuras pero se narra una historia completamente diferente, incluyendo a los personajes; es decir que es complejo por el hecho de que se tienen que contar de forma indispensable con un modelo de competencia genérica (en este caso la épica) y de ahí se pueden partir a infinidad de hipertextos o de *performances miméticas* como lo llama el autor. Además la hipertextualidad es en sí un tipo de architexto genérico o transgenérico, ya que engloba en sí ciertas características de intertexto o alusión como lo es el pastiche, la parodia o el travestimiento, y que atraviesa así todos los géneros literarios como lo son la comedia, tragedia, la lírica, etc. ya que de manera simultánea los textos pertenecen a su género reconocido y a la de los hipertextos.

De igual forma, Genette presenta en su obra lo que él llama los grados de relación hipertextual como lo son:

- a. La relación entre un hipertexto e hipotexto alógrafos recíprocamente, es decir que cada uno tenga una distinta realización gráfica del mismo fonema
- b. La relación entre hipertextos autógrafos con hipotexto autónomo, es decir como aquellas obras de las que hay una versión de la primera, en la que se corrigen ya sea ortografía, etc.
- c. La relación entre hipertexto autógrafo e hipotexto *ad hoc*.; se da de ejemplo el palíndromo, donde la primera versión ha sido manifiestamente calculada para dar lugar a la segunda
- d. La relación entre un hipertexto y su hipotexto implícito, según Genette, se trata de un tipo de paráfrasis figurada de un enunciado literal.

Sin embargo en este punto hay que hacer notar que la palabra *hipertexto* ha tomado también otra connotación además de lo dicho por Genette. Así, esta palabra también fue designada en la década de los 60 por Theodor Nelson para referirse a un tipo de texto electrónico que trae consigo una nueva forma de comprender la lectura, una nueva forma de edición no sólo de los textos electrónicos, sino de los libros. Es decir, con esta expresión él se refiere a una

lectura no secuencial, un texto que se bifurca y que permite al lector hacer la elección de continuar la lectura por el nodo principal o seguir por cualquiera de sus ramificaciones (Landow, 1995, p. 15).

En tal contexto, el hipertexto se compone de texto y de unos nexos electrónicos, que conectan directamente con otros textos al ser activados, formando una red contextual sin principio ni fin, pues se puede saltar constantemente de unos textos a otros según se van escogiendo nuevas opciones de búsqueda. Como puede verse, se relaciona con la literatura de muchas formas, empezando por la ruptura de la linealidad y las nuevas formas de escritura y lectura que intentaron autores como Joyce o Cortázar (Pestaña Castro, 2003, documento en línea).

Finalmente Genette menciona que estos cinco tipos de relaciones transtextuales no permanecen aisladas sino que están en comunicación constante (Genette, 1989, citado por Beristáin, 1996, p. 31-39).

1.3 Intertextualidad: cuestiones teóricas

1.3.1 Aspectos Conceptuales

Siguiendo todo lo visto en los antecedentes aportados por distintos autores, la intertextualidad es el conjunto de relaciones que mantiene un texto tanto con los de otros autores como con sus propias partes. Es una técnica tan usual en nuestro tiempo que parece imposible que pueda existir un texto o discurso, sin que tenga por base uno anterior. Se puede decir, por tanto, que el concepto de intertextualidad se ha convertido en una característica ineludible de todo texto actual, a la vez que significa un fenómeno activo y presente en los textos para describirlos, analizarlos, etc.

Antes de continuar con la definición completa y las implicaciones de la intertextualidad, es necesario explicar primero lo que se entiende por texto, ya que sólo es a través de éste que el concepto de intertextualidad cobra significación.

Aunque de acuerdo con diversos autores la palabra texto puede asumir además de lo explícito en sí otras consideraciones, según Quintiliano, esta palabra, como uso figurado del participio pasado de *textere*, es decir tejer, representa una metáfora que interpreta la totalidad de un escrito o enunciado como un *tejido*.

Y en efecto el término *textere* alude a la conexión de distintas partes de una obra. Esto se aplica principalmente a la atención al tejido del discurso en textos de particular autoridad como lo son la Biblia o algunas leyes.

El filólogo Cesare Segre asevera que en la antigüedad la escritura era considerada como algo trascendente por sí mismo, porque su valía consistía en que por su medio se conservaban las palabras y discursos. Da ejemplos como lo

es el de Grecia, donde la escritura fue considerada como un *fármaco de la memoria*; o como la idea que se tenía de la palabra *texto* en el antiguo mundo judeo-cristiano, en el cual se aseguraba que Dios mismo había escrito las tablas de la ley para que así trascendiera su contenido, lo que da a la escritura el carácter de un arte (Segre, citado por Martínez, 2001, p. 16-18).

En la Edad Media, de igual manera se pensaba que Dios había escrito los Evangelios, por lo que en esa época el concepto de texto osciló entre el nivel signico -lo escrito en una obra- y el de realización material (texto = código en que el texto está escrito) lo que se mantiene hasta hoy mismo.

De acuerdo con lo anterior, se considera al texto como "el tejido lingüístico de un discurso", es decir el texto, lo plasmado en el papel, es el discurso que lo compone, sus ideas y su significación, a la vez que implica lo pragmático, lo cual genera la dimensión comunicativa de los textos.

Otra forma de definirlo, según la perspectiva socio semiótica es "*el texto es la forma lingüística de la interacción social*", el intercambio o interacción de un "*carácter dialógico*" propuesto por Bajtín y del que deriva el concepto mismo de intertextualidad. Por ello es que se toma esta interacción y su forma lingüística en el texto como objeto de estudio y no la frase en sí misma.

Martínez Fernández afirma que otros autores como Beaugrande y Dressler definen al texto como un "*acontecimiento comunicativo*" que cumple siete normas de textualidad y tres principios regulados de la comunicación textual.

De las siete normas las primeras dos son cohesión y coherencia. Otras dos de carácter psico-lingüístico son: intencionalidad y aceptabilidad; de tipo sociolingüístico son la situacionalidad y la intertextualidad; y del tipo computacional es la informatividad.

Como se puede notar, la intertextualidad está entre las 7 normas mencionadas. Al aludirse a la textualidad se entiende por esto una estructura de acciones socio-comunicativas (y también del lenguaje) entre los interlocutores. Esto nos lleva nuevamente a pensar en el significado del texto, que Schmidt, define como "*cada elemento verbal de un acto comunicativo enunciado en una actividad comunicativa que tiene una orientación temática y cumple con una función comunicativa perceptible*" (Schmidt, S.J. Citado por Martínez Fernández). Es decir que su delimitación depende únicamente de su funcionamiento, puede ser desde una palabra hasta un escrito extenso como una novela" (Fuente). Como podemos ver hasta el momento, después de todo, la gran mayoría de las conceptualizaciones de texto llevan a la intertextualidad.

Hoy en día, sin embargo, la palabra texto en sí tiene muchas más formas de interpretarse y de igual forma se le dan muchos usos y clasificaciones como lo son: los textos bíblicos, jurídicos, históricos, etc.. Sin embargo estos aspectos no

se analizarán aquí, ya que la noción general basta para los fines de este trabajo. Sin embargo si se tratarán las funciones básicas de los textos:

- A) Comunicativa: Esta implica que el texto es resultado del lenguaje hablado, el cual se conoció y utilizó mucho antes que la escritura y sirvió para que lo escrito no se olvidara y se diera a conocer a los demás.
- B) Semiótica, generativa o creadora de sentidos: Función cuya importancia muestra el desplazamiento del interés de la lengua hacia el texto, ya que finalmente no es el lenguaje el que precede al texto, sino el texto al lenguaje.
- C) Simbolizadora: esta función está vinculada con la memoria de la cultura.

(Lotman, citado por Martínez, 2001, p.19).

Regresando a la intertextualidad, ya se mencionó con anterioridad que en sí la intertextualidad es una de las siete normas de la comunicación textual que debe indiscutiblemente reunir todo discurso, según Beaugrave y Drusler.

De acuerdo con estos autores, existen factores que hace depender la utilización adecuada de un discurso del conocimiento que se tenga de los anteriores. El mecanismo textual, su utilización, no afecta, por igual a todos, es decir hay tipos de texto que dependen de este recurso en un grado muy alto como es el caso de la parodia, las reseñas, etc.

La intertextualidad cuenta, en efecto, con el fenómeno de la recepción y la producción, porque el texto nuevo *reabre* influencias de otros y produce nuevos textos a través de la transformación, interpretación o censura del texto previo, el cual para poder ser interpretado, debe conocer plenamente lo que se llama *conocimiento intertextual*, que se activa mediante este proceso.

Esto lleva a pensar que lo que afecta a la intertextualidad es precisamente el tipo de texto con el que se trabaja y la parodia o transformación que se haga de él.

Dentro de las consideraciones, por así llamarlas, que nos llevan a las relaciones de intertextualidad, y a su mejor comprensión se encuentran las siguientes dos:

- A) La tipología textual:

Esta cuestión se refiere a los distintos tipos de textos que la intertextualidad puede utilizar, aunque según diversos autores, separar los textos por tipos es algo relativo, ya que es complicado delimitar el perfil de cada uno de ellos.

La mayor parte de los autores parten de una perspectiva funcional, es decir de comunicación. Por ejemplo, existen textos literarios, narrativos, argumentativos,

descriptivos; aunque los textos literarios se clasifican a su vez en: poéticos, científicos, didácticos, etc. Y la asignación de un tipo textual no se puede basar sólo superficialmente, sino que depende directamente de la función que vaya a desempeñar, en el sistema comunicativo en que se inserte.

Además, cada uno de estos tipos de textos tiene la posibilidad de ser transformado o modificado y ser ya de otro tipo, aparte del grado de predominio con que se cuente cada uno.

B) Alusión textual:

Por alusión textual se entiende las formas en que en el terreno comunicativo los textos establecen relaciones y referencias entre sí.

Por ello, para cumplir su labor comunicativa un texto puede ser objeto de sinnúmero de alusiones como las citas, la negación, etc.

Dressler señala posteriormente las relaciones intertextuales dentro de este rubro de alusiones, (las citas, la negación) que origina y se utiliza comúnmente en la conversación, las cuales suelen tener menos de por medio la subjetividad de que hacen uso los narradores en cualquier historia, así los personajes que intervienen en ella es como si contaran cada uno con voz propia, es decir que ejemplifican 2 cuastas de carácter intertextual: el que un texto sea relevante con respecto a otros y se utilice para reconducir otros textos o para modificar creencias, aplicadas en sus textos.

Así, después de todo este contexto, podemos señalar que la palabra *intertextualidad* deriva del latín *inter* = reciprocidad, interconexión, entrelazamiento, interferencia, etc., es decir evoca al texto, o mejor, a la cualidad del texto como tejido o red; se define como "*lugar en que se cruzan y ordenan enunciados que provienen de muy distintos tejidos*" (Martínez, 2001, p. 15-44).

Es decir que es la relación de un texto con uno o varios textos, así como la producción de un texto desde otro anterior. Es una técnica muy usada por los narradores actuales y presenta distintas modalidades y aplicaciones. Como ejemplo de esto a continuación se dará a conocer otra clasificación, que va más allá de la literatura, ya que ya se dio una dentro del ámbito de las relaciones transtextuales de Gerard Genette. La siguiente tipología, a diferencia de la de Genette, que se aboca sólo a los textos escritos, lleva la intertextualidad a otros campos.

1.3.2. Tipos

Plett en *Intertextualidades* presenta la idea de hacer de la intertextualidad un concepto operativo, pragmático, al igual que Barthes, pero le da la denominación de *intertextualidades* debido a que el término tiene varios usos. En el terreno de la

literatura, según Plett, todos los intertextos son textos pero no todos los textos son intertextos, es decir que frente a un texto que es una estructura significativa, autónoma, delimitada y con coherencia nos encontramos el intertexto, el cual no es autónomo, ni está delimitado, ya que está constituido con las referencias a otros textos y su coherencia es por lo tanto intratextual. Así, el intertexto es desde este punto de vista una estructura signíca que se caracteriza por la complejidad y riqueza lo que desde luego tiene también desventajas al tratar de encontrar un modelo único de sistematizar y clasificar este fenómeno textual. Aún así esta clasificación es una de las más completas, forma parte de los estudios más recientes al respecto y se desprende de las ideas principales de autores como Genette, Kristeva y Mijail Bajtín.

La clasificación, por tanto parte de las convenciones evaluativas que Plett hace de este fenómeno, es decir a partir de la noción de transformación, del proceso que transforma la textualidad en intertextualidad.

1.3.2.1 La sustitución

Este es el tipo más frecuente, y supone el hecho de que se da lugar a múltiples combinaciones a partir de un texto. Es decir, se reemplazan algunos elementos por otros, denominados *mediales*. Así mismo es importante señalar que hay diferentes tipos de sustitución, seis en total: la de signos *lingüísticos por visuales*; la de signos *lingüísticos por acústicos*, es decir sonido; la de *signos visuales por lingüísticos*, la de *signos visuales por acústicos*, la de signos acústicos por lingüísticos y la de signos acústicos por signos visuales, todos muy importante porque explican la transformación de distintas obras a otros soportes, por ejemplo los que se utilizan cuando de una obra de teatro de Shakespeare se hace una pintura, o una canción, por ejemplo. Así mismo Plett aclara que cada uno de estos tipos se puede combinar o sustituir, por lo que le llama *intermedialidades*, ya que no son absolutos.

En este mismo rubro, el segundo tipo que se analiza es el de la sustitución lingüística, el cual abarca una gran variedad de técnicas que se utilizan en lingüística. Está constituida a su vez en subclases como lo son la: *interlingüística* (entre una lengua y otra), *diacrónicas*, *diatopicas*, etc.

El tercer tipo es la sustitución estructural, la cual equivale en la literatura a los cambios de género, por ejemplo de la lírica a la épica, etc.

1.3.2.2 La adición

En cuanto a ésta, podemos decir que es muy frecuente y que se da de forma derivada, es decir que se necesita del texto precedente (*pretexto*) para que tenga lugar y para su comprensión. Básicamente se trata de amplificaciones o continuaciones de textos previos. Estos se reflejan por lo general en el título de la obra en cuestión, por ejemplo la segunda parte de alguna novela.

Aunque esta forma es la más representativa existen adiciones que no son totales, es decir que son subordinadas, como un complemento, como lo son los prefacios, epílogos, apéndices, etc. En cierto sentido es lo que Genette llama "paratextos", es decir un tipo de relación transtextual, pero que no se considera meramente intertextualidad. Sin embargo Plett en su clasificación si lo considera como tal, ya que la intención de sus estudios intertextuales es acercar lo más posible la intertextualidad a la retórica y a la pragmática para convertirla así en una herramienta de análisis textual.

1.3.2.3 La sustracción

La sustracción, a su vez es el tipo de relación intertextual que se da en las adaptaciones teatrales. Por ejemplo para representar una obra se le tienen que hacer modificaciones y limitaría, o cortar escenas de acuerdo con el tiempo con el que se cuenta o bien para hacerla más entendible al público, es decir, se *adapta*, se reduce, para tal fin. Otro tipo representativo de este tipo de relación intertextual son los *resúmenes*, *condensaciones* y *sinopsis* de las obras. En la actualidad esto se lleva a cabo también en el cine, cuando se hacen versiones filmicas de obras como lo son por ejemplo *Hamlet*, *Otelo* o *Romeo y Julieta* de Shakespeare o las biografías de personajes que sólo conocemos por lo que se ha escrito de ellos, como por ejemplo Jesucristo o algún otro personaje histórico.

1.3.2.4 La permutación

La permutación consiste en descomponer un texto previo en fragmentos y después reordenarlos de manera diferente, lo que desde luego cambia o puede cambiar el sentido de las frases, e incluso de la misma obra., ya que cuando se dice "descomponer el texto en fragmentos", quiere decir que se puede hacer una representación no necesariamente textual de alguno de estos fragmentos por si solo. Un ejemplo de esto es los cuadros que se pintan de determinada escena en algún libro u obra de teatro, como *Prometeo encadenado*, aunque en este caso se hace alusión a un mito griego, cuando Prometeo es castigado por los dioses por haber robado el fuego divino para la raza humana; en el cuadro no se representa toda la trama solo la idea central es decir el castigo que los dioses dieron a prometeo por haber robado el fuego. Otro ejemplo de esto sería el cuadro de Leonardo Da Vinci *La ultima cena* que representa un fragmento del evangelio según San Mateo (26,16-30), todo este pasaje habla de la traición de Judas, y de la consagración del pan, el cuadro en cambio es solo representativo de la reunión en sí.

1.3.2.5 La complejidad

Este último tipo, el de la complejidad, es el que se ubica en los ejes horizontal (sintagmático) y vertical (paradigmático) de la comunicación lingüística. Así, la intertextualidad sintagmática, da lugar al multiplicarse a series de intertexto, mientras que la intertextualidad paradigmática, cuando se aplica genera condensaciones de intertextos.

De acuerdo con la intertextualidad sintagmática, de un texto se pueden desprender otro texto únicamente, o muchos más que lo parodian, lo satirizan, lo imitan. Multitud de obras podemos encontrar como éstas, por ejemplo *Caballero de la armadura oxidada*, la cual parodia todas las historias de caballería.

Por otro lado, la intertextualidad paradigmática crea condensaciones, es decir híbridos, obras que igualmente pretenden satirizar otras pero de manera mucho más corta como lo son los poemas, los cuentos, las fábulas, etc. (Plett, 1991, citado por Bengoechea, 1997, p. 66-72).

1.4 Actitudes evaluativas de la intertextualidad

Plett menciona que la intertextualidad no existe en una realidad en que esté libre de juicios de valor, sino que más bien depende de las consideraciones culturales que se le atribuyan, y por ello el autor nos representa cuatro categorías evaluativas: la afirmación, la negación, la inversión y la relatividad.

1.4.1 Afirmación

Nos muestra a la intertextualidad como un factor que se debe valorar positivamente, por lo que se encuentra relacionada íntimamente con los géneros literarios con tendencia a la imitación. De esta forma, la cualidad estética de un texto estaría determinado por el nivel alcanzado por otros de ese ideal de imitar y querer con esto ponerse a la altura de una obra clásica, o de superarla.

1.4.2 Negación

Representa lo opuesto a la anterior. Tuvo su mayor auge durante el romanticismo, en este caso lo que se valora es el esfuerzo del autor por intentar ser cien por ciento original, es decir de tratar de expresar sus experiencias y su sentir sin estar influido por otros autores. Lo que se pretende con esto, según Plett, es lograr un texto sin intertextos, lo cual como se ha visto hasta ahora es muy difícil de conseguir.

1.4.3 Inversión

Se considera la más lucida por así llamarla, de todas las demás, ya que participa de todas y supone una valoración de las transposiciones textuales que tienen lugar con la parodia (la cual Plett define como la transposición de temas, personajes, motivos, etc. *bajos* a un estilo *alto*) y con el travestimiento (definido como lo contrario de la parodia, es decir la transposición de temas, personajes, y acciones *altos* a un estilo *bajo*).

1.4.4 Relatividad

Se manifiesta en la idea de que se debe cuestionar todo. Es muy característica de los movimientos artísticos del siglo XX, como lo son el modernismo el postmodernismo, etc., que cultivan formas extremas de intertextualidad, de modo que la presencia de esta modalidad en un texto ya no es solamente un mecanismo estilístico, o un método para crear un nuevo discurso sino que sirve para considerar y comunicar un determinado punto de referencia, es decir que aunque sea una obra artística, como un poema, una escultura, etc tienen a la vez la función de dar a conocer el punto de vista de determinado tema, por ejemplo una guerra, o un movimiento político que en el momento en que se haya creado la obra estuviera en pleno auge, aunque también puede ser un tema del pasado o del futuro, del Apocalipsis bíblico por ejemplo. Otro ejemplo claro podrían ser las novelas que existen relativas a la revolución mexicana, como por ejemplo, *Los de abajo*, o las novelas que hablan de las condiciones en que se vivía en Chiapas como *Balun Canan*, de Rosario Castelleros (Plett, 1991, citado por Bengoechea, p. 65-68).

Finalmente después de todo lo revisado podemos concluir que la intertextualidad, si bien tiene fenómenos muy parecidos no sólo en la literatura (como la paratextualidad, architextualidad, etc) sino también en otros campos de estudio como la pintura o la música, es un concepto que debe integrarse en los discursos textuales para poder concretarlo. Es un fenómeno que conlleva el que en la obra de un escritor o autor individual, haya huellas ya sea implícitas o explícitas de las obras de otros autores que ha leído.

También es muy importante recalcar que la intertextualidad es un fenómeno subjetivo, en el sentido de que cobra vida cuando lectores y autores razonan acerca del hecho de las relaciones entre un texto A y B. En tal contexto, cuando algunos autores destacan que se da un diálogo entre textos, se expresan desde luego en sentido figurado, ya que el diálogo real se da a través de las mentes de los sujetos que se ocupan en ese momento del texto en cuestión, así como de sus relaciones con otros textos (Anderson Imbert, 1992).

Referencias

- Alcira Arancibia (Ed.) (1991). *Literatura como intertextualidad: IX Simposio internacional de literatura*. Buenos Aires: Instituto de Literatura y Cultural Hispánico. 576 p.
- Allen, Graham (2000). *Intertextuality*. London: Routledge. 238 p.
- Álvarez Amorós, José Antonio (1991). *Ulises como paradigma de intertextualidad: la hipótesis del narrador-citador*. Madrid : Palas Atenea. 256 p.
- Bengoechea, Mercedes (Ed) (1997). *Intertextualidad= Intertextuality*. Alcalá: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá. 210 p.
- Beristáin, Helena (1996). *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas. 69 p.
- Barthes, Roland, Todorov, T. y otros (1982). *Análisis estructural del relato*. 2ª. ed. México: Premia. 223 p.
- Chacón Gutiérrez "Apuntes del libro de Palimpsestos de Genette". En *Estudios Hispánicos de la red*. Disponible en:
<http://artsandscience.concordia.ca/cmll/spanish/antonio/chacon.html>.
Fecha de consulta: 4 de mayo de 2003
- Gaarder, Jostein.(1991). *El mundo de Sofía. Novela sobre la historia de la filosofía*. México: Patria/Siruella, 638 p.
- Genette, Gerard (1982). "Fronteras del relato", p. 196-210. En Barthes, Roland, Todorov, T. y otros (1982). *Análisis estructural del relato*. 2ª. ed. México: Premia. 223 p.
- Genette, Gerard (1992). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Paris: Seuil. 573 p.
- Kristeva, Julia (1970). *El texto de la novela*. Madrid: Lumen. 292 p.
- Kristeva, Julia (1978). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos, 270 p.
- La literatura: ideas, obras, hombres: diccionario de literatura*. Madrid: Ediciones Mensajero, 1976. 464 p.
- Landow, George P. (1995). *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós. 284 p.

- Martínez Fernández, José Enrique (2001). La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual. Madrid: Cátedra. 216 p.
- Navarro Durán, (1995). La mirada al texto: comentario de textos literarios. Barcelona: Ariel. 190 p.
- Pestaña Castro, Cristina (2003). La intertextualidad de F. Kafka en J.L. Borges. Disponible en: http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero7/borg_kaf.html
Fecha de consulta: 20 de octubre de 2003.
- Reyes, Graciela (1984). Polifonía textual. Madrid: Gredos. 268 p.
- Rivera de la Cruz, Marta. La importancia de la repetición en la obra de Gabriel García Márquez. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/intertex.htm>. Fecha de consulta 11 de noviembre de 2003.
- Rodríguez Rodríguez, Félix. De la deconstrucción hasta nuestros días. Disponible en: <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/02/115500.asp>. Fecha de consulta: 30 de noviembre de 2004.
- Zavala, L. (1998). La precisión de la incertidumbre: postmodernidad, vida cotidiana y escritura. México: Universidad Autónoma del Estado de México. 160 p.

2 Vida y obra de Jorge Luis Borges

A Jorge Luis Borges se le considera uno de los escritores más importantes del siglo XX, hasta el punto que algunos autores opinan que el término *borgeano* se ha convertido en una forma de concebir la existencia como un laberinto interminable. Así mismo se piensa que la fama de este escritor no procede tanto por la cantidad de lo que ha escrito, sino más bien por dar a sus obras ese tinte irreal, fantástico y angustioso, en opinión de algunos críticos, tan parecido al nuestro. Borges parte de una realidad parecida a la nuestra pero dándole tintes totalmente distintos al mismo tiempo, como si fuera una dimensión paralela a la nuestra, vista en un espejo. También es importante mencionar que en sus libros se hace mención a escuelas de pensamiento, a libros, ya sean reales o inventados, y a hechos históricos, aunque transfigurados.

A través de esta forma tan personal de escribir, Borges aborda una gran variedad de temas *esenciales para los seres humanos* como lo son: la naturaleza del tiempo, la búsqueda de la verdad, la multiplicidad del yo, etc. Se dice, también que esta forma de escribir, era, según él mismo, la cosecha de ser un gran lector, ya que se consideraba a sí mismo ante todo un lector, luego un poeta y en última instancia un escritor.

Junto con sus obras, Borges ofrece una faceta de él tan importante como lo fue su actividad literaria. Hablamos desde luego de las numerosas conferencias y entrevistas que dio durante su vida, en las cuales nos deja ver su manera brillante de pensar y su sentido del humor (Pascual, 2000, p. 2-17).

En toda su obra y sus entrevistas se puede apreciar que Borges era un personaje polifacético, que va más allá de ser sólo un personaje célebre, lo cual se puede observar y apreciar en su biografía, la cual se expone a continuación.

2.1 Biografía

La vida de Borges comienza en Argentina, Buenos Aires, donde nació el 24 de agosto de 1899. Su nombre completo era Jorge Francisco Isidoro Luis Borges. Su infancia transcurrió al norte de su casa natal, en la calle Serrano 2135 del barrio de Palermo, en la cual vivían generalmente personas de clase media y a la cual se mudaron después del nacimiento de su hermana Norah en 1901, con la que compartió su infancia.

El componente inglés estuvo siempre presente en su vida, desde el hecho de que su padre, de nombre Jorge Guillermo Borges era de origen británico, hasta el hecho de que él aprendió a hablar tanto el español como el inglés al mismo tiempo. Incluso su abuela materna, de nombre Fanny, le contó los primeros cuentos en inglés (Teitelborm, 1997, p. 13, 14).

Así mismo, en la biblioteca personal de su padre existían muchos libros en tal idioma y desde que él aprendió a leer y escribir, a la edad de 4 años, se perdía prácticamente por horas en los libros que contenía. Por otra parte, en 1905 comienza sus primeras lecciones con la institutriz británica Miss Tink para perfeccionar su manera de hablar este idioma (Alifano, 1998, p.28).

Las primeras obras que se interesó por leer fueron: *Las aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain, *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes; posteriormente obras de Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, algunos clásicos de la literatura argentina como lo es *Martín Fierro*, de José Hernández. Además, como su padre era fanático de la *Enciclopedia Británica*, él mismo también se dio a la tarea de estudiarla con ahínco, hasta convertirse también en uno de sus obras favoritas y de la cual tomó las bases para muchos de sus trabajos futuros como escritor (Teitelborm, 1997, p. 20).

Es importante mencionar que el padre de Borges padecía una enfermedad hereditaria que repercutía en una ceguera progresiva, la cual había tenido efectos sobre las últimas seis generaciones. Borges también se vio afectado, hasta quedar completamente ciego, con el paso del tiempo.

Su familia solía jactarse de tener abolengo europeo, por lo que vivían muy pendientes de las noticias y la educación europea, además de que su madre rendía culto a sus antepasados militares, lo que influyó para que posteriormente les rindiera homenaje en algunas de sus obras y para que su educación escolar estuviera influenciada por esta forma de pensar. En sus primeros años su educación fue por medio de maestros particulares, ya que su padre no quería que estudiaran en una escuela que estuviera bajo el régimen de un gobierno con el cual no estaba de acuerdo. Por otra parte, la Biblioteca de Palermo, de la cual era un visitante asiduo, influyó notablemente en su sensibilidad literaria. Al año siguiente, es decir 1906, escribe su primer relato, *La visera fatal*, basado en el Quijote, y también esboza en inglés un breve ensayo sobre mitología griega. En 1908 traduce del inglés *El príncipe feliz*, de Oscar Wilde, versión que se publica en el periódico *El País*. En 1912 escribió *El rey de la selva*, relato en el que ya se reflejan muestras de su posterior estilo.

En Palermo conoce las andanzas de los *compadritos*, los cuales no eran sino hombres que en general tenían mala fama y participaban frecuentemente en peleas bajo los efectos del alcohol. Este tipo de personajes, serían protagonistas de sus ficciones. En esa época, Palermo era un barrio marginal de inmigrantes y cuchilleros. Borges ingresa en la primaria en cuarto grado, donde no se adapta del todo, por las burlas de sus compañeros debido a sus lentes, el cuello y la corbata estilo Eton con que lo enviaban a clase, el mismo Borges lo expresa así: "*fui burlado y humillado por la mayoría de mis condiscípulos*". Esto, aunado al hecho de que se interesaba poco por el deporte y hablaba tartamudeando, lo cual superó posteriormente. El recuerdo de este problema de comunicación lingüística lo inspiró a escribir posteriormente, entre otras obras, la *Biblioteca de Babel*. Por esta

época la familia pasa sus vacaciones de verano en Adrogué o, en casa de unos familiares uruguayos, los Haedo (Teitelborm, 1997, p. 22).

En 1914 su padre, debido principalmente a una ceguera casi total, se jubila como profesor y, junto con la familia, marcha a Europa para un tratamiento oftalmológico especial. Cabe mencionar que los Borges no eran ricos, pero sí contaban con ahorros que les permitían viajar de manera holgada. Así, cuando en febrero de ese año iniciaron su viaje, el cual por cierto al parecer planearon sin tomar en cuenta las condiciones políticas de Europa, etc., tenían planeado permanecer en Europa por un año, pero por diversos motivos, entre ellos el inicio de la Primera Guerra Mundial, regresaron a Argentina hasta 1921 (Rodríguez Monegal, 1991, p. 230).

Su viaje por Europa inició en Inglaterra, donde visitaron Londres y Cambridge, posteriormente visitaron Francia y se instalaron en Ginebra para refugiarse de la Primera Guerra Mundial, como ya se mencionó. Allí Borges estudia francés y cursa el bachillerato en el Lycée Jean Calvin, en el cual cambió su suerte con respecto a adaptarse a sus compañeros, que en esta ocasión apreciaban su inteligencia y no se burlaban de su tartamudez. En este período lee preferente a los prosistas del realismo francés y a los poetas del expresionismo y del simbolismo, especialmente Rimbaud. A la vez, descubre a Schopenhauer, Nietzsche, Carlyle y Chesterton, además de Whitman. Con el único auxilio de un diccionario se enseña alemán y escribe sus primeros versos en francés.

Dentro de este Colegio, Borges llegó incluso a ser muy popular, lo cual significó el abandono de su soledad. Maurice Abramowicz y Simon Jichlinski fueron sus primeros amigos íntimos porque con ellos compartía su afición por la literatura. Es importante destacar que por estas fechas una de sus lecturas más importantes fue *El Golem*, de Gustav Meyrink, texto que, al igual que muchas otras de sus lecturas, dará pie a uno de sus cuentos más famosos (Rodríguez Monegal, 1991, p. 230).

En 1919, gracias al fin de las hostilidades y después del fallecimiento de la abuela materna, la familia se establece en Lugano, cerca de la frontera con Suiza e Italia. A finales de este año, su padre pensó en volver a Argentina, pero al enterarse de las rebeliones obreras en este país, decide permanecer en Europa. Así, junto con su familia Borges marcha a España. Primero a Mallorca, donde permaneció 10 meses y donde perfecciona su latín en Valdemosa, además escribe dos libros que no publica: *Los ritmos rojos*, poemas de elogio a la Revolución Rusa, y *Los naipes del tahúr*, un libro de cuentos. Posteriormente, al establecerse en Sevilla, Borges se incorporó a un grupo de escritores de la revista *Grecia*, en la cual publica su primer poema, *Himno al mar*. También participa del movimiento literario ultraísta, que luego encabezaría en Argentina. Colabora con poemas y mediante la crítica literaria en otras revistas más como *Ultra*, *Cervantes*, *Hélices* y *Cosmópolis*. Conoce a los principales escritores españoles de la época: Rafael Cansinos-Assens (a quien frecuentaba en el famoso Café Colonial y a quien consideró su maestro), Ramón Gómez de la Serna, Valle Inclán y Gerardo

Diego, entre otros. Así fue como termina esta primera etapa de la vida de Borges por Europa, la cual, no obstante su educación un tanto irregular, le había dejado una base sólida para su carrera de escritor (Mejía Prieto, 1996, p. 19, 20).

En 1921 regresa con sus padres y su hermana Norah a Argentina. El contacto con Buenos Aires lleva a Borges a una relación exaltada de *descubrimiento* hacia su ciudad natal y los suburbios porteños. En esta época Argentina era un país en pleno auge económico y con una vida cultural notable, aunque en lo que se refiere a la poesía no fuera muy fructífera. Entonces Borges convoca a un grupo de amigos con su misma inclinación vanguardista: el primo Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza, Norah Lange y Francisco Piñero, e irrumpe en este escenario con gran energía, comenzando por fundar diversas revistas literarias, como la *Revista Mural Prisma*, la cual constaba únicamente de una hoja diagramada. Él mismo, junto con sus compañeros, salían a pegarla por la noche en las paredes de distintos puntos de la ciudad. Otra novedad en el ambiente bonaerense es que esta revista era de corte ultraísta (Achaval, 2004, documento en línea).

Más adelante publica en la revista *Nosotros* un manifiesto ultraísta y posteriormente se funda *Proa*, que constaba de 6 páginas, aunque sólo se publicaron tres números, en 1922. En esta revista colaboró un escritor de fama creciente, Macedonio Fernández. Otra revista, entre otras, en la que colaboró Borges fue *Síntesis*. En estas colaboraciones se distingue la mitificación de los barrios suburbanos, reflejándose su constante idealización de lo real (Alifano, 1988, p. 53, 54).

Junto con estas actividades se dedicó a viajar por su país y sobre todo a recorrer algunos suburbios de la ciudad. Le gustaba pasear por ellos y admirar los patios de las casas que le recordaban su infancia. En tal contexto, fue que publicó su primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, el cual apareció en 1923, gracias al cual Borges adquirió fama como poeta entre el pueblo. Aparentemente la publicación de este su primer libro corrió por parte de su padre, ya que él había prometido a su hijo que cuando hubiera escrito algo que considerara digno de la imprenta, pagaría los gastos, además de recomendarle no pedir opiniones y que el mismo Borges decidiera los textos que valía la pena publicar. Se tiraron 300 ejemplares, en vísperas de un nuevo viaje a Europa, antes del cual, tomó alrededor de 100 ejemplares y se presentó en las oficinas de la revista *Nosotros* para regalar ejemplares a todas las personas que trabajaban o entraban ahí. De regreso de su viaje a Europa se encontró con que muchas de estas personas habían leído su libro y que ya contaba con cierta fama en su país (Mejía Prieto, 1996, p. 23).

De hecho, todos los poemas de *Fervor de Buenos Aires* y demás escritos de Borges, hasta 1930, tenían un carácter muy ligado a su país; aunque posteriormente esto comenzó a cambiar, ya que Borges abandona sus ideas altruistas, esto se debió fundamentalmente a dos personas: Macedonio Fernández, al que considera por su humor metafísico y sus convicciones idealistas y Alfonso Reyes, con los cuáles sostenía un diálogo constante, que influyó

notablemente en su manera de pensar y en sus tendencias literarias (**Sorrentino, 1996, p. 192,193**).

Borges continúa relacionándose con gente que posteriormente influiría en su labor como escritor, como lo es en este caso el pintor argentino Alejandro Xul Solar, adepto a la astrología y las matemáticas entre otras cosas, además de tener una gran imaginación, que cautivó a Borges y provocó que descubriera una nueva faceta de su propia personalidad, la cual plasmaría en adelante en sus obras. En 1925 publica en Buenos Aires su poemario *Luna de enfrente* (que tiene, al igual que *Fervor de Buenos Aires*, un aire de la nación) y su primer libro de ensayos, *Inquisiciones* (que jamás reeditaría) (**Alifano, 1988, p.66**).

A la vez, Borges se sumó a una campaña política, por primera vez en su vida, para apoyar a Hipólito Irigoyen, quien competía por la presidencia del país con un programa de reforma dirigido sobre todo a la clase media. Borges lo apoyó, ya que según él era su única oportunidad para seguir con un régimen democrático, por lo que se unió a un grupo de literatos jóvenes para formar un comité de apoyo a este candidato que finalmente ganó las elecciones en 1928.

En 1926 publica el libro de ensayos *El tamaño de mi esperanza* (que tampoco se reeditaría hasta 1993, cuando —póstumamente— volvió a la luz) y la antología *Índice de la poesía americana*. En 1927 aparece en el periódico *Martín Fierro* la primera versión de *Hombres que pelearon*, que luego se llamará *Hombre de la esquina rosada*. En 1929 da a conocer su tercer libro de poemas, *Cuaderno San Martín* (con el que gana el segundo Premio Municipal de Poesía de Buenos Aires), mismo que sigue impregnado de la esencia de su país. En 1930 publica *Biografía de Evaristo Carriego*, donde se centra en la vida y obra de este poeta que alguna vez fue amigo de su padre, y que puede considerarse más que una biografía, un medio para rememorar el barrio en el que vivió en su infancia, ya que también está llena de identidad criolla de los *compadritos*, pero aun así entre estas ideas deja traslucir ya otros temas universales como lo son la muerte, la eternidad, el destino, etc. (**Mejía Prieto, 1996, p. 24**).

Por estas mismas fechas Borges colaboró en la revista *Sur*, la cual fue fundada por Victoria Ocampo, una mujer inteligente y apasionada de la literatura y con la que Borges colaboró en el grupo editor de la revista. En sus colaboraciones para *Sur*, sus escritos revelaban su gusto europeo y el espíritu internacional de Victoria. Con esta influencia y la Adolfo Bioy Casares, un joven de 17 años para entonces que gustaba de escribir narraciones sobre temas fantásticos, Borges va perdiendo su interés por escribir acerca de los barrios de Argentina para adentrarse en temáticas más dadas a la metafísica y lo fantástico (**Pascual, 2000, p. 2-17**).

La década de los años 30 fue difícil para Argentina ya que se cambió de régimen por medio de un golpe de estado que culminó con la llegada al poder del gobierno de Perón. Paralelamente, en Europa se comienza a ver igualmente muestras de totalitarismo y de desacuerdo entre las naciones. Envuelto en esta

ambiente Borges dedica su labor literaria a la publicación de la colección de ensayos y crítica literaria *Discusión*, que abarca la poesía gauchesca, la cábala, temas filosóficos, el arte narrativo y hasta su opinión sobre clásicos del cine. Comienza a dirigir, junto con Ulyses Petit de Murat, la *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento cultural del diario populista *Crítica*.

En 1935 se publica su célebre y primera prueba en el terreno de la ficción, *Historia universal de la infamia*, una serie de relatos breves en los que mezcla la realidad con la fantasía, entre ellos, *Hombre de la esquina rosada*. Allí sigue interesado en el perfil mítico de Buenos Aires iniciado en Evaristo Carriego. Se dice que con esta obra es con la que Borges alcanzó la madurez suficiente como escritor, para de ahí en adelante producir obras más notables.

En 1936 se publican los ensayos de *Historia de la eternidad*, donde —entre otros temas— el autor indaga sobre la metafísica. Ahí se incluye un breve texto que se titula *El acercamiento a Almotásim*, considerado el primer escrito de *erudición fraudulenta* del autor, mismo que anuncia el modelo o patrón narrativo con el que frecuentemente escribiría posteriormente. Ese mismo año, en la revista quincenal *El Hogar*, comienza a publicar la columna de crítica *Libros y autores extranjeros* (hasta 1939). Allí publicará quincenalmente gran cantidad de reseñas bibliográficas, biografías sintéticas de escritores y ensayos. También para la editorial Sur traduce *A Room of One's Own*, de Virginia Woolf. Igualmente colabora en la revista *Destiempo*, publicada por Adolfo Bioy Casares y Manuel Peyrou, con ilustraciones de Xul Solar. Se dice que en esta etapa de su vida, Borges sufría de depresión e incluso pensó en el suicidio, ya que continuamente cuestionaba su trabajo, aunado a la muerte de sus seres queridos, su abuela, años antes, y su padre, en 1938.

En ese mismo año, con ayuda del poeta Francisco Luis Bernárdez, consigue un empleo en la biblioteca municipal Miguel Cané del barrio de Almagro, donde permanecería hasta 1946. De este empleo Borges solía contar que aunque ya había trabajado de muchas otras cosas, nunca de bibliotecario, por lo que considera que tiene una deuda de gratitud con esta biblioteca. En ella su tarea era catalogar libros, tarea que compartía con otras personas (Sorrentino, 1996, p. 202,203). Borges también recuerda que en el primer día *trabajó honradamente* decía, pero que posteriormente otros compañeros que tenían un puesto como el suyo lo llevaron aparte y le dijeron que no debía trabajar así, ya que con esto los dejaba en evidencia, así que en lo sucesivo, en sus ratos libres, se dedicaba a leer y a escribir sus primeros cuentos. Entre las lecturas que recuerda de esta época en la biblioteca está *La historia de la decadencia y caída del imperio romano* (Alifano, 1988, p. 95,96).

A finales de 1938, Borges sufre un grave accidente, al golpearse la cabeza con una ventana al subir la escalera de su casa, lo que lo lleva al borde de la muerte por septicemia, experiencia que plasmará en su conocido cuento *El sur*, del cual afirmó era uno de los que más le agradaban. En la convalecencia, su mayor temor era perder el juicio o perder su capacidad de crear, por lo que esto

fue como un último aliciente para templearlo como un escritor. Al escribir en esta época de su vida el cuento *Pierre Menard, autor del Quijote*, lo que se proponía era probarse a sí mismo que aún le funcionaba bien la memoria y que era capaz de seguir escribiendo con coherencia. Igualmente, en parte por este accidente y en parte por su herencia genética familiar, comienza a perder la vista. Junto con *Pierre Menard*, surgieron otros cuentos como lo son *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Lo importante de estas obras es que con ellas Borges cambió su manera de pensar y de escribir ya que lo llevaron a pensar que la ficción y la invención, pueden proporcionarnos herramientas cognoscitivas fiables. De esta manera, a los últimos cuentos mencionados se unieron posteriormente *La biblioteca de Babel* y *La lotería en Babilonia*, que en conjunto con otros formaron *El jardín de senderos que se bifurcan*, que salió a la luz en 1941 y al que muchos críticos consideran uno de los libros en prosa más importantes del siglo XX y el más ambicioso del autor. Así mismo con esta obra ganó el Premio Nacional de Literatura (Pascual, 2000, p. 2-17).

En 1942 aparece *Seis problemas para don Isidro Parodi*, en colaboración con Bioy Casares. Lo firman bajo el seudónimo H. Bustos Domecq (este seudónimo proviene de Bustos, un bisabuelo cordobés de Borges, y Domecq, un bisabuelo de Bioy Casares).

En 1943, bajo el título *Poemas (1923-1943)* reúne la labor poética de sus tres libros más los poemas publicados en el diario *La Nación* y en *Sur*. Presenta, junto con Bioy Casares, la antología *Los mejores cuentos policiales*. Para esta época, Borges ya había logrado un espacio en el reducido círculo de la vanguardia literaria argentina. Para 1944 su obra *Ficciones* recibe de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) el Gran Premio de Honor. En sus páginas se halla *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, una gran metáfora del mundo. También, conoce a Estela Canto, de quien se enamora sin ser correspondido; sin embargo, nace una estrecha relación amistosa que se prolongará por más de cuatro años. En este mismo año, aparece *Artificios*, el cual incluye entre otros su cuento *Funes el memorioso*, producto nuevamente de sus vivencias personales, en este caso el insomnio (Sorrentino, 1996., p.27).

Para 1945, en colaboración con Silvina Bullrich publica *El compadrito*. Escribe el cuento *El Aleph*, que dedica a Estela Canto, regalándole el manuscrito que en 1985 fue vendido en más de 25 mil dólares a la Biblioteca Nacional de España. En este mismo año además se declara antiperonista.

Posteriormente, en 1946, con Bioy Casares, y utilizando el seudónimo de B. Suárez Lynch, publica *Un modelo para la muerte* y, con el seudónimo de H. Bustos Domecq, *Dos fantasías memorables*, volumen de historias de suspenso policial. Borges aclara que Suárez proviene de su abuelo y que Lynch representa el lado irlandés de la familia de Bioy. Funda y dirige la revista *Los Anales de Buenos Aires* (que termina alcanzando 23 números en diciembre de 1948). Aquí Borges y Bioy colaboran con un nuevo seudónimo: *B. Lynch Davi'* (Pickenhayn, 1987).

Mientras, el país es gobernado por el general Juan Perón. Borges es obligado a renunciar a su empleo como bibliotecario, al ser designado *Inspector de mercados de aves de corral*. Respecto a esto Borges cuenta que cuando se lo comunicaron pensó en seguida que era su hora de irse, así que fue a la municipalidad y conversando le preguntó a un amigo que trabajaba ahí: "¿Por qué a mí, que soy escritor?", y le contestaron: "Usted fue partidario de los aliados durante la guerra, ¿verdad?", - "Sí, naturalmente" - respondió, y le respondieron - "Bueno, ¿entonces qué quiere?"; ese mismo día presentó su renuncia. De igual manera su madre y su hermana, antiperonistas también, fueron detenidas por la policía. Borges, ante esto, es llamado a convertirse en conferencista, "enseguida me pidieron conferencias en el Colegio Libre de Estudios Superiores y cátedras de literatura inglesa en la Asociación Argentina de Cultura Inglesa", cuenta. Después de esto comenzó a realizar giras de conferencias por diversas provincias argentinas y Uruguay. Para ello, debió vencer su tartamudez con ayuda médica (Sorrentino, 1996., p.204).

1949 es el año en el que se publica su célebre obra *El aleph*, libro de género fantástico y que para la crítica es casi unánimemente su mejor colección de relatos. El cuento que da nombre al libro es la historia del descubrimiento de un punto, el aleph, que es el centro del mundo "el lugar donde están sin confundirse todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos", también es importante mencionar que este cuento, al igual que *El Zahir* son sus únicas obras que describen por sí solas la realidad social de Argentina en esas fechas (Mejía Prieto, 1996, p. 28).

Al año siguiente comienza su tarea docente enseñando literatura inglesa y la Sociedad Argentina de Escritores lo nombra presidente, cargo al que renunciará tres años más tarde. Dicta conferencias en la Universidad de Montevideo, donde aparece su ensayo *Aspectos de la literatura gauchesca*.

En 1951 se publica en París la primera traducción francesa de su obra (*Fictions*, traducido por P. Verdevoye) y Borges publica la serie de cuentos *La muerte y la brújula* y *Antiguas literaturas germánicas*. Aparecen los ensayos de *Otras inquisiciones*, que incluyen escritos elaborados a lo largo de 15 años de trabajo, de los cuales varios tratan temas metafísicos que le apasionaban. En este mismo año publica dos ensayos sobre lingüística porteña titulados *El idioma de los argentinos* y *El idioma de Buenos Aires*; al mismo tiempo que aparece la segunda edición de *El Aleph*, con nuevos cuentos.

En 1953, en París, Roger Caillois traduce con el nombre de *Labyrinthes* algunos cuentos de *El Aleph*. Borges es elegido miembro de la Academia Argentina de Letras y publica *El Martín Fierro*, ensayo que tiene una segunda edición dentro del año. Bajo el cuidado de José Edmundo Clemente, la editorial Emecé comienza a publicar sus *Obras completas*.

Para 1955, tras un golpe militar ultraiberal contra el gobierno peronista, Borges es elegido director de la Biblioteca Nacional. Se dice que Victoria Ocampo lo propuso para este cargo y que la revista *Sur*, la Sociedad Argentina de Cultura Inglesa y el Colegio libre de estudios superiores apoyaron esta designación. Cuando el escritor se enteró dijo que lo consideraba una exageración y que prefería este mismo cargo de director pero de cualquier otra biblioteca de barrio. Pero aún así, con este cargo en la Biblioteca nacional le parecía estar en el paraíso, rodeado de libros, ya que para él, el paraíso, en su mente, siempre tenía forma de biblioteca (Alifano, 1988, p.111).

El escritor declara, así mismo, por estas mismas fechas, que está dispuesto a aceptar cualquier otro régimen político, con tal de que no sea el peronista y a partir de ese momento él parece ignorar el que su país, con todo, siga bajo el control militar. Exceptuando un breve periodo entre 1958 y 1966 en que se dio la democracia, Argentina iba a seguir dominada largo tiempo por los militares, pero para entonces Borges había decidido no interesarse más por la política. Es importante mencionar que esta decisión, su antipatía por las ideas de izquierda y su actitud desinformada le valieron duras críticas por parte de intelectuales progresistas del país, por lo que posteriormente fue acusado de conservador, de intransigente y de simpatizante de las dictaduras. Además, las nuevas autoridades en diciembre de este mismo año rehabilitaron a Borges, designándolo miembro de la Academia Argentina de Letras, además del cargo de director de la Biblioteca Nacional, como ya se mencionó. En este periodo publica *Los orilleros*, *El paraíso de los creyentes*, *Cuentos breves y extraordinarios*, *Poesía gauchesca*, *La hermana Eloísa* y *Leopoldo Lugones*. También se le confirma en la cátedra de Literatura Alemana y, luego, como director del Instituto de Literatura Alemana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Tras varios accidentes y algunas operaciones, un oftalmólogo le prohíbe leer y escribir. Aunque aún distinguía luces y sombras, esta prohibición cambia profundamente su práctica literaria (Pascual, 2000, p. 18-54).

En 1960 se vincula con el Partido Conservador y aparece *El hacedor*, una colección de textos breves y poemas dedicada a Leopoldo Lugones, en el cual retrata una parte de su personalidad, compuesto de piezas breves, denominadas por él mismo Borges *Bosquejos y parábolas* y la cual se convertiría en una de sus obras más famosas.

En 1961 comparte con Samuel Beckett el Premio Internacional de Literatura (10 mil dólares), otorgado por el Congreso Internacional de Editores en Formentor, Mallorca. Este importante galardón lo promueve internacionalmente y le ofrece la posibilidad de ser traducido a numerosos idiomas. Aparece su antología personal, editada por *Sur*. Así mismo, recibe en Buenos Aires el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes.

Para 1963, en compañía de su madre, viaja a Europa y ofrece numerosas conferencias. Regresa a Buenos Aires y termina una antología sobre Carriego. Se traducen al alemán *El Hacedor* y sus poemas (1923-53); al italiano, *L'Artifice* y, al

sueco, *La biblioteca de Babel*. En diciembre es nombrado doctor honoris causa por la Universidad de los Andes, en Colombia.

En 1965 viaja a Perú, acompañado por María Esther Vázquez. Recibe de Gran Bretaña la insignia de Caballero de la Orden del Imperio Británico y publica *Literaturas germánicas medievales*. La comuna de Milán le entrega el Premio Internacional Madonnina. En 1966 asume la cátedra de Literatura Inglesa en la Universidad Católica Stella Maris de Mar del Plata.

En este punto es importante señalar que a partir del año de 1927 Borges se había sometido ya a ocho operaciones de los ojos, pero aun así su vista seguía empeorando, por lo que su editor le dijo, para darle ánimos a su trabajo, que si le entregaba 30 poemas al año, se publicarían así en un volumen, cada año, lo cual Borges aceptó. Aún así para 1968 su ceguera era casi total, lo que lo sumió en una profunda depresión, ya que a su juicio la obra que le había hecho celebre estaba concluida, pero por fortuna algunos de sus amigos, como Bioy Casares, lo animaron a continuar adelante. El resultado de esto fue la publicación de *El informe de Brodie*, en 1970, libro de cuentos en el cual expresa nuevamente su fascinación por los gauchos, las riñas con cuchillos y el Buenos Aires de antaño.

En el campo de la política, Argentina había tenido gobiernos parcialmente democráticos entre los años de 1958 y 1966. En los años siguientes el ejército se adueñó una vez más del país, por lo que Borges continuó con sus mismas tesis conservadoras y contrarias a los movimientos de izquierda, pero cuando Perón regresó a Argentina en 1972, Borges multiplicó sus viajes al extranjero, en un exilio voluntario que simbólicamente le dejaba escapar del régimen de su país. Posteriormente, desde 1972 y hasta su muerte en 1986, se dedicó a viajar por muchos países del mundo, dando conferencias y recibiendo premios y honores, a la par de conceder entrevistas y visitar los países sólo como un turista más, acompañado en cada uno de estos viajes por María Kodama. Entre las capitales más visitadas estuvieron París y Ginebra, entre las cuales pudo cosechar los frutos de su éxito y gozar de la libertad que se le negaba en su país natal.

Las narraciones y poemas que Borges escribió en los primeros años de la década de los 70 se publicaron en *El oro de los tigres* en 1972 y *El Libro de arena* en 1975. Borges había declarado con anterioridad que su libro *El informe de Brodie* era una intento de imitarse a sí mismo en el momento en el que muchos otros escritores trataban de imitarlo, así que estos otros dos libros mencionados son algo semejantes, con la diferencia de que muestran su producción más fantasiosa. A partir de 1970 se dedicaría sobre todo a publicar poemas, de los cuales muchos son notables como lo son *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro*, (1976). En estos mismos años publicó el ensayo *¿Qué es el budismo?*, *Historia de la noche* (1977), *La cifra*(1981) y *Los conjurados* (1985), que fue su último libro (**Mejía Prieto,1996 , p.34-35**).

Una vez que se enteró de que padecía un cáncer de hígado no tratable, decidió no morir en Buenos Aires, por lo que se trasladó a Ginebra una vez más,

ciudad que consideraba como una segunda patria, por los años de juventud que pasó en ella. El 24 de abril de 1986 contrajo matrimonio por segunda ocasión con María Kodama y el 14 de junio falleció en su domicilio. Sus restos descansan en el cementerio de Plain Palais, en Ginebra (Pickenhayn, 1987).

2.2 Producción literaria

Muchos autores afirman que Borges escribía para los escritores de su tiempo, ya que las obras sobre él mismo, son más difíciles de leer que sus propias obras, pero la verdad es que escribía para gente común. Lo único en lo que difería era en el género literario, ya que no cultivó sólo uno, sino tres. Así, su producción literaria está expresada en tres géneros literarios: la poesía, el ensayo y el cuento, los cuales se analizarán a continuación.

La obra poética de Borges, si bien se inicia en 1923 con *Fervor de Buenos Aires*, se interrumpe dando paso a la prosa hasta 1960, en que publica *El hacedor*, con el cual su obra poética aumentó a 23 poemas. Algunos autores opinan que con esto se podría pensar que Borges dejaba de lado este género literario, ya que su producción en prosa es mucho más extensa. Pero contrario a esta idea, Borges en realidad se sentía muy ligado a este género, ya que gracias a la poesía podía expresar sus emociones, las que su faceta anti-romántica no le permitía en los otros géneros que cultivó. “No niego a mis críticos --afirmaba-- el derecho a opinar que mis cuentos pueden ser mejores, pero ciertamente yo estoy menos en ellos personalmente como ser que siente y padece que en mis poemas”. También opinaba que sus cuentos se podían describir como *inevitabilmente artificiosos* y sus poemas en cambio como expresiones *directas de mis sentimientos y de mi ser íntimo*.

Su poesía, expresa por tanto, como ya se afirmó, todo el lado sentimental de su temperamento en su juventud, en la que plasma como temas principales amor y nostalgia por su ciudad natal, y por sus antepasados. Posteriormente, lo que más se nota en ellos es la melancolía por las cosas pasajeras. A la par de esto están los elementos metafísicos, en los se nota una imposibilidad por expresar lo inefable, y se pregunta hasta dónde puede llegar alguien a sufrir intelectualmente con la creación. En ellos queda reflejado más que la belleza, la verdad, aunque la belleza es algo extra que llevan consigo. Nos muestran al autor como alguien triste, abrumado por la inteligencia, entusiasta, pero a la vez melancólico, como alguien que desconoce el amor, el dolor y la piedad.

Borges, en sus poesías, deja traslucir tres épocas. La primera, con características altruistas, en la que consideró en su momento como importantes dos elementos: la metáfora y el ritmo del verso libre. Después él mismo despreciaría estos primeros trabajos en los que vislumbra una ternura disfrazada que se hace clara al apreciar los objetos sencillos de la vida como lo son los paisajes, la gratitud por las cosas familiares que recuerdan a la infancia, etc., cosa

que no se aprecia ni en sus ensayos ni en sus cuentos y que inspira afecto a los lectores, pero que el consideraría como pérdida de tiempo. Esta época se considera de 1919 a 1922, aproximadamente (De Torre, 1976, En: Alazraki, 1976, p.82).

De su época altruista, y del altruismo mismo, el escritor declararía después que su error consistía en no saber o no permitir enriquecerse y en su lugar, por esto mismo, utilizar demasiado la metáfora, por lo que esto en conjunto empobrecía el arte (Sorrentino, 1996, p. 30-31).

El segundo período, que se da alternado por muchos años con su producción de ensayos y cuentos, se da entre los años de 1930 a 1958, aproximadamente. En esta etapa la tendencia de sus poemas refleja rechazo y deserción hacia el altruismo. Posteriormente reflejarían agresividad y comenzaría a abordar temas tales como el destino, el tiempo y los duelos. Así, sus poemas también dejan ver el hecho de que aunque el sea un refutador del tiempo, ama el pasado y añora el barrio en el que creció. De esta forma, los zaguanes, patios, y cementerios que describe en algunos de sus poemas como por ejemplo *Fervor de Buenos Aires* y *Cuaderno de San Martín*, reflejan esa nostalgia y añoranza por las cargas de caballería en que participaron sus antepasados. Se nota a la par de esto una dualidad entre la idea de un hombre de alta civilización y la fascinación por la violencia (Gertel, 1967, p. 48, 49).

En contraste con el trabajo poético de su juventud, en el que expresa temas con emociones intensas, como el amor a alguna mujer, el apego a las tradiciones y a sus lugares preferidos de Buenos Aires; en el tercer periodo, el cual se considera inicia alrededor del año de 1958, su actividad poética se caracteriza por temas en los que se ve la resignación de un destino no deseado, y esto se da después de años de dedicarse a escribir en prosa; se afirma además que vuelve a su creación poética debido a su ceguera casi total, la cual no le permite hacer muchas correcciones de lo que se tiene en borrador, y las poesías son mucho más fáciles de retener en la memoria, por lo que su producción poética se intensifica (Jurado, 1997, p. 89-155).

Los versos en esta ocasión se expresan en forma clásica, escogiendo las formas métricas más regulares como los sonetos, aunque también utiliza el verso libre. Las temáticas son las mismas que las de algunos de sus cuentos, como el curso del tiempo, sus obsesiones etc., aunque desde luego tratados como poesías tienen nuevas variantes. A la vez agrega otros temas como él mismo hace referencia en el prólogo de *Elogio a la sombra*: "...a los espejos, laberintos y espadas que ya prevé mi resignado lector se han agregado temas nuevos: como la vejez y la ética...". Esto además de la muerte y la melancolía de no haber vivido de otro modo, que ronda los últimos poemas, como ejemplifica el siguiente fragmento:

*"He cometido el peor de los pecados,
Que un hombre puede cometer,*

*No he sido feliz
Que los glaciares del olvido me arrasen
y me pierdan despiadados.*
(El remordimiento)(Borges, citado por Alazraki, 1976, p. 101.)

Aquí su poesía ya no trata más de sorprender al lector, sino se mostrar lo consabido de la vida. Y al igual que sus ensayos, por otro lado, expresan siempre la originalidad de la razón de forma evidente, es decir busca que se acerquen a la verdad espiritual, su verdad espiritual, y no contradecirla (Guillen de Torre, en: Alazraki, 1984, p. 27-28).

En cuanto a sus ensayos, algunos autores nos dicen que este género está un poco relegado, en comparación con los otros que cultivó. Esto se nota claramente incluso en las obras que hablan sobre la producción de Borges, en las cuales se trata a los ensayos, más que como un género en sí, como un complemento para poder entender sus cuentos y las ideas que traen estas consigo (Alazraki, 1976, p. 323).

Se dice que Borges, el ensayista, gusta de jugar con las ideas hasta agotar las posibilidades, es decir la verdad es menos importante que el ingenio. Sus ensayos plasman la idea de que la verdad racional puede tener el inconveniente de no existir como valor absoluto, por lo que busca ejercitar el pensamiento como un fin y no como un medio.

Alicia Jurado señala que encontrar nuevas relaciones entre las cosas es una de las definiciones de la inteligencia, para lo cual Borges era un experto, ya que cualquier suceso, ya sea ficticio o real, una leyenda, una hipótesis filosófica, lo que sea que haya llamado su atención es suficiente para ser punto de partida de un nuevo trabajo "...pensar es dividir diferencias, generalizar, abstraer..." nos dice él mismo en *Funes el memorioso*, y esto es precisamente lo que hace en sus ensayos de una manera que en ocasiones resulta casi imposible darse cuenta que se olvida de demasiadas diferencias entre lo ficticio y lo real y abstrae más de la cuenta. Es decir que Borges agota todas las formas posibles de ver las cosas, de un hecho, decir "*historiar las diversas formas que ha tomado una leyenda, una doctrina filosófica, una idea política*" que son sus temas favoritos en este ámbito de los ensayos.

Por ejemplo en *Formas de una leyenda* se enumeran las distintas formas conocidas de una fábula famosa acerca de Buda; en *La esfera de pascal* enumera a su vez las definiciones conocidas del espacio infinito, en *Historia de la eternidad*, los significados que tuvo esta palabra desde los tiempos de Platón hasta nuestros días.

Los temas de los ensayos, como posteriormente veremos, son en general los mismos que aparecerán en sus cuentos, es decir: interpretaciones filosóficas del tiempo y sus aplicaciones a la literatura; el panteísmo, que se puede comprobar en diversos autores que coinciden con imaginar ideas parecidas, como el poeta

Whitman, que quisiera ser todos los hombres, las diversas reflexiones sobre el concepto de Dios, el cielo y el infierno.

De su estructura, se puede afirmar que lleva un cierto orden:

- Presentan el problema a analizar,
- Se hace un resumen de las distintas hipótesis que explican a fondo el problema en sí,
- Se da la solución propuesta por el autor, en este caso Borges, a la vez que expone los motivos por lo que no son aceptables las otras hipótesis. A la vez que rechaza sus otras versiones, se da también una conclusión (Alarazki, 1976, p. 327).

Igualmente, se pueden dividir sus ensayos en tres grupos: a) los que tratan sobre metafísica, teología, magia, etc., b) los que se ocupan de la literatura y c) los que se refieren a temas más sociológicos.

Los del segundo grupo están muy relacionados con los del primero, por los autores tratados, como lo son: Cervantes, Shakespeare, Wilde, Kafka, etc., los cuales, por otra parte, no son sometidos a un análisis muy riguroso. Es importante mencionar también en este punto que Borges se caracteriza por la búsqueda de símbolos en todas las cosas.

Hay otros ensayos que se ocupan del segundo grupo exclusivamente, es decir de la literatura, ya sea sobre su estilo, sobre lingüística, el idioma, las metáforas, etc. como lo son: *Indagaciones de la palabra*, *Otra vez la metáfora*, *La simulación de la imagen*, los cuales se publicaron en los primeros libros. En este segundo grupo también dedica un gran espacio a la literatura argentina y a otros temas como *La psicología criolla*, *La historia del tango*, *Historias de jinetes*, *Evaristo Carriego* y *Otras inquisiciones*.

Es necesario decir por último que sus ensayos no terminan en ellos mismos, sino que aparecen nuevamente en forma de reflexiones, de manera disfrazada en sus cuentos, como se ve en algunos casos en los que el cuento completo es un ensayo dramatizado, actuado por los personajes, con ideas de lo que podría suceder si ciertas doctrinas filosóficas tuvieran vigencia real. En otros casos hay juegos o circunspecciones que permiten exponer ideas dentro del relato, tal como sucede en *Funes el memorioso*, quien inventa un sistema de enumeración y un idioma disparatado en los que cada número y cada objeto individual tienen un nombre y esto sirve para recordar a Locke y a Platón a lo largo de la narración.

Y con estos cuentos-ensayos, Borges en cierta forma rompe con el esquema que muchos autores siguen en el cual al autor no se le permite incluir en el relato reflexiones de índole abstracto y limitarse así a lo que narra y olvidarse de que las

grandes novelas están llenas de ideas incluso políticas como por ejemplo *La guerra y la paz*, la cual nos habla mucho de las ideas de Tolstoi sobre la filosofía de la historia. (Jurado, 1997, p. 89-155).

En cuanto a la categoría de los cuentos, casi todos ellos, en general, reflejan el mismo modelo: para un único concepto o historia existen muchas versiones. Es decir, comparten un paradigma común aunque las tramas sean distintas, aunque desde luego no todos. Algunas de sus narraciones parecen más un ensayo que otra cosa, Borges con esta mezcla de ensayo-cuento logra un equilibrio entre el razonamiento abstracto y los detalles concretos de cada historia. Esto último puede verse claramente en la extensión de algunos de sus trabajos, los cuales no llegan al número de páginas más frecuentes para un cuento y tampoco llegan al desarrollo que se exige para ser un ensayo, pero que unidos ambos en uno sólo y en una extensión de 1 o 2 páginas logran reflexionar acerca de una idea filosófica concreta y dar forma a un personaje humano (Lusky Friedman, 1990, p. 12).

Según Mary Lusky Friedman, partiendo del paradigma de la estructura de las narraciones, la mayor parte sus personajes comparten un mismo destino, aunque una razón para descartar esto es que el mismo Borges afirmaba que sus cuentos estaban basados en su mayoría por experiencias propias de su vida. Como ejemplo de esto está *Sur*, que surgió a partir de la experiencia de un accidente, o bien *Funes el memorioso*, como metáfora de la memoria total, del no poder olvidar y del insomnio.

Pero aún con esto, se puede apreciar que cada cuento, en mayor o menor grado tiene ciertos detalles comunes, ya sea en la trama o en el destino de los personajes, o bien en ciertos detalles con los que describe un lugar o una situación repetitiva, etc. Esto, aunque se maneje de distinta forma, representa "*Una historia que coexiste con el argumento pero que no coincide necesariamente con él*" (Lusky Friedman, 1990, p. 12).

Lusky afirma que se utilizan no solamente los mismos temas ya conocidos como los laberintos, espejos, etc., sino que hay ciertos detalles que en el fondo de la historia podrían pasar desapercibidos, que también se repiten, como lo son algunas criaturas infrahumanas. Otras coincidencias son la aparición de números que contienen en sí el número nueve, los ladrillos, el hierro, el color rojo, algún texto en sí, el tema de la lealtad y el traidor, la vinculación de los personajes a hermandades, religiones, nacionalidades, bandas, etc, que aparecen como fondo siempre en sus cuentos.

En cuanto al argumento principal, sus cuentos siguen una secuencia básica:

- ↻ Desgracia motivadora,
- ↻ Viaje empobrecedor,
- ↻ Encierro, y
- ↻ Aniquilamiento de la personalidad del personaje o su alter ego.

De igual manera, una peculiaridad del estilo de ciertos cuentos, es que algunos tienen como objetivo principal la narración en sí, es decir ocurre una circunstancia grave y esto trae como consecuencia el que un personaje, el principal, en sí narre una historia y esta sea la que dé coherencia y motivo de ser a la narración, es decir el personaje principal es un narrador, ejemplos de esto son: *Pierre Menard, autor del Quijote*, *Examen de la obra de Herbert Quain*, *Funes el memorioso*, etc. que tienen este objetivo: narrar la historia de un personaje, en ocasiones las circunstancias de su muerte y resaltar ciertas características de su obra que se consideran relevantes.

También es importante mencionar que los protagonistas de sus cuentos, aquéllos en los que se maneja la búsqueda, no siempre están en busca de otra persona sino que en ocasiones buscan algún descubrimiento, generalmente de valor bibliográfico, como por ejemplo el narrador de *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*, el cual se documenta sobre el país Uqbar, o los bibliotecarios de Babel que buscan en todas las páginas de todos los libros frases que tengan sentido, etc. (Lusky Friedman, 1990, p. 20).

En cuanto a la tendencia o corte de sus narraciones, si se analizan por ejemplo los últimos cuentos como *El informe de Brodie*, se puede detectar que predomina una tendencia realista, pero en *El Libro de arena* predomina nuevamente la fantasía. Sin embargo, esto no es todo. También los hay de tono humorístico, por ejemplo los que escribió en colaboración de su gran amigo Bioy Casares, los cuales se publicaron bajo el nombre de un seudónimo: H. Bustos Domecq. De esta forma se publicó *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, el cual incluye seis cuentos de corte policiaco completamente inverosímiles, los cuales narran la historia de Don Isidro un presidiario que fue acusado de un homicidio que no cometió, pero que es encarcelado porque el verdadero culpable era una persona relativamente importante. Desde luego, lo irónico y cómico reside en el hecho de que la mayoría de los personajes son copias caricaturizadas y parodias de personajes literarios y políticos reales de la época en que se escribió.

Para concluir con los géneros literarios en los que Borges trabajó a lo largo de su carrera, pueden añadirse dos más. Uno puede considerarse mixto y el otro, la entrevista, aunque no es un género literario en sí, se considerará aquí como tal, dado el gran número de entrevistas a Borges.

El primero de estos, el género mixto, por así llamarlo, incluye narraciones históricas o legendarias que participan de sus ensayos. Por ejemplo la *Historia universal de la infamia* reúne las historias de famosos piratas, asesinos e impostores, cuyas vidas fueron descarriadas. De igual forma, en otros libros se incluyen historias de la naturaleza, como por ejemplo *El manual de zoología fantástica*, el cual es un catálogo de bestias mitológicas. También hay algunas antologías como *Los Cuentos breves y extraordinarios* y *El Libro del cielo y del infierno*.

Esta misma *Historia universal de la infamia*, puede afirmarse que fue el inicio de sus narraciones de corte fantástico. Al respecto Adolfo Bioy Casares manifestaba que "*Borges ha creado un nuevo género literario, que tiene algo de ensayo y de ficción*", el cual se da en oposición al realismo. Esto no solo porque lo rechace, sino porque subvierte toda presentación real del mundo. De esta forma su obra presentó un cambio en relación con las técnicas literarias que se utilizaban entonces, pareciendo que con esto Borges buscaba la autonomía ficcional. Según el mismo Borges, las maneras de hacer literatura fantástica son cuatro:

- ↪ Manejar textos dentro de otros textos,
- ↪ La combinación de la realidad con los sueños
- ↪ Ideas de viaje en el tiempo, y
- ↪ La idea del doble.

Es decir destaca que para crear literatura fantástica es necesario establecer un nexo entre lo real y lo irreal, para que dentro de la ficción se destruyan las fronteras entre ambos universos (**Kazon, 1994, p.112**).

Del segundo de estos géneros, el de las entrevistas o diálogos más propiamente dicho, Borges se dedicó a ellos sobre todo en los últimos años de su vida. Expresó en ellos sus ideas, sus opiniones y vivencias en palabras, a la vez que reflexionaba sobre lo que había hecho hasta ese punto en su vida y cómo su obra había influido a otros autores y cómo la de él mismo reflejaba la de algunos más, por lo general sus favoritos. También abarca la cuestión de los temas que abordaba al escribir y el porqué de su predilección por ellos. Igualmente hablaba de temas de interés general como lo son la política, la religión, etc. Todos estos diálogos fueron llevados a cabo con distintas personas y todos con la intención de dar a conocer a sus lectores su verdadera personalidad y manera de pensar, algunos ejemplos de estas obras, entre otras, son:

- *Diálogos con Borges: conversaciones de Victoria Ocampo*, 1969.
- *7 conversaciones con Jorge Luis Borges*, por Fernando Sorrentino
(Renard, 1990, p. 28).

En el aspecto de la construcción de su obra, Borges cuidaba en sus obras dos aspectos fundamentales: la temática (para enriquecerla) y el lenguaje (es decir la manera de expresar sus ideas, que en muchas ocasiones no era lineal), y con esto crea un estilo propio de escribir, ya que mezcla los géneros literarios. De esta manera su obra, aunque se clasifica según lo que predomina en ella, se puede decir que esto es relativo, ya que el ensayo está presente en el cuento y el poema y viceversa (**Renard, 1990, p. 31**).

Para concluir, se puede destacar que en su obra juega constantemente con las dualidades particular-general y local-universal (**Pascual, 2000, p. 85-108**).

2.3 Temáticas diversas y símbolos

Borges poseía una personalidad compleja, la cual como escritor que era, le ofrecía infinidad de temas a tratar en sus obras. Sin embargo, como se muestra a continuación, resulta difícil establecer una clasificación exacta de los temas más comunes de su obra; esto debido a la gran variedad y sutileza de su obra, además de sus múltiples fuentes de inspiración. Debido a esto se mostrarán sólo los temas que son más comunes y significativos en su obra, los cuales pueden distinguirse por ser constantes a lo largo de todos sus escritos y porque cada vez que son tratados, la perspectiva cambia. A continuación se presentaran los principales tópicos y algunos ejemplos representativos dentro de su obra **(Ulcentch, p. 61-74. En Slapack, 1999).**

Antes de comenzar a enumerar sus temas debemos aclarar que Borges siempre reflejaba en sus escritos la presencia ya sea de una *teoría filosófica* o una *visión teológica*, etc. y por eso sus obras ofrecen al lector una dimensión trascendental, de la que extrañamente el autor se burlaba, ya que para él esas proposiciones del pensamiento carecían de validez como intentos para dar un orden al universo, es decir, como verdades.

Lo brillante en la obra de Borges al tratar estos temas filosóficos es que él maneja estas teorías en un ámbito diferente para el que fueron concebidas. Es decir una vez fuera de su función original, que es la de interpretar al mundo, la metafísica se vuelve un material excelente de corte fantástico, así mismo si Borges niega la validez de la metafísica en relación con la realidad del mundo, la aplica en su obras en el contexto literario, de forma que recobre su vigencia **(Collado Mena, 1989, p.249).**

Desde luego no utilizaba la metafísica sólo como pasatiempo, sino que en el fondo lo que buscaba era que ciertas verdades que se consideran ambiguas se hagan visibles en el contexto literario. De esta forma las hipótesis filosóficas y las doctrinas teológicas encuentran para él nueva utilidad en el campo de la literatura.

De esta forma la visión filosófica de sus ensayos y sus cuentos nace de sistemas filosóficos que la humanidad ha desarrollado a través de los tiempos para explicar el universo, de autores tales como Bertrand Russell, Pascal, Schopenhauer, a quienes Borges ha estudiado. Así mismo, en este mismo rubro se incluyen los libros sagrados de las principales religiones, pero en especial la Biblia. Desde luego a su propio juicio él pensaba que todo lo que planteaban las distintas corrientes teológicas eran sólo una manera de explicar el devenir del mundo y de la humanidad, pero dentro de la ficción creada por él cada propuesta es válida. El mismo Borges escribió que las ideas de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte y por ello Parménides, Spinoza, Kant, etc son maestros en el género fantástico, un ejemplo de esto se ve en Tlön, el planeta que él inventó, en el cual la metafísica es una rama del género fantástico. Así, toda la obra de Borges, gira alrededor de la idea de la imposibilidad de abarcar absolutamente toda la riqueza del universo **(Pascual, 2000, pp. 55- 58).**

Uno de los temas muy utilizado en su obra es la naturaleza del *tiempo*, ya que para él es un problema central de la metafísica. En su obra este tema viene unido a los temas de la *muerte* y de la *eternidad*, creando con estos unos juegos temporales con el pasado, presente y futuro, explotando el tema hasta plasmar todas las posibilidades de combinación entre ellos, ya sea invirtiéndolos, haciéndolos girar en forma cíclica, bifurcándolos, o con diversas hipótesis de la eternidad: un minuto puede cifrar la eternidad (Alazraki, 1976 , p.101).

Estas temáticas están presentes sobre todo en sus cuentos y ensayos, ya que en sus poesías el tiempo está presente como una metáfora, que es un punto de apoyo para acercarse al lector, ya que en su forma de ver la metafísica, lo emocional siempre está presente a pesar de que está entrelazado a lo intelectual y por tanto opacado. Un ejemplo es el siguiente fragmento:

*"El tiempo sirve de permanente agua que subyace,
fecundadora y honda mas allá de la mirada,
pero que enriquece la tierra de su espíritu"*

Así, dentro de la aparente búsqueda de la originalidad, Borges oculta su lado emotivo, se da una afirmación de la eternidad, y una negación del tiempo continuo y explica sus bases metafísica a través de las teorías de metafísica idealista, así como en la dialéctica de Berkeley y Hume.

Al destruir la sucesión del tiempo existe la eternidad, que es para Borges no una suma de tiempo sino negación del mismo, de lo sucesivo. En ocasiones, Borges se adentra tanto en el presente por atención a todo lo que le rodea, y en el mismo se cumple la memoria de las cosas y al estar absorto en el presente alcanza la eternidad por anular el tiempo en sí.

De igual manera, la idea de Borges de defender la eternidad es como una manera de solucionar el olvido, ya que sin la eternidad, sin este espejo secreto de lo que ha acontecido en el mundo y a cada persona, *la historia universal es tiempo perdido*.

Otros autores, como Héctor Ulcentch, añaden a esto de manera más explícita que la visión de Borges del tiempo, es trágica, tal como se trata generalmente en la tradición estética y filosófica. De esta manera Borges, al introducir momentos aislados y estáticos en su obra, crea un tiempo propio, en el que cada persona y cada planeta tienen su tiempo determinado de forma estricta por las leyes de la física. A este fenómeno en la realidad se le da el nombre de paradoja de los gemelos, el cual se conoce gracias a un ejemplo didáctico que mostró por primera vez Einstein, en el cual dos gemelos tienen vidas diferentes: Narciso permanece en la tierra, mientras que Goldmundo viaja por distintos sistemas estelares; años después, al reencontrarse, Goldmundo sólo ha envejecido unos meses, mientras que en Narciso el paso de los años es mucho más evidente, en él el tiempo ha

transcurrido más rápidamente. Borges usa esta misma idea en su cuento *El milagro secreto*, en el cual el protagonista Jaromir Hladik va a ser fusilado por la GESTAPO, y en la noche anterior a esto, pide a Dios un año más de vida para terminar su tarea inconclusa. Al día siguiente, ya frente al pelotón de fusilamiento, durante el momento en el cual el sargento da la orden final, el tiempo parece irse deteniendo gradualmente hasta transcurrir tan lentamente que pasaría un año en su mente antes de que las balas lo alcanzaran. De esta forma Dios le concede su último deseo (Ulcentch, p. 65-66, en Slapack, 1999).

Así, en sus obras, pero sobre todo en la poesía, el paso del tiempo es un reflejo de lo precario de la existencia de los seres humanos, condenados al olvido al fin al cabo, ya que no existe historia universal que se recuerde eternamente, porque el mundo también llegará a su fin. Los seres humanos sienten el tiempo como algo propio y hay ocasiones en que las rememoraciones del pasado nos provocan nostalgia y felicidad, pero en otras también produce un sentimiento de angustia que Borges expresa por medio de la sistemática repetición del ocaso en sus textos, en los que muestra también la infinitud del espacio y el ineludible transcurrir de las horas.

Invertir la dirección del tiempo es otro de los recursos que Borges utiliza en sus obras como *Examen de la obra de Herbert Quain* y *El jardín de senderos que se bifurcan* en los que comenta la obra de dos autores imaginarios (Herbert Quain y Ts'ui Pen) que tienen esta visión del tiempo en la que los efectos son primero que las causas y estas se multiplican. A partir de estas ideas Borges plasmó en su obra *Inquisiciones*, la idea de que la esperanza es una memoria de lo que vendrá y la fe como recuerdo que nos viene del porvenir.

En lo que respecta al pasado, Borges lo trata como algo ilusorio, es decir todo lo que las personas viven es una creación de la mente. Así lo plasma en *Tiön*, *Uqbar*, *Orbis*, *Tertius* y en *La otra muerte*, en la cual el protagonista Pedro Damián, que se comportó cobardemente en una batalla, puede regresar a ella cuarenta años después para reivindicar su error y así morir honorablemente (Pascual, 2000, p. 61-63).

Se mencionó con anterioridad que otro de los temas que se unía al *tiempo* es el de la *muerte*, de este tema podemos afirmar que surge tempranamente en sus obras, desde la publicación de *Fervor de Buenos Aires* en 1923. Sus poemas en este caso ya mostraban estos temas plasmados a través de los atardeceres, los albas y suburbios de los que escribe.

El tema de la muerte es muy antiguo en la poesía española en general y a la vez es también fundamental en la filosofía, y tan usado que puede decirse que es universal. Pero la forma en que lo trata Borges le da una faceta de nueva visión, ya que lo reconfigura cambiando así su imagen con temas como la esquina rosada, los cementerios *en la punta perdida del norte* o *desde la plaza de San Martín* (igualadora de almas), es decir le da una nueva representación de palabras (Jurado, 1997, p. 89).

Esta alusión a la muerte que aparece repetidamente en su libro de 1923 continúa permanentemente a través de todas sus demás obras como lo son *La luna de enfrente*, *Cuaderno de San Martín*, y hasta en *El hacedor* que se publicó en 1960. Un ejemplo de esto se puede encontrar en *Fervor de Buenos Aires*, en el segundo poema que termina así:

*"Lo anterior, escuchado, leído, meditado
lo resentí en la recoleta,
junto al propio lugar en qué han
de enterrarme."*

Relacionado con esto mismo, se había mencionado que la muerte está vinculada con muchos otros temas como lo son el *duelo* y la *violencia*, que generalmente son las formas frecuentes de morir de la mayor parte de sus personajes, aspecto que puede considerarse un patrón propio del autor, ya que según autores como Bermejo, no existe ningún cuento de Borges que por lo menos no contenga una alusión a la muerte (Bermejo, 1990, p. 501-503).

También es importante mencionar que si en un inicio se hacía sólo alusión a la muerte, posteriormente se refiere ya a la propia muerte, así que aparece no ya como tema sino como un recuerdo, en la asociación de ideas, a la vez que este mismo tema se une a otros, además del ya mencionado tiempo, como el atardecer, el horror a la propia muerte, etc. Tal como lo muestra en *Cuadernos de San Martín*, en donde se puede percibir la gran aprensión que existe por los cementerios más importantes de la ciudad y de determinados muertos.

En este sentido es importante mencionar también que Borges, con el manejo del tema de la muerte, pretendía despertar emociones por lo general desagradables en los lectores, ya que frecuentemente se mencionan imágenes de horror y de crueldad. Relacionado con esto está el tema del *homicidio* principalmente, pero a la par están el odio o la venganza, aunque curiosamente no se describen sino que se dejan traslucir a través de los personajes.

Otro de los temas importantes es el *destino*, ya que según él mismo, de una manera inescrutable y en ocasiones cruel, persigue a los hombres, sin que pueda cambiarse con nada. Los elementos que Borges presenta en sus narraciones como distintivos del destino son: lo inevitable, consecuencia de acciones anteriores, y lo epifánico e interminable como fuerza generadora; además de un elemento adicional que sobresale porque es algo muy sabido sobre la propuesta literaria de Borges: la vida es literatura. De aquí parte la idea de que cualquier persona podría formar parte de su obra literaria y de que la literatura es génesis de ella misma, según Borges. En tal contexto emerge la ecuación de causa-efecto, es decir que es su destino la inevitable tarea de engendrar más literatura y para ello se vale de intrincadas cadenas de causas y efectos que suceden entre los hombres con la intención final de perpetuar la gran razón de la existencia (la

literatura), en que se constituye, para Borges, la vida. (Eufraccio, 2004, documento en línea).

Se encuentran en los cuentos de Borges varios tipos de destinos, como lo son:

El destino asumido con resignación en el que su cumplimiento no fue glorioso sino más bien ordinario, común y vulgar. En *Martín Fierro*, por su parte, se cumple el destino de características epifánicas de redención. Finalmente, el destino del payador negro posee características de consuelo y desolación

También se dice que al tratar este tema Borges maneja algunas cuestiones estéticas ya que *a la realidad le gustan la simetrías y los anacronismos*. Un ejemplo de la primera de estas formas de ver el destino aparece en *Historia universal de la infamia*, en donde se señala que "el destino, (tal es el nombre que aplicamos a la infinita operación incesante de millares de causas entreveradas) no lo resolvió así", lo cual refleja escepticismo y poco respeto.

Así mismo el destino de una persona, su *dharma* o deber ineludible en la vida es uno de los subtemas dentro del mismo destino, más mencionados en toda su obra. Un ejemplo de esto es el destino sudamericano que siguen tantos personajes históricos literarios, como por ejemplo Laprida. En *El poema conjetural*, él, vencido por los montañeses huye de la muerte, sabiendo que no habrá de escapar y piensa con tristeza y a la vez con una alegría amarga en la derrota de la civilización.

Lo mismo puede apreciarse con el protagonista de *El sur*, quien sabe que morirá en un duelo, pero que aún así experimenta en su interior una extraña alegría. Al igual que en estos ejemplos, sucesivamente en el destino sudamericano existe siempre la victoria para los bárbaros, que al parecer al autor le producen una alegría subconsciente, al igual que a sus personajes. Desde luego este tema del destino está unido al igual que otros ya mencionados al de la muerte, por lo menos en la mitad de sus relatos, es decir el destino del personaje al final de la historia es morir, generalmente de manera violenta, como ya se había mencionado con anterioridad, ya sea con un puñal o una espada, balas o fuego, perseguido por la justicia o persiguiendo a su vez la venganza o bien siendo el objeto de ésta. Al parecer Borges busca narrar la historia del personaje hasta el fin, ya que de otro modo quedaría incompleto, y en cambio si el personaje muere se muestra por entero su destino y así el círculo se cierra y no hay lugar para las conjeturas y la duda, ni para la incertidumbre; pero aun así es necesario recalcar que el círculo se cierra siempre de manera violenta, como ya se mencionó, además de prematuramente, sin embargo también la muerte ocurre casi siempre a personajes que podríamos decir que lo merecen.

Otros de los temas recurrentes es el de la *identidad* de ciertos destinos, también llamado *multiplicidad del yo*, es decir, se anula la idea de la individualidad de las personas. Todo hombre puede ser dos hombres o bien toda la humanidad

puede tener sólo una identidad que abarca a todos, a la vez que todos están en cada uno. Desde luego estas ideas Borges las toma del panteísmo, el cual nos dice que la individualidad de los seres humanos es solo aparente, cualquier hombre, es todos (Alazraky, 1976, p. 78-82).

Es decir, se habla de destinos hasta cierto punto intercambiables de algunos personajes. Un ejemplo claro de esto está en el relato titulado *Los teólogos*, en el cual uno de los personajes principales persigue a su rival hasta conducirlo a la muerte en la hoguera. Años más tarde él también muere en un accidente y paradójicamente también quemado y al llegar al cielo y presentarse ante Dios, se da cuenta de que para Dios él y su rival forman una sola persona.

En otros cuentos se da el caso simplemente de que uno de los protagonistas desea ser el otro y asume su personalidad o usurpa su lugar, como se nos presenta en el relato *La forma de la espada*. Comúnmente la identificación de personajes se da entre el victimario y la víctima, o bien entre el envidioso y el envidiado. Con todo esto Borges parece querer decirnos que cada hombre tiene su destino personal y que existe la posibilidad de que también varias personas tengan destinos idénticos: "*la historia universal es la de un solo hombre*" y al decirnos esto extrañamente nunca cae en contradicción ya que nunca afirma nada, sino que solo sugiere posibilidades; de esta forma podemos decir que es verdad que todo hombre comparte en cierta forma el destino de todos los de su especie, pero que a la vez tienen su destino individual, a esto Borges en sus narraciones sólo les añade un carácter mágico, un aire de verdad.

Y es que la negación de la personalidad individual es uno de los temas más fundamentales que Borges trató en las teorías idealistas y panteístas de Berkeley y Hume, quienes afirmaban que el mundo es sólo aquello que Dios nos permite ver y tocar. También sigue ideas como las de Plotino, quien señalaba que "*todo está en todas partes y cualquier cosa es todas las cosas*", Borges lo transforma y nos dice que: un hombre es también los otros, un ejemplo claro de esto está en su cuento *El inmortal*, en el cual el protagonista obtiene la inmortalidad al beber de un río mágico, así vive a través de los siglos muchas existencias y conoce a personajes como Homero. Al final recupera su condición de mortal, pero acaba comprendiendo que él mismo ha sido Homero, ya que "*un solo inmortal es todos los hombres*". Es decir, las teorías de Hume y Berkeley son llevadas al terreno de la ficción.

Igual, unido a este tema del destino viene el de la *búsqueda*. Un ejemplo de esto se da en uno de sus relatos en el cual un estudiante de Bombay vaga interminablemente hasta encontrar el misterio de Almotásim, cuya alma se refleja en diversos grados en las almas de todos los demás hombres. Así, su búsqueda tiene fin hasta la última página del relato y Borges propone en este punto la hipótesis de que el peregrino busque a otro peregrino a su vez, es decir que el Almotásim también se encuentre en busca de alguien más, de alguien superior y así sucesivamente hasta por siempre, configurándose de este modo un eterno retorno.

Otro ejemplo de este tema está plasmado en *La biblioteca de Babel*, que nos narra la búsqueda infinita de un libro que tenga sentido entre los innumerables libros, todos semejantes, que hay en una biblioteca; en cada uno de ellos están las letras del alfabeto conocidas en cualquier orden, según los distintos principios combinatorios, lo cual simboliza, o caricaturiza el afán del hombre por descifrar al insondable universo y encontrar sentido a lo que tal vez no lo tenga. De esta manera, la narración termina nuevamente en el eterno regreso, ya que el bibliotecario imagina al mundo como la biblioteca ilimitada y periódica, cuyo desorden se repite según un orden desconocido.

Un tema más de los predilectos de Borges es el del *universo*, como sueño o libro de Dios, es decir con una concepción indescifrable y unido al tema del *laberinto*. Del primero podemos decir que Borges siempre consideró este tema inquietante, considerando siempre que el universo es solo caos producto de una mal dirigida divinidad, así en *Otras inquisiciones* nos dice que el mundo es tal vez el bosquejo rudimentario de algún Dios infantil que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es la obra de un Dios subalterno, de quienes los Dioses superiores se burlan: es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto (Pascual, 2000, p 69).

Hay otros ejemplos en *Ficciones* y *El Aleph*, en el cual afirma que tal vez el mundo fue creado por demonios o ángeles ineptos, o bien por un Dios melancólico, etc., También afirmó que es posible que el autor del universo haya muerto lo que hace a la humanidad repetir ciertas actitudes que ya estaban predirigidas y previstas. Con todo, lo que expresa es que la realidad del mundo parece escapar de las decisiones e intentos de ordenación de la mente de los hombres, es algo arbitrario.

Todo esto tiene origen en las teorías desarrolladas por las escuelas gnósticas de los siglos I y III d.c., hechas por pensadores como Simón el Mago, Basilides, Valentino, etc., quienes pensaban que la salvación del alma se basaba en la gnosis y propusieron teorías heterodoxas sobre la creación del mundo. Borges tomó ideas de estos autores para llevar a sus relatos estas teorías dándoles un tinte mágico.

Borges a su vez intenta transmitirnos su visión del destino humano, lo que intenta por ejemplo a través de *La biblioteca de Babel*, que como ya explicamos al final el recinto acaba de confundirse con un laberinto y posteriormente con el universo, ya que contiene todos los libros y además todo lo que ha sido y será, debe existir un libro que contiene el compendio de todos los demás. En tal sentido, este libro total, en el que figura el sentido secreto del universo se vuelve un símbolo de la idea de Dios.

El edificio de esta biblioteca, con sus galerías hexagonales e interminables nos habla de un laberinto, un símbolo de perplejidad, "*de estar perdido en la vida*" decía Borges, aunque no sólo refleja cosas trágicas, sino que en ocasiones lleva

un doble significado, es decir el de estar encerrado pero también el de estar protegido del exterior, es decir, según Borges da también una idea de seguridad; "crea miedo porque se une al caos" (Alifano, 1988, p. 181-182).

Con todo, esta figura del laberinto que como ya se mencionó esta unida al tema del universo, está relacionado con la angustia por el infinito y es a la vez un símbolo del mismo universo insondable y el interior los seres humanos, de la misma forma que en un laberinto, intentan descifrar su sentido, encontrar la salida. La *inabarcabilidad* es otra de las características en las que coinciden diversos críticos, como se ejemplifica en *Abercajan el Bajari, muerto en su laberinto*, en la que el protagonista el rey está encerrado en una construcción con forma de círculo, pero era tan grande que no distinguía su curvatura, lo que hace alusión a Nicolás de Cusa, para el que toda línea recta es el arco de un círculo infinito.

Los laberintos en la obra de Borges generalmente están compuestos por arquitecturas compuestas de elementos que carecen en si de una razón de ser y se multiplican de forma que asemejan a un universo, como por ejemplo el palacio que existe en el contexto de la narración *El inmortal*, el cual está lleno de cámaras, columnas y escaleras y tan grande que el protagonista cree que fue creado por dioses y por último que estos dioses debieron estar locos.

Otra versión de este mismo tema es cuando los laberintos no tienen que ser forzosamente de construcciones, sino estar elaborados de tiempo sin fin como lo manifiesta en *El jardín de senderos que se bifurcan*, el cual es "un laberinto de laberintos, un laberinto creciente que abarcara el pasado, el presente y el futuro y que implicará de alguna manera los astros" (Pascual, 2000, p. 68-72).

Una más de sus temáticas es la idea de *el individuo como un sueño de Dios o como el sueño de otro*, los cuales se pueden apreciar en obras como *Otras inquisiciones*, sobre todo en *El espejo de los enigmas* y en *Del culto de los libros*, en los cuales nos dice que los hebreos creían que Jehová crea el universo empleando los números cardinales del uno al diez y las 22 letras del alfabeto, lo cual es estudiado por la Cábala, doctrina de los judíos. Los cristianos, convencidos de que Dios había escrito la Biblia, llegaron a pensar que el universo fue su segundo libro. Borges recuerda así a autores como Francis Bacon, que afirmaba que Dios nos ofrece dos libros: el de las escrituras, que revela su voluntad, y el volumen de las criaturas, que revela su poder. También a León Bloy quien explicaba que en los hombres se ven versículos o palabras de un libro mágico, y este libro es lo único real que hay en mundo, es el mundo (Alzarak, 1976, p. 44).

Así mismo, la creencia de un libro divino que contenga todos los destinos del hombre es un intento por descifrar el destino de cada persona, que ya está escrito por alguien. Esta misma idea la plasma en su cuento *El muerto* en el cual el protagonista lleva una vida de contrabando y aventura, y Otalora, uno de sus subalternos desea su posición, por lo que lo suplanta hasta que se da cuenta que ha llegado a su fin ya que Baldeira, su jefe, ya está muerto y el mismo Otalora sólo era una línea en su libro, así como que Baldeira ya conocía sus planes y los toleró.

Mediante este argumento se manifiesta la gran diferencia que hay entre que una persona se crea dueña de su destino y el texto o plan divino en el cual ya está escrita su suerte.

Otro ejemplo del manejo de este tema está en *La muerte y la brújula*, en el que el detective Lönnrot está seguro de que ha descubierto la lógica de tres homicidios cometidos por Red Scharlach y cree saber cuando y donde se cometerá el próximo, pero no sospecha que él mismo será la víctima, ya que cuando descubre las intenciones de Scharlach se da cuenta igualmente que sólo ha seguido su juego; Lönnrot únicamente ha descifrado la lógica del plan para matarlo.

En estos cuentos se evidencia que tanto Baldeira como Scharlach representan a una divinidad, y así los restantes personajes sólo son proyecciones de la mente de los otros o bien personajes de un libro ya escrito o, como en el caso de *Las Ruinas circulares*, sólo un sueño de Dios.

Uno de los cuentos en esta misma temática que no se puede pasar por alto y además uno de los más representativos en este tema es *El Aleph*, en el cual el mismo Borges es el protagonista y mira a través de una esfera tornasolada y a través de ésta puede ver todo el universo. También es importante destacar que Borges eligió un título muy acertado, ya que Aleph es la primera letra del alfabeto hebreo y contiene en sí misma todos los elementos del habla humana (Pascual, 2000, p. 72-76).

A todo esto por último se une un tema que se da por medio de inversiones en el contexto real del mundo, el cual nos hace ver que en una ficción los lectores pueden tener muchos papeles posibles ya sea como espectadores o personajes de la misma. Es decir, puede que al final no seamos lectores como pensamos sino que terminemos siendo personajes ficticios. Esta idea se trata en el tema del *carácter ilusorio de la realidad*. Al tratar este tema, Borges mezcla en sus relatos personajes reales, como lo son algunos de sus amigos como Alfonso Reyes y Ezequiel Martínez, con personajes ficticios. De igual manera mezcla relatos de su propia creación con otros libros de su preferencia o con eventos históricos reales (Alifano, 1976, p.43).

Borges toma de fuente de inspiración para este tema diversas teorías filosóficas. Por ejemplo de Platón toma la idea de que el mundo es sólo un reflejo de los arquetipos eternos. Por otro lado, de ciertas creencias orientales toma la idea de que el universo está basado únicamente en apariencias, aunque su fuente más utilizada es nuevamente la filosofía idealista de Berkeley para quien todo lo que existe en el mundo es sólo una ilusión de la mente. Esto lleva a la idea de que el mundo es solo sueño y apariencia. Llevado esto a la literatura se puede interpretar así: si la realidad es inasible, entonces el lenguaje de la literatura es convencional, por lo tanto una de las condiciones del arte es la irrealidad. Así, Borges parte de esta afirmación y afirma que la tarea de un escritor es lograr que lo real parezca ficticio y viceversa, y transmitir así al lector una idea de su posible

condición imaginaria. Un ejemplo de esto se muestra en *El Tema del traidor y del héroe*, en el cual se presenta un hecho al parecer ficticio para luego descubrir que es un hecho histórico y al final se cae en la cuenta que algunos detalles son sacados de obras de Shakespeare; así se va de lo real a lo imaginario a través de todo el cuento.

De esta forma, logra que lo ficticio parezca real y lo real ficticio hasta que no puede distinguirse uno de otro y se dude de la identidad de las cosas, y todo puede ser todo. Otro cuento representativo de este tema es *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, en el cual el propio Borges, Bioy Casares, Alfonso Reyes y Enrique Amorin, todos amigos del autor, aparecen en él, lo que le da cierto aire de realidad, aunque el cuento hable de un país imaginario –Uqbar- que conduce al descubrimiento de un planeta desconocido –Tlön-, el cual a su vez fue inventado por una sociedad secreta. Este planeta Tlön es lo que sería la tierra si las doctrinas idealistas se siguieran al pie de la letra. Además de esto Orbis Tertius se propone conquistar la tierra, ya que ha adquirido solidez y pretende sustituir la realidad caótica del mundo. El autor termina diciéndonos “*dentro de 100 años, el mundo será Tlön*”.

Con todo lo anterior podemos ver que las temáticas que Borges maneja en toda su obra parecerían a primera vista restringidos y particulares, pero en realidad son puntos de partida para razonar sobre verdades generales, algo así como ver el mundo en un grano de arena.

Además de lo anterior, inmerso a su vez en todos estos temas, Borges maneja un sistema de símbolos coherente y repetitivo en todas sus obras, que son a la par universales y personales. A continuación se analizarán brevemente algunos de ellos.

Espejos y laberintos, tigres, espadas y rosas, están presentes en sus obras, con diferentes funciones, en ocasiones contradictorias, pero aun así se han convertido en característicos del propio Borges, tanto que en una ocasión el autor declaró “*estoy harto de los laberintos, espejos, tigres y todo lo demás*”. Sin embargo muchos autores, como Rodríguez Monegal, opinan que estos símbolos no son simple ornamento sino que tienen un significado, ya que el mundo entero en sí es un sistema de símbolos (De Quincey, en el prólogo de “*El Hacedor*”, citado por Rodríguez Monegal). Borges también en sus obras hace alusión a esto mismo, utilizando la frase como una metáfora del universo, tanto así que en ocasiones se ha definido al escritor como un usuario de símbolos (Rodríguez Monegal, 1991, p.95).

Algunos de estos símbolos Borges los toma de la tradición ancestral, es decir de su significado a través de la historia, para expresar sus temas. Entre estos símbolos uno de los más comunes es la rosa, que simboliza la fragilidad de las cosas y lo perenne, Borges le da también un sentido de inaccesibilidad, como en el poema *La rosa*:

*"La inmarcesible rosa que no contó
La que es el peso y fragancia
La del negro jardín en la alta noche
La de cualquier jardín y cualquier tarde
La rosa que resurge de la tenue
Ceniza por el arte de la alquimia
La rosa de los persas y de Ariosto
La que siempre está sola
La que siempre es la rosa de las rosas
La joven flor platónica
La ardiente y ciega rosa que no canto
La rosa inalcanzable"*

(Borges, 1974, p. 25).

Aunque también, en ocasiones alude a la invisibilidad sobre todo del tiempo, y en especial al pasado, ya que éste no es algo que se pueda volver a apreciar nuevamente con nuestros ojos: es decir reflejan recuerdos, que como dice Block, se pueden registrar y conservar sólo en palabras (Block, 1987, p. 202,203).

También es común el símbolo de la *espada*, que según el mismo Borges le recuerda a sus antepasados, ya que muchos de ellos fueron militares, algo que según deja ver en sus obra también le hubiera gustado ser a él mismo. La espada para él casi siempre es sinónimo de lucha, heroísmo, aunque a menudo aparece transformado en un *cuchillo* o un *puñal* para ilustrar aspectos menos nobles del valor humano, a la vez que ilustra también la añoranza de un destino que nunca compartió.

El *laberinto*, que se trató como un tema general de sus obras, tiene también un significado simbólico, por ejemplo en la leyenda general, de la que Borges hizo un cuento, del Minotauro y Dedalo, el monstruo es encerrado en un laberinto como una prisión, pero a la vez para protegerlo, y siendo así es un lugar con dos vertientes, paradójico. Con esto se nos dice que el laberinto simboliza un doble movimiento, del interior al exterior, de la fuerza a la contemplación, de la multiplicad a la unidad, pero sobre todo el movimiento contrario, es decir el caos ordenado por la inteligencia humana, un desorden voluntario, que tienen su propia clave. Igual puede representar la realidad invisible, el destino humano o la voluntad de Dios, ya que todas estas alusiones están presentes en las Obras de Borges: El hombre busca el centro del laberinto para terminar la búsqueda del secreto de su existencia, pero al final se llega a la conclusión de que "*el secreto es que no hay secreto*".

El laberinto también se representa en sus obras no siempre de manera expresa, es decir que en ocasiones está ahí pero con otra forma como por ejemplo, un bosque, desierto, un río; lugares en los que una persona puede

perderse sin encontrar manera de escapar. Hablando en sentido figurado, también podría describir el destino ineludible de cada persona (Alifano, 1988, p. 179).

Por otra parte, el espejo refleja en sus obras el aspecto aparente del mundo ya que reproduce la realidad que no está en ellos realmente, sino fuera de ellos. Los espejos además de reflejar la realidad invertida pueden ser considerados en la literatura como una metáfora de la reflexión de la conciencia. También se les asocia por su apariencia con el agua cristalina, a la vez que simbolizan una puerta de acceso a otra dimensión de la realidad, como nos dice Jean Cocteau.

Borges utiliza mucho este símbolo desde sus primeras obras, es decir, al igual que los tigres vienen con él desde su infancia, ya que de niño él les temía. Se afirma que se negaba a dormir en una habitación donde los hubiera en algún tipo de representación y no los cubrieran por lo menos.

*"Yo, que sentí el horror de los espejos
No sólo ante el cristal impenetrable
Donde empieza y acaba, inhabitable
Un imposible espacio de reflejos"*

(Borges, 1974, p. 814).

Así, en su obra los espejos enfrentados son símbolo de la pluralidad infinita y según Borges son los culpables de las repeticiones que resultan monstruosas. Nuevamente en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* se menciona una doctrina que afirma que el universo es irreal y que *"los espejos y la paternidad son abominables porque lo multiplican y lo divulgan"*. Junto con esto, La literatura de Borges nos dice que las imágenes especulares, es decir los reflejos, cuyo símbolo es el espejo, traen consigo la creencia en el doble, los arquetipos platónicos y el universo como copia invertida del orden celeste (Alifano, 1988, p. 83).

Borges ve en el espejo mucho más que un instrumento del conocimiento, o una fórmula que sirve para ingresar al mundo de la fantasía donde todo puede suceder y todo está permitido. El espejo es en primer término un profundo reflejo del yo, que va más allá de mostrar una reproducción ilusoria de la figura humana. También en el espejo se encuentra toda la esencia del yo, es una forma de enfrentarse a sí mismo, a lo que Freud llamaría el super-yo o la idealización del yo. Se da una transubstanciación del yo en el espejo tan profunda que incluso la fuerza, la energía de la figura reflejada es tan fuerte que es más real que la figura real de la cual se produce.

En el poema *El forastero* esta idea del espejo como *realidad* queda claramente expuesta cuando nos dice:

*"Se afeitará después ante un espejo
que no volverá a reflejarlo
y le parecerá que ese rostro
es más inescrutable y más firme"*

*que el alma que lo habita
y que a lo largo de los años lo labra".*

Este fenómeno de la duplicidad del yo, y de la duda o confusión respecto de cual es más "real" o verdadero, se da reiteradamente en la obra de Borges, como ya se ha visto, no sólo a través de las metáforas del espejo, sino también a través de la escritura (*Otro poema de los dones*), los laberintos (*El laberinto*), del hecho mágico de un yo que se encuentra a sí mismo en la calle (*El libro de arena*) o del yo que reflexiona sobre otro yo (*Borges y yo*), etc.

Pero esta duplicidad del yo explicada por Borges tiene también su contraparte, es decir, el poeta plantea que ese yo dividido busca, consciente o inconscientemente, la manera de resolver el problema de la separación o de la duplicidad. Esta necesidad de unir las partes del yo también las metaforiza, entre otras cosas, con el espejo. Incluso va más allá de la idea inicial del yo-real frente al yo-espejo. Propone que ambos yo son espejos, que, acaso, fatigados, se reflejan incesantemente.

El tigre y la biblioteca, en algunos de sus poemas, van de la mano. El primero de ellos, el tigre es símbolo de fuerza y violencia, pero a la vez de oscuridad. En la literatura general también se asocian al fuego y al mal. Para Borges tiene distintos significados, por ejemplo en *Nueva refutación del tiempo*, el tigre aparece representando el fuego para simbolizar el enemigo que lo consume. Es a la vez en su obra símbolo de sed y nostalgia de una violencia de la que Borges en su vida de intelectual no tiene experiencia real y nos señala.

*"Cunde la tarde en mi alma y reflexiono
Que el tigre vocativo de mi verso,
Es un tigre de símbolos y sombras
Una serie de tropos literarios
Y de menciones de la enciclopedia
Y no el tigre fatal, la aciaga joya
Que, bajo el sol y la diversa luna
Va cumpliendo en su marcha o en bengala
Su rutina de amor, de ocio y de muerte"*

También el mismo autor nos indica que en su infancia él tenía una gran admiración por estos felinos, ya que solía quedarse horas contemplando al tigre de bengala en el zoológico, en una foto, etc. Observando su natural belleza y las rayas doradas y negras de su pelaje. *"Ahora que estoy ciego, sólo me queda un solo color: el color del tigre, el amarillo: así para mí todas las cosas tienen un solo color, aunque en la realidad sean de algún otro, como verdes, rojas, etc....quizás por eso he usado este color (amarillo) tantas veces y lo he asociado al tigre."* (Alifano, 1988, p.182).

Algunos críticos dicen que la violencia que faltó en su vida la plasmó en sus libros, y el tigre por tanto es la antítesis de lo que contempla y busca, es decir lo

que él añoraba y se negó a sentir, a vivir, la destrucción y la creación. En tanto que la biblioteca representa la vida inmóvil, pero representa en símbolos una forma de vivir y crear, ya que desde ella, desde las profundidades de los libros se tiene acceso al mundo entero y a todos sus secretos (Rodríguez Monegal, 1991, p. 96-117).

Vale la pena reiterar que ambas ramas de la familia de Borges tenía antepasados militares, "...eso quizás explique mi nostalgia de ese destino épico que los dioses me negaron con evidente sabiduría". Pero a través de su profesión de bibliotecario él descubre y expresa vivencias y formas de experimentar el mundo, como vivir a través de sus personajes, por ejemplo en el cuento *El sur*, en el cual el personaje principal es casi totalmente una copia de sí mismo. Trata de un bibliotecario que sufre un accidente y casi muere por éste, como le sucedió a él mismo. Posteriormente el personaje viaja para pasar un tiempo en su tierra y muere en un duelo de a cuchillo. A esto el autor dice que es el tipo de muerte que le gustaría tener personalmente (Kancyper, 1989, prólogo, p 12).

El símbolo o tema de biblioteca también tiene que ver con los libros, ya que en sus narraciones y poemas generalmente se identifican con el universo y la unidad arquetípica, es decir que representan la totalidad del conocimiento existente en el mundo a lo largo de toda la historia de la humanidad, por lo que llegar a conocerlo todo es imposible lo que lleva a l mismo Borges y a los lectores a verla como un caos total o como un gran universo, que al menos para una sola persona si resulta infinita si se trata de conocer todo y comprender todo el conocimiento que encierra. A su vez, la biblioteca al encerrar tanto conocimiento da pie a que sea intermediaria en una relación entre los diversos autores, en este caso literarios, con los lectores, ya que esto nos lleva a la creación de nuevos puntos de vista, de hipótesis, a un diálogo infinito. En este mismo sentido, en algunos trabajos de Borges hay ambigüedad en la forma en que maneja este tema(la biblioteca)ya que parece querer ir dirigida a todos y a una sola persona a la vez, representar la idea de vacío y de acumulación al mismo tiempo. Es decir representa el mundo real y caótico, lo cual está en oposición con el mundo cultural y de la literatura, ya que en este último la acumulación nace de la creación literaria, lo cual permite el surgimiento de otros más, de la reelaboración y en ocasiones del plagio; de esto último Borges afirmaba que la acumulación de trabajos literarios favorece el préstamo entre autores y de relaciones intertextuales entre los distintos trabajos, y que con esto queda destruida la idea de pertenencia exclusiva de trabajos e ideas personales, por lo que la literatura es como una palabra en unidad. Como la biblioteca, la literatura es todo un cúmulo de temas y motivos recurrentes (Renard, 1990, p.45).

Así, al final de este segundo capítulo se puede aseverar, en resumidas cuentas, que Jorge Luis Borges fue un escritor célebre que debe su carrera más que nada a su amor a los libros, y a la literatura, como lo muestra el hecho de la multitud de temas de los que tratan sus obras, las cuales siempre estuvieron inspiradas en sus lecturas favoritas, en éste caso de filosofía, religión, metafísica,

es decir temas de los que siempre habrá algo más que pensar, que agregar, u otra manera de ver las cosas, una nueva interpretación, todo basado desde luego en lo que se ha leído del tema en cuestión. Es por esto que para Borges es más importante el haber sido un lector, que un escritor, como él mismo expresaba.

Referencias

- Achaval, Elena. *Borges*. <http://www.literatura.org/borges>. 18 mayo 2004
- Alazraki, James, ED. (1976) *Jorge Luis Borges*. España: Taurus, 364 p.
- Alifano, Roberto (1985). *Conversaciones con Borges*. Buenos Aires: Atlántida, 250 p.
- Alifano, Roberto. (1988) *Borges: biografía verbal*. España: Plaza Janes, 235 p.
- Bermejo, Adriana J. (1990). *Haciendo camino: pactos de la escritura en la obra de Jorge Luis Borges*. México: UNAM, 690 p.
- Bióck de Behar , Lisa.(1987). *Al margen de Borges*. Argentina: Siglo XXI. 219 p.
- Borges, Jorge Luis. (1974) *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1162 p.
- Collado Mena, Carlos. (1989) "El pensamiento en la obra literaria de Borges", pp. 249. En: *Borges y la literatura: textos para su homenaje*, editado por Victorino Polo García. Murcia: Universidad de Murcia. 278 p
- Eufraccio, Patricio. *Presencia del destino en Borges*. Disponible en: <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero9/borgefin.html>. Fecha de consulta:17-marzo-2004.
- Gertel, Zuñilda. (1967). *Borges y su retorno a la poesía*. New Cork, U.S.A.: The University of Iowa, American Publishing Company, 175 p
- Jurado, Alicia. (1997) *Genio y Figura de Jorge Luis Borges*. (3ª ED.) Argentina: ED. Universitaria de Buenos Aires. 223 p.
- Kazon, Nancy M.(1994) *Borges y la Post-modernidad: Un Juego con espejos desplazantes*. México: UNAM, 122 p.
- Kancyper, Luis (1989) *Jorge Luis Borges o el laberinto de narciso*. Argentina: Paidós, 114 p.
- Lusky Friedman, Mary. (1990). *Una morfología de los cuentos de Borges*. España: Espiral, Hispano América, 248 p.
- Mejía Prieto, Jorge. (1996). *La sabiduría de Jorge Luis Borges*. México: Planeta, 166 p.
- Pascual, Arturo.(2000) *El lector de Jorge Luis Borges*. Barcelona: Océano, 189 p.

- Pickenhayn, Jorge Oscar. (1987). *Cronología de Jorge Luis Borges, 1899-1986*. Argentina: Plus Ultra, 38 p.
- Renard, Ma. Adela. (1990). *Borges: cuentos*. Buenos Aires: Khapelusz, 198 p.
- Rodríguez Monegal, Emir (1991) *Borges por el mismo*. Venezuela: Monteavila editores, 252 p.
- Slapack, Sara. (1999). *Borges y la Ciencia*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 152 p.
- Sorrentino, Fernando. (1996). *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. (2a. ED.). Buenos Aires: Ateneo, 269 p. Serie Grandes reportajes.
- Teitelborm, Volodia. (1997) *Los dos Borges: vida, sueño y enigmas*. México: Hermes, 342 p.
- Vázquez, María Esther. (1977) *Borges: imágenes, memorias y diálogos*. 2ª. ed. Venezuela: Monteavila, 298 p.
- Vázquez, María Esther (1989) *Borges: sus días y sus tiempos*. España: Punto de lectura, 436 p.

3. Borges y la intertextualidad

Mucho se ha dicho de la obra de Borges en relación con la intertextualidad. Incluso autores como Lisa Block afirman que todo lo escrito por Borges en relación con la intertextualidad puede ser identificado con la figura del Aleph, ya que éste más que un título es un símbolo, una letra que constituye todo el universo, es decir, se encuentra en todas partes y en todo, sin principio ni fin, lo cual se asemeja mucho a la literatura de Borges y a literatura en general, tal como Borges la concibe, es decir de igual forma sin principio ni fin, común a todos, sin ser propiedad de nadie. De esta forma, un texto, un relato puede ser continuación de otros que tuvieron su origen en algún otro, de otro autor, "es suficiente cambiar una letra para que el texto sea otro", así Borges y su literatura corren una suerte de Aleph (Block, 1999, p. 22).

La historia de la literatura es la historia de la lectura, por ello debe considerarse más obra del lector que del escritor, aseguraba Borges. Tanto así que, como ya se señaló, él afirmaba que había quien se sentía orgulloso de lo que había escrito en su vida, pero él se enorgullecía de lo que había leído. Y es precisamente esta identificación con el lector lo que constituye un eje sólido en toda su obra (Block, 1987, p.65).

El presente capítulo, por tanto, pretende analizar las formas de intertextualidad que utiliza Borges más comúnmente, esto de acuerdo a lo escrito en el capítulo uno y más explícitamente de con la teoría de Genette, ya que su clasificación para las formas de relaciones transtextuales es la más amplia y entendible. Se darán además ejemplificaciones de algunos de sus obras, ya sean cuentos, poemas y ensayos. También se pretende exponer algunas de las que desde mi punto de vista fueron sus razones para hacerlo, cabe aclarar que los cuentos que se ejemplificarán y analizarán más profundamente son: *Pierre Menard, autor del Quijote*, *Funes el memorioso*, *Los teólogos*, *La casa de Asterion*, *El golem* y *La biblioteca de Babel*.

3.1 ¿Cómo utiliza Borges la intertextualidad?

El primer punto es saber que Borges considera la literatura en general como un juego lingüístico, es decir que trabaja de manera abierta con la polisemia y la plurisignificación del lenguaje narrativo, lo que conlleva desde luego una lectura mimética y no mimética, es decir de imitación, organizando así el texto como una red heterogénea en ocasiones contradictoria, lo que puede llevar a confundirse a los lectores, ya que al parecer sus personajes están en desacuerdo consigo mismos, lo que se da gracias al uso de técnicas intertextuales e intratextuales. El interés de Borges por la intertextualidad se debe a que creía que el progreso en la literatura, en la forma de escribir literatura debe vincularse no a las técnicas de vanguardia moderna, sino a la conciencia personal postmoderna, ya que la

literatura como tal en realidad ya es una reescritura, enlaza textos ya dados y crea con esto un diálogo infinito entre lo ya existente. Para Borges desde luego esto no significa ignorar lo moderno, sino darle un giro y un toque personal. Karl Alfred Blüher afirma que esta concepción de Borges del dialogo infinito tiene que ver también con su idea *circular* del tiempo, ya que ambas ideas se asemejan. A esta relación le dio mucha importancia en muchos de sus ensayos y cuentos desde 1934, por ejemplo en *La doctrina de los ciclos*, *El tiempo circular* y posteriormente en "*Las ruinas circulares*" en los que influenciado por el pensamiento de filósofos como Paul Valéry y Friedrich Nietzsche (que afirmaba que la realidad está sometida al cambio, que a su vez está regulado por la lucha de elementos contrarios y abocada a una repetición infinita en el contexto de un ciclo cósmico que la conduce a un eterno retorno, en relación con el que todo alcanza su sentido). Y al igual que estos dos autores Borges pierde en sus cuentos la idea de linealidad temporal y termina manejando la idea del "eterno retorno de lo igual".

Otro punto rescatable es la concepción posmoderna del yo que Borges manejaba en sus cuentos, la idea de narrador y protagonista que en ocasiones eran confusos. Borges reconstruía al yo manejándolo de manera plural y heterogénea de manera que el lector de igual forma estuviera inseguro acerca de lo que era real y lo que era ficción. Un ejemplo de esto puede verse en *La obra de Herbert Quain* o *El Zahir*

En cuanto a la diferencia que hay entre la forma de escribir *personalizada* de Borges y los experimentos de vanguardia como el surrealismo es que este último intenta sobrepasar lo real, dando auge a lo irreal y lo imaginario, es decir *libremente irracional*, en tanto que Borges hace un redescubrimiento de lo ya escrito: como volver a las temáticas más usuales a tramas ya conocidas, pero dándoles un toque nuevo (**Diccionario de la lengua española, p. Sfn**).

Las narraciones de Borges ofrecen al lector un texto *pararealista*, ya que establece procedimientos semióticos intertextuales que juegan dentro de la escritura neofantástica y paradójica pero sin salir totalmente del contexto real, usando técnicas como el pastiche o la parodia (**Blüher, 1995, p. 120, 121**).

Borges manifiesta la intertextualidad en sus obras refiriéndose a obras tanto conocidas como casi desconocidas de muchos temas de la literatura universal. Estas citas y alusiones, etc., tienen la función de otorgar a sus cuentos una razón, hasta cierto punto científica, que les da una apariencia de credibilidad. Esto en ocasiones a través de un narrador que testifica un hecho increíble, del que da una explicación llena de rasgos de intertextualidad, expuestos de manera irónica por medio de un sinnúmero de contradicciones en su discurso, que lleva a su vez un tinte paródico y lúdico. Como ejemplo se tiene *El acercamiento a Almotásim*, en lo que pretende ser la presentación de un libro que en realidad no existe, escrita según la trama por Mir Bahadur Ali, Borges se introduce a sí mismo como el erudito o testigo en cuestión y en todo su discurso se entremezclan referencias a obras tanto reales como ficticias, que dan así la apariencia de que tiene conocimientos muy bien cimentados sobre el tema. De esta forma, aunque el texto

es todo un conjunto de citas, por su apariencia de irreal, hace que las técnicas intertextuales no sean evidentes, sino apenas notorias. Esto deriva en lo que se llama *simulación de intertextos*, que consiste en simular una referencia del texto A de la narración a otro previo a este (texto B), el cual en realidad no existe. Así, se logra una apariencia de intertextualidad, que consigue nuevamente hacer sentir inseguro al lector acostumbrado a textos lineales. Otro ejemplo claro de esto está en el cuento *Examen de la Obra de Herbert Quain*, donde se utiliza nuevamente la intertextualidad simulada tratando de atenuar las líneas que separa lo ficcional de lo real. El cuento trata de una especie de artículo necrológico sobre Herbert Quain, personaje ficticio. Se hace una reseña de sus obras y del conocimiento personal, que se tiene de tal autor, afirmando de paso que uno de sus cuentos, el de *Las ruinas circulares*, lo tomó de la obra de Quain titulada *Statements*.

Lo anterior explica el recurso de la simulación de intertextos, pero la obra de Borges maneja sobre todo intertextos auténticos. También dentro de estas narraciones Borges sale del contexto de lo que se considera tradicional. En este caso de los intertextos no ficcionales, en su mayoría son de corte filosófico o científico, para ironizar y resaltar a la vez el sentido de realidad de estos cuentos neofantásticos, creando una relación enigmática con distintos textos como por ejemplo *Macbeth* y *Julius Caesar* de Shakespeare en *El tema del traidor y el héroe*, o por ejemplo la leyenda de los Nibelungos con *El Zahir* (Blüer, p. 123-127).

3.2 Formas de intertextualidad más usadas por Borges

Pero ¿por medio de qué recursos propios de la intertextualidad es que Borges logra este resultado en sus narraciones? Para contestar esta pregunta en primera instancia analizaremos los tipos de discurso que utiliza Borges para sus narraciones, ya que desde aquí es donde la intertextualidad comienza a manifestarse. Se encuentran principalmente dos: el discurso retórico, y el discurso internamente dialogado o con polémica oculta, según Alberto Julián Pérez, los cuales se establecen a partir de un criterio de la translingüística, que estudia los enunciados desde el punto de vista del sujeto que los enuncia, es decir un narrador, locutor, etc., tomando en cuenta las relaciones dialógicas de los enunciados. Este intercambio dialógico es importante porque gracias a él tiene origen la palabra bivocal, es decir que viene de dos voces, dos enunciados, o textos, que pueden referirse uno a otro por medio de técnicas como la parodia, la polémica o la estilización.

3.2.1 El discurso retórico

En el caso de este tipo de discurso, quien narra la historia adopta el papel de predicador, de maestro dirigiéndose directamente al lector o bien el de algún personaje dirigiéndose al narrador -testigo y de esta forma crea un ambiente de incredulidad con el destinatario del mensaje por lo fuera de lógica que está esto.

Un ejemplo claro de esto lo tenemos en el cuento *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* en el cual el narrador personaje trata de convencer al lector de la existencia de una cultura racional fundada en bases idealistas, algo improbable pero que en este caso presenta pruebas. Los géneros más comunes aquí son la apología y la polémica.

En este tipo de discurso también se usa el discurso extraliterario, como en el caso de *El informe de Brodie*, y el comentario bibliográfico, como lo ejemplifica en *Pierre Menard, autor del Quijote* (Kason, 1994, p.59-69).

Así mismo este discurso también puede utilizar la parodia, lo que ocurre en los casos en el que el narrador incluido en el cuento y creado por el autor suele utilizar un tono simple al contar la situación, o bien la mal entiende o la distorsiona por lo que algo muy serio puede resultar cómico o ridículo. Ejemplo de esto se puede ver en *El Aleph*, en el cual Daneri es un poeta raro, ridículo- Además el narrador-personaje parece no poder comprender que Daneri realmente poseyera el Aleph, lo que lleva a su narración a perder credibilidad.

En todas las narraciones de Borges siempre se presenta una relación de un contexto a otro, además de que esto es manejado siempre como si fueran dos personajes aunque finalmente se explica que son uno solo, por lo que existe una identificación entre ellos. Un ejemplo de esto se da en *El inmortal* donde nuevamente vemos un narrador-personaje que al parecer tiene que presentar a otro que ha olvidado el lenguaje. Al final se descubre que ambos son uno mismo, ambos son Homero.

3.2.2 El discurso internamente dialogado

En cuanto a este tipo de discurso, está presente en la narración como un contra-discurso, como una manera de crear polémica. La diferencia entre estos dos tipos de discursos radica en que mientras que en el primero se incluyen las palabras o ideas de alguien más de manera casi imperceptible y en donde al final hay una identificación, en el segundo se dicen de manera más clara, mas explícita y no siempre hay una identificación al final, es decir hay confrontación de ideas de dos o más personajes. Esto igual le da al discurso un carácter dialógico, ya que lleva mas de una sola voz, de acuerdo con la teoría de Bajtín. Un ejemplo de esto es *Guayaquil*, en el que existe enfrentamiento de ideas por parte de dos historiadores, uno judío y el otro un criollo nacionalista, ambos aspirantes a ser representantes del país para obtener el epistolario de las cartas de Bolívar. Ambos entran en una polémica o mejor dicho discusión acerca de diferentes puntos de vista para decidir cuál de los dos ganará, aunque esta competencia de argumentos nunca se enuncia explícitamente es decir está ahí, el lector la percibe pero nunca se menciona claramente.

Esa importante mencionar también que otra forma que tiene Borges de hacer claro este tipo de discurso en sus narraciones es el de introducir personajes escritores o filósofos en sus trabajos (Pérez, 1986, p. 172-180).

Una vez explicadas estas dos formas de discurso, es decir, el internamente dialogado y el retórico, los cuales utiliza Borges para enmarcar sus obras, es importante aclarar que para ello utiliza diferentes recursos, algunos de ellos son:

- ✘ los prólogos,
- ✘ las citas,
- ✘ las referencias,
- ✘ los principios y
- ✘ los finales.

En cuanto a los *prólogos* se puede asegurar que sus trabajos se conformaron en tres momentos, por así decirlo. En el primero modifica sus primeros poemarios y elimina de ellos los rasgos criollismo, ya sean estos lingüísticos o temáticos; en el segundo elimina algunos de los ensayos de sus primeros libros, en realidad suprime la mayoría y los reedita, y en el tercero es cuando le añade nuevos prólogos a sus obras pasadas, la característica central de estos es que por ellos, intenta dirigir la atención del lector hacia lo que tienen de similar estas nuevas ediciones y las anteriores. Un ejemplo de esto es el prólogo que incluye en la edición de sus *Obras completas* en 1974, en el que escribió: (González, 1998, p.25).

"No he reescrito el libro, he mitigado sus excesos barrocos, he eliminado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades, y en el decurso de esta labor a veces grata y otras veces incómoda, he sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente- ¿qué significa esencialmente?- el señor que ahora se resigna o corrige. Somos el mismo; los dos descreemos del fracaso o el éxito...Para mi 'Fervor de Buenos Aires' prefigura todo lo que haría después" (Borges, 1974, p.13).

En cuanto a las *citas*, este recurso tiene más o menos la descripción de *un relato enmarcado dentro de otro relato*, es decir que dentro de un enunciado hay más de una voz reconocible- Este recurso plantea el problema de las relaciones intertextuales en el sentido de cómo se entremezclan estas diferentes voces y hasta dónde el autor tiene carácter de relativo, ya que el texto del autor sólo utiliza una cita en ciertos puntos de su narración, pero en ocasiones el contenido de la cita es tan grande, que se crea confusión en el sentido de autoridad de autor. Por ejemplo en *El jardín de senderos que se bifurcan* la cita "*dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*"(Borges,1974, p.477), enmarca por sí misma toda la historia, aunque en este caso la cita es del mismo Borges, así la cita es tan importante que este elemento en sí puede ser considerado el motivo de ser del texto.

Por tanto, las citas, en la obra de Borges tienen un valor ideológico, ya que él mismo expresaba su deseo de apartarse del vanguardismo, que se rebelaba contra la literatura del pasado y buscaba una literatura nueva. Borges pensaba que era importante aceptar la literatura de antaño. Por eso su uso de obras clásicas o antiguas como lo son las de Shakespeare, Homero, etc., en sus obras, por medio de referencias intertextuales: literatura en segundo grado, como se le llama en ocasiones.

Sin embargo, a pesar de lo importante que puede resultar una cita, como hemos visto, Borges las utiliza pocas veces en sus obras, la razón es que, como se mencionó ya, la cita textual formaliza demasiado el sentido del relato, por lo que Borges elige utilizar mejor las citas no expresadas, es decir, las referencias, en la cual sencillamente se hace mención de la obra de otro autor, de manera intertextual, es decir sin transcribir las palabras tal cual son.

El uso de las *referencias* en la obra de Borges tiene un motivo ideológico nuevamente, ya que con esto él busca rescatar del olvido diversas obras, así como cambiar la figura tradicional del autor, ya que "el pensaba que la literatura es una sola". Un ejemplo de esto se encuentra en su obra *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* (1829-1874), en la que Borges le crea un origen a uno de los personajes de *Martín Fierro* y escribe: "la aventura consta de un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (1 Corintios 9, 22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones" (Borges, 1974, p. 561).

La relación intertextual se da entre los personajes Tadeo Cruz y *Martín Fierro*, obra de la literatura nacional argentina, Borges además se refiere a la Biblia como un marco que puede abarcar dentro de ella misma muchas obras literarias posteriores, en las que bien puede estar *Martín Fierro*, en la parte en la que el sargento Cruz protege al forajido Fierro. Borges se refiere aquí al Nuevo testamento "Me hago con los flacos, flaco, para ganar a los flacos; me hago todo para todos, para salvarlos a todos" (Epístola I a los Corintios, cap. 9, versículo 22).

De esta forma Borges ubica un nuevo principio para la historia de Tadeo Cruz a la vez que la engrandece al relacionarla con la Biblia, utiliza también la referencia cuando hace ver al lector cómo se identifican Cruz y Fierro, momento que releva la verdad absoluta para los individuos

"Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en el que el hombre sabe para siempre quien es. Cuéntase que Alejandro de Macedonia vio reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de Aquiles; Carlos XX de Suecia, en la de Alejandro." (Borges, 1974, p. 562).

Es decir las referencias que utiliza no son de un solo autor, sino que trata de establecer un vínculo de cultura a cultura y no de un autor a otro, ya que esta es en realidad la intención de la intertextualidad.

De los *principios*, de sus narraciones podemos decir que, al igual que los finales, son de las categorías más importantes ya que por medio de ellos es que se modela la historia, es decir se hace un intertexto a otra historia y esta sirve de inicio de un cuento que ocasionalmente no tiene principio. Como ejemplo de esto podemos nombrar *La secta de los treinta*, en la que se encuentra un manuscrito y esto funciona como una idea para imaginar el probable inicio del cuento, ya que inicia con puntos suspensivos, lo cual da la idea de que lo que está ante nuestros ojos es solo una parte del texto.

Otra forma de Borges de aplicar esta modalidad es cuando inicia un cuento a la mitad de la historia y de esta manera lo segmenta o utiliza así dos inicios, como es el caso de *El Aleph*, en el que se habla de un centro de la narración, que puede interpretarse como un micro relato dentro del relato principal, cuando Borges escribe "*Arribó, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza aquí, mi desesperación de escritor*" (Borges, 1974, p.624).

Es importante mencionar en este punto al *epígrafe* ya que es una cita o inscripción que va al comienzo del cuento y que resume o nos anticipa el tema del que tratará. Un ejemplo de epígrafe utilizado por Borges está en el cuento *Las ruinas circulares*, en el que en el principio cita "*Through the Looking-Glass*" de Lewis Carroll, obra en la que Carroll sugiere qué pasaría si un soñador dejara de soñar a la criatura. Así, Borges anticipa el tema del cuento en que un mago sueña a su hijo para darse cuenta más tarde de que él mismo ha sido soñado.

Por último, los *finales* permiten hacer más fuerte la idea o forma en que se pretende moldear el texto, como lo maneja el cuento *El fin*: "*cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre*" frase corta pero que expresa bien la psicología del personaje.

Otra forma de manejar los finales es cuando estos son invertidos, como en *El espejo y la máscara*, en el cual un poeta crea un poema de una sola línea, gracias a lo cual su rey y él mismo conocen la belleza, pero esto implica violar una creencia, ya que la belleza es un atributo divino. Los dos personajes son castigados, y sus destinos se invierten, es decir el poeta se suicida al salir del palacio y el rey se vuelve un mendigo.

Otra modalidad lo representa la existencia de dos finales, como es el caso de *La forma de la espada*, en la que uno de los personajes relata una historia que presencié, pero de la cual, a final de cuentas es el protagonista: "*le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó: yo soy Vincent Moon. Ahora desprécime*". Así se crean dos finales, uno para el personaje del que el mismo Moon narraba y el otro para Moon mismo (Borges, 1974, p.495).

También se pueden incluir dos finales en el caso de incluir una *posdata*, ya que relativiza el final, o cuando se hace una cita indicando que se carece de final, como en caso de *La secta de los treinta* cuando señala: "El final del manuscrito no ha sido encontrado"

Una vez aclarados estos puntos pasaremos a continuación a un análisis de algunos de los cuentos-ensayos que figuran entre las obras de Borges y durante el cual se hará alusión a los tipos de intertextualidad usados por Borges, relacionados con autores reconocidos en este tema, como lo es Gerard Genette.

3.3 Los relatos de Borges y las relaciones intertextuales

La gran mayoría de los relatos y ensayos de Borges tienen un contenido intertextual, por lo que los que se analizarán continuación se eligieron por ser, desde un punto de vista personal, algunos los más representativos, como lo son *Pierre menard, autor del Quijote*, *La biblioteca de Babel* y *Los teólogos*, otros los que manejan temas más enigmáticos, como *El golem* y *Funes el memorioso* u otros porque traen a la memoria mitos antiguos, como lo es *La casa de Asterion*. Es decir, que si se dejaron de lado otros cuentos que resultarían muy importantes de analizar como *El jardín de senderos que se bifurcan*, o *Las ruinas circulares*, por ejemplo, es porque este espacio es insuficiente para analizarlos todos, como se expresó en la introducción de este trabajo, por lo que se intentó, al elegir estas obras el tener un poco de cada tema. Una vez aclarado esto se pasará al análisis de cada uno de ellos.

3.3.1 Pierre Menard, autor del Quijote

Hablando ya propiamente de los tipos de intertextualidad que Borges utiliza, se tratará en primera instancia el recurso de la *parodia*. Margaret Rose afirma que la parodia se debe considerar como una meta-ficción, lo que Genette llama literatura de segundo grado, es decir, como una ficción B, que comenta una ficción A, un texto que refleja a otro, pero de manera distorsionada; entran aquí todos los textos que imitan o transforman a otros textos. Cabe señalar que los diversos autores que escribieron acerca de la intertextualidad difieren mucho en sus puntos de vista. Se mencionó hace un momento a Margaret Rose para ejemplificar esto. De igual forma, mientras para Genette la sátira es una función, para Rose es un género. Los críticos de Borges que analizan aspectos de intertextualidad en su obra, por otra parte, difieren en el género que se puede aplicar a las narraciones de Borges, como se verá a continuación

Como ya se había mencionado, la parodia es un recurso literario que imita, ya sea cómica o satíricamente, a una obra. Basándose en la distorsión o la exageración se puede decir que ridiculiza un estilo conocido. Así se puede parodiar un autor, una obra, o un género, haciendo énfasis en la disimilitudes entre ambos, exigiendo así mucha atención del lector, para que pueda detectar las discrepancias en el texto parodiado. En la literatura de Borges hay muchos casos como éste, como lo son: *El evangelio según San Marcos*, en el que se parodia la

historia de la crucifixión de Cristo del nuevo testamento, *La muerte y la brújula*, en el que se parodia el género policial, etc. En este caso se analizará *Pierre Menard, Autor del Quijote*.

Esta obra apareció por primera vez en el No. 56 de la revista *Sur*, en mayo de 1939. Fue incluido luego en Ficciones. La historia en sí es un artículo (su autor lo llama *nota*) sobre la obra de Pierre Menard, un finado poeta y novelista francés del que primeramente se hace un recuento de toda su obra, comentado por él mismo Borges, ya que nuevamente toma el papel de narrador ficticio.

En esta composición, un aspecto que resalta a primera vista es que utiliza tanto la simulación de intertextos como los intertextos no ficticios.

En el caso de los intertextos simulados, el primer punto es el autor Pierre Menard, que es ficticio. Mucho se ha conjeturado acerca de la identidad real de este personaje. Algunos críticos señalan que es totalmente ficticio. Sin embargo Rodríguez Monegal afirma que bien podía referirse a Louis Menard (1822-1901) un químico y escritor francés, al que se le atribuye el descubrimiento del colodión. Las similitudes entre ellos son, según Rodríguez Monegal, el que ambos son franceses y el que Louis Menard tiene su obra mas perdurable en el uso de la parodia en sus escritos, según algunas de las investigaciones de Remmy de Gourmont, éste decía que a este Menard le gustaba practicar la lectura anacrónica de los clásicos. Así, "*cuando leía a Homero, pensaba en Shakespeare, e imaginaba a Helena bajo los ojos distraídos de Hamlet, y a Desdémona a los pies de Aquiles*"; Otra hipótesis es Pierre Menard, el poeta y novelista de Borges, puede ser una invención para burlarse de las convenciones de la crítica literaria (Rodríguez Monegal, p. 65, 66. Citado por Ezequiel de Olaso, 1999).

El siguiente punto dentro de la simulación de intertextos es que se mezclan, en la enumeración de sus obras, numerosos autores y obras reales y ficticias, por tanto la credibilidad del texto es también simulada, pues aunque muchas de estas obras existen desde luego, Menard no escribió nada acerca de ellas, ya sea monografías, prefacios o traducciones, etc.

Borges da exactas referencias bibliográficas a distintos autores, obras, y revistas en la enumeración de las supuestas obras de Menard, como lo es en primer lugar el Quijote de Cervantes, menciona además algunos escritos filosóficos de Descartes de John Wilkins, de Leibniz, todos ellos reales, pero que desde luego no son de la autoría de Menard

Pero entre todos estos intertextos reales también podemos encontrar ficticios, de igual forma haciendo alusión a autores u obras inexistentes. En primer lugar, tenemos al mismo Pierre Menard, que ya se había mencionado, pero también se menciona a otros personajes como lo son Madame Henri Bache lier, una Baronesa de Bacourt, una Condesa de Bagnoregio, un tal Somon Kautzsch, o el pintor Carolas Hourcade, entre otros, podemos ver con esto que la amplia lista de las obras de Menard, son en parte auténticos y en parte imaginados, pero la

manera en que lo plantea Borges, haciéndolo parecer real y además el que se trate de nombres tan inusuales hace a los lectores entrar en confusión, dudar de lo que es real y de lo que es ficticio.

En este punto del ensayo ficticio Borges escribe "*Paso ahora a la otra (obra); la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También, ¡ay de las posibilidades del hombre!, la inconclusa. Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del Don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós.*" (Borges, 1974, p.446)

Además, el comentario de la obra *visible* de Menard cobra, dentro del tono general paródico del relato entero, la forma de un acabado pastiche. Más exactamente la de un pastiche satírico,

En esta segunda parte, la intertextualidad se maneja de manera no ficcional, ya que *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* y desde luego Cervantes no son ficticios. Borges parodia de manera satírica, según Genette, la figura de Menard, aunque también puede entenderse como una parodia plural a los autores contemporáneos y a la sociedad misma, "porque su forma de escribir y el tema del que escriben se ve ridiculizada por un procedimiento de exageraciones y de abultamientos estilísticos", como señala Genette; "es la imitación en régimen lúdico, cuya función dominante es el puro divertimento" (Genette, citado por Anderson Imbert, 1991, En Alcira, ed, p. 43-48). Esto se puede apreciar por ejemplo tomando lo que se dice de la condesa de Bagnoregio y el círculo de Nîmes, lo cual alude a la vida literaria o al menos a la de algunos personajes cuando dice que la condesa publica una definición de sí misma cada año para dar a conocer al público una idea de su auténtica persona, basándose en las cualidades que posee.

El Menard de Borges es un autor simbolista, tan modesto que trata de que su obra no se note, pase desapercibida. Esto le funciona bien en casi todos los casos de la larga lista de sus obras. La exageración, y por tanto la sátira, vienen en esta segunda parte de su obra *subterránea*, cuando intenta, de manera desinteresada excepto en el acto mismo de la escritura, a rescribir -no copiar ni imitar- los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte y un fragmento del capítulo veintidós de *El Quijote*. Es decir que su ambición era producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes.

Menard justifica esto basándose en dos textos, un fragmento filológico de Novalis que habla del tema de la total identificación con un autor determinado. El otro "*uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street.*" (Borges, 1974, p.446). Con esto Borges implícitamente habla de identificarse con la literatura de antaño, algo que él mismo hacía y recomendaba, así que podemos decir que se satirizaba a sí mismo también, a la vez que trataba de hacer lo que motiva su empleo de la

intertextualidad, es decir rescatar una gran obra del olvido por parte de los lectores, como nos lo hace ver cuando dice "*¿Y por qué el Quijote, habiendo tantos libros preexistentes? ¿Por qué, precisamente ése, tratándose de un simbolista que prefería a Poe, a Baudelaire, a Mallarmé, a Valéry?*" El Borges-narrador nos indica que precisamente por el carácter común del Quijote, por su condición de lectura indiferente y olvidada, es un libro que necesita rescribirse.

Menard concluye también que al rescribir el Quijote, no se proponía *copiarlo*, porque hubiese sido algo absolutamente inútil; tampoco se proponía escribir un Quijote actual, contemporáneo porque hubiera sido un *anacronismo*; menos se trataba de escribir otro Quijote, sino el *Quijote*: una nueva novela cuyas páginas coincidieran literalmente con las de Cervantes.

Pero al hacer esto, con todo, Menard escribiría un Quijote esencialmente distinto, ya que su empresa no consistía en oponer (como en Cervantes) una fantasía heroica a la realidad cotidiana del autor: en Menard, ambos mundos son ilusorios. En esencia, las motivaciones de ambos autores son distintas, ya que en el tiempo de Cervantes el Quijote era una obra innecesaria, mientras que el tiempo de Menard, con todo lo que ha pasado es imprescindible y mucho más difícil de entender. Se asegura que lo que buscaba Cervantes, al escribir el Quijote, era hacer parodia de las novelas de caballería, es decir escribía de lo que no le gustaba de la literatura, Borges por su parte hace parodia de la literatura misma, a la vez que nos dice que crear una obra idéntica a una predecesora es prácticamente imposible, ya que Menard indica que reescribir el Quijote de Cervantes es imposible, a menos que ignorase trescientos años del mundo, y se convirtiera en el mismo Cervantes y que fuese inmortal (**Rodríguez Monegal, 1981, p.129-136**).

Esto último se hace patente cuando Menard, el autor ficticio, sólo alcanzó a escribir algo más de dos capítulos; tras muchos borradores, y se dio cuenta que para llegar a término (el Quijote entero) necesitaría de "*infinitas jornadas; tantas, que para lograrlo casi hubiera sido necesario ser inmortal.*"

Con todo, las obras de Cervantes y de Menard son textualmente idénticas, coinciden palabra por palabra, pero lo que las hace radicalmente diferentes es la distancia histórico-temporal que las separa; son diferentes en cuanto al emisor, al destinatario y al mensaje de significado y significante (la lengua), dando *un sentido nuevo* a la novela histórica. Todo esto naturalmente dentro de la *ficción*.

Es decir que leer el Quijote, con la ideología y el lenguaje que se emplean actualmente es leer otra obra: la de Menard, ya que todo texto literario es inseparable de su contexto histórico y social. Lo que Borges destaca, subrayando las diferencias en las frases escritas por Cervantes y Menard respectivamente, así es distinto lo que dice Cervantes cuando habla de la historia, llamándola "émula del tiempo, depósito de acciones, etc." de lo que señala Menard cuando la llama "émula del tiempo, depósito de acciones, etc." Es decir es la misma frase pero la mentalidad de los lectores y su entorno social son distintos por que pertenecen a

épocas diferentes. Con todo esto Borges también parece querer resumir su manera de ver la literatura y su forma misma de escribir, usando la intertextualidad, cuando afirma:

“He reflexionado que es lícito ver en el Quijote final una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros —tenues pero no indescifrables— de la previa escritura de nuestro amigo...” esto tal vez lo pensó así porque escribió este cuento cuando estaba convaleciente de un accidente que casi lo mata y temía no ser capaz de escribir nada más, por lo que decidió escribir algo nuevo acerca de lo que alguien ya había escrito, esto también con el fin de probar su memoria.

Pero siguiendo con el relato, este también encierra una meditación sobre el tiempo y la obsesión de la duplicación, o más bien multiplicación de los objetos repetidos, como en un juego de espejos. Así, Pierre Menard es un ejemplo de ese relato que en Borges será tan característico después: los géneros que se aproximan y se entrecruzan (el cuento con el ensayo, la ficción con la historia, la del informe probo), la información que se origina en innumerables fuentes (tradición familiar, testimonios orales, cartas olvidadas, textos esotéricos, libros sagrados, sueños, recuerdos, confesiones), las categorías del relato que cambian (el lector se vuelve autor, el narrador personaje), las entidades que cambian (el autor real se vuelve un *Borges* ficticio), el narrador fidedigno que olvida, confunde o extravía las fuentes de su saber, las citas que burlan o desalientan una remota comprobación.

Pierre Menard participa intertextualmente, además de la parodia, del apólogo y del pastiche, del cuento filosófico, del cuento fantástico. Del apólogo tiene la enseñanza moral básica (y literaria) de la vanidad de las obras frente a la Obra, de la búsqueda, etc. Como cuento filosófico narra una historia sabia y útil para la reflexión sobre la creación poética y su interpretación. Como cuento fantástico, habla de una nueva discusión: su pertenencia a la clase de lo extraordinario, definida (de lo probable a lo improbable, de lo improbable a lo posible, de lo posible a lo imposible) como lo improbable pero no imposible. De igual manera desde el punto de vista de la literatura fantástica la índole de Pierre Menard sería la de lo extraordinario según Anderson Imbert, ya que es un relato en que no interviene nada sobrenatural, pero en que se narra un hecho excepcional, una fantasía intelectual (Tacca, 2004, documento en línea).

3.3.2 Funes el memorioso

El segundo tipo de intertextualidad, como relato de segundo grado de literatura, como lo llama Gennete, es el de la *sátira* (o imitación satírica). Puede definirse como un escrito que critica una institución, persona u organización social, y censura a la vez aquello que se considera perjudicial para la sociedad y las personas. Autores como Rose nos dicen que la diferencia entre ésta y la parodia

es que la sátira no se limita sólo a los textos literarios, como la parodia, aunque no olvidemos que para Gennete la sátira es solo un género de la parodia.

En el uso de la sátira el autor puede usar fábulas, hechos dramáticos, experiencias ficticias, burla, ironía, exageración, desprecio, buscando con esto hacer ridículo lo que se pretende satirizar.

Bajtín nos dice de la sátira que tuvo un papel muy importante en el desarrollo de los géneros literarios, sobre todo del que se denomina la "sátira menipea", la cual tiene influencias de lo que él denomina el carnaval. Las características principales de la sátira manipea, según el mismo Bajtín son: el uso de la *risa apagada* o reducida; libertad de temática; los acontecimientos ideales y filosóficos generan y justifican peripecias y fantasmagorías; la idea filosófica representada puede ser encarnada en un personaje sabio, que pone a prueba sus ideas para probar su verdad, sus personajes igual viajan por lugares fantásticos, la narración siempre lleva consigo un cierto grado de misticismo o de simbolismo, etc.

Ejemplos claros de sátiras, en la obra de Borges, lo son: *La historia universal de la infamia*, en la que se satiriza las biografías de grandes personajes infames, se exaltan así los vicios y se manifiesta todo el mal universal, haciendo burla de ella, es decir, invierte el procedimiento por el cual se logran las biografías serias, en las cuales generalmente se eligen vidas ejemplares.

Otros ejemplos, de esto son *Las crónicas de Bustos Domecq*, donde se hace una parodia satírica de las crónicas de arte y cultura, *El informe de Brodie*, donde se hace una descripción satírica del mundo de los *yahoos*.

En este apartado se analiza con más detalle el caso de *Funes el memorioso*, donde Borges articula una pesadilla: el de un hombre, Irineo Funes, que después de quedar postrado para siempre por un accidente, ha obtenido misteriosamente la capacidad de recordarlo todo, una memoria prodigiosa, perdiendo así su capacidad para olvidar, por lo que se pasaba el día registrando o recordando el pasado, sin poder separar lo importante de lo accesorio y sin espacio alguno para el pensamiento creador.

De este cuento en primer término se utiliza la intertextualidad simulada, ya que Funes es un personaje ficticio. Esto puede verse por que en el relato o trama principal del cuento se nos cuenta, aunque de manera satírica, en primera instancia lo que alguien, Pedro Leandro Ipuche en este caso, escribió sobre el personaje Funes: "*Pedro Leandro Ipuche ha escrito que Funes era un precursor de los superhombres, "un Zarathustra cimarrón y vernáculo"; no lo discuto, pero no hay que olvidar que era también un compadrito de Fray Bentos, con ciertas incurables limitaciones"* (Borges, 1974, p. 485).

Otra referencia clara es cuando el narrador afirma que le había dado por estudiar latín "*Mi valija incluía el De viris illustribus de Lhomond, El Thesaurus de Quicherat, Los Comentarios de Julio César y un volumen impar de La Naturalis*

historia de Plinio". Obras reales; pero aún en un contexto ficticio, Funes pide prestado al narrador uno de estos libros por medio de una carta, el cual al revisar su caligrafía no puede dejar de notar ciertas anomalías de las que se expresa nuevamente haciendo referencia a otros autores:

"...La letra era perfecta, muy perfilada; la ortografía, del tipo que Andrés Bello preconizó: i por y, f por g. Al principio, temí naturalmente una broma. Mis primos me aseguraron que no, que eran cosas de Ireneo. No supe si atribuir a descaro, a ignorancia o a estupidez la idea de que el arduo latín no requería más instrumento que un diccionario; para desengañarlo con plenitud le mandé el Gradus ad Parnassum de Quicherat y la obra de Plinio."

O bien:

"...Resonaron las sílabas romanas en el patio de tierra; mi temor las creía indescifrables, interminables; después, en el enorme diálogo de esa noche, supe que formaban el primer párrafo del capítulo xxiv del libro vii de la Naturalis historia. La materia de ese capítulo es la memoria; las palabras últimas fueron ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum."

"Locke, en el siglo xvii, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio" (Borges, 1974, p. 486-489)

El lado de la reflexión de este cuento estriba en que representa en sí una suerte de parábola anticipatoria de la sociedad, incapaz de olvidar lo que ya no es necesario. También permite reflexionar que a pesar de que alguien pueda poseer una extraordinaria virtud, es muy susceptible a ser presa del ensimismamiento que la misma conlleva, distanciándolo (o enajenándolo) del mundo práctico o racional. Borges asegura que Funes se encuentra cognitivamente a la intemperie, incesantemente expuesto a la infinita complejidad y singularidad de la experiencia. Sufre de insomnio, porque para obtener algún descanso debe volver la cara hacia el Este, donde hay casas nuevas, desconocidas, que imagina "*negras, compactas, hechas de tiniebla homogénea*". Alternativamente evoca "el fondo del río, mecido y anulado por la corriente". Funes encuentra inadecuada la generalidad de los términos (perro, mesa, casa) que componen nuestro pensamiento y nuestro lenguaje. Le escandaliza que "el perro de las tres y catorce (visto de perfil)" reciba el mismo nombre que "el de las tres y cuarto (visto de frente)". La mecánica universalidad de los sistemas de numeración (unidad, decena, centena) le resulta casi ofensiva. Pero la generalidad del lenguaje, del pensamiento que en él se articula, constituye una suerte de dispositivo de supervivencia: un logro evolutivo que nos permite desechar algunas de las infinitas diferencias que componen el incesante todo-fluir de la experiencia, para centrar nuestra atención sólo en aquéllos rasgos (la "perreidad" del perro, la cantidad abstracta del número) que hemos aprendido a considerar esenciales. Funes, en cambio, ya no puede desechar nada. Por ello, casi al finalizar el diálogo que, en el transcurso de una larga noche, ha sostenido con el narrador de la historia -ya es casi el alba- Funes

expresará: "mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras". Aplastado por esta basura, incapacitado de desechar, de olvidar, Funes, sospecha el mismo narrador "no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos." (Sabrovsky, 2004, documento en línea).

En este cuento se mezclan la sátira y la apología, ya que el cuento es la apología del memorioso Funes -la apología es un género serio-, pero Funes, por sí mismo es un personaje descrito como bajo, un gaucho intelectual. El narrador se burla claramente de su incapacidad para pensar y relacionar la información detallada que su memoria guarda; su memoria es como un "pozo de basura". Con esta expresión se rebaja al sujeto y se le satiriza. El personaje narrador se encuentra con Funes y este encuentro es el que lo impulsa a hablar. Además de que la sátira y la apología son procedimientos antitéticos, y al unirlos se crea en el cuento un ambiente muy fuerte de elevación y rebajamiento simultáneo de lo que se quiere satirizar, por lo que produce en el lector risa pero también reflexión.

Borges con respecto a este cuento declaró que la memoria prodigiosa de Funes es una alegoría del insomnio y la ceguera que padecía él mismo. Aunque también afirmó en una conferencia al respecto "Felizmente nuestra memoria no es infinita, uno puede olvidar, uno puede inventar." (La voz de Borges: una conferencia, 2004, documento en línea).

3.3.3 La biblioteca de Babel

El siguiente género que se analizará es el del *pastiche*, que se puede definir como la imitación que se realiza en un texto, del estilo de otro anterior. También se le denomina así a la mezcla de trozos provenientes de distintas obras. La diferencia entre éste y la parodia es que utilizando el *pastiche* no se deforma el texto anterior, ya que al imitarlo el autor del nuevo texto reacentúa y cambia el énfasis del texto anterior. Esto puede hacerse de manera seria o con el fin de satirizar al autor que se imita.

Al presentar a otro autor por medio del *pastiche*, se relativiza y se hace una revaloración paradójica del estilo que se imita. Este procedimiento está presente en las obras de Borges desde sus comienzos como autor, ya que entonces su objetivo era la imitación estilística, en un intento de asimilar la tradición literaria de entonces, y mientras que otros autores señalaban que lo único original era el crear cosas nuevas, Borges en la imitación encontró un procedimiento aceptable. Una de sus primeras obras con este tono de *pastiche* fue *El hombre de la esquina rosada*, en la que pretendía imitar el comportamiento y lenguaje de los compadritos de los barrios argentinos.

Esta forma de imitación está presente en muchos cuentos de Borges, casi siempre cuando crea personajes que dan un gran discurso, cuando interviene algún informante, un narrador oral, como por ejemplo en *Los dos reyes y los dos laberintos*, en el que se crea una parábola imitando el estilo de *Las mil y una*

noches y se atribuye a uno de los personajes de otro cuento *Abejacan el Bojari, muerto en su laberinto*. Otro ejemplo es el de *Pierre Menard, autor del Quijote*, ya que se presenta un personaje que se propone rescribir una obra preexistente, con el fin de identificarse con Cervantes. Otros ejemplos son *El inmortal*, *La secta del fénix* y *La biblioteca de Babel*. Es este último el que se comentará más ampliamente.

La biblioteca de Babel, obra publicada en 1941 en *El jardín de senderos que se bifurcan*, y posteriormente en 1944 en *Ficciones*, nos habla de una biblioteca que es considerada como un universo-biblioteca, conformado por salas hexagonales, que se proyectan hasta el infinito. En relación con el intertexto, maneja una intertextualidad no ficcional ya que las referencias o alusiones que hace son a textos reales. Borges utiliza además el lenguaje de un hombre sabio, expresándose así de manera indirecta y haciendo que las alusiones a otros textos pasen desapercibidos, pero a la vez destruyendo la idea del autor único de un texto ya que, como ya se ha mencionado, Borges entiende la literatura como un texto cuyos constantes cambios y modificaciones producen esa imaginaria biblioteca total, donde una obra pertenece menos a su autor que a la opinión que ésta desata en el lector, pues cada escritor crea a sus precursores. Se podría decir además que también corresponde al género del pastiche por tener ideas de diferentes obras, además de un tono serio (Pérez, 1986, p. 284,285).

En cuanto a los intertextos temáticos, el primero y la esencia de toda la narración se ofrece en el mismo título. *Babel* nos remite al relato bíblico *La dispersión de Babel*, incluido en el *Libro del Génesis*, y que se refiere, desde luego, a la construcción de la Torre de Babel, símbolo del orgullo humano: "Toda la tierra hablaba una misma lengua, y usaba las mismas palabras,... Vengan, vamos a construir una ciudad y una torre que llegue hasta el cielo, así nos haremos famosos y no nos dispersaremos sobre la superficie de la tierra..." (La Biblia de América, 1997, Génesis 11,1-9, p.18, 19).

Así, cuenta el relato bíblico, que en su vanidad los hombres intentaron construir una torre que llegara hasta el cielo. Entonces Dios los castigó y confundió sus lenguas, para que de esa manera no pudieran comunicarse más entre ellos. "En ese lugar el Señor confundió el idioma de todos los habitantes de la tierra, y de allí los dispersó por todo el mundo. Por eso la ciudad se llamó Babel". Es decir que a partir de ese momento los hombres al no poder entenderse entre ellos vivieron confundidos, en caos.

El caos es uno de los temas principales que Borges trata en sus obras, aunado desde luego al del universo y el laberinto. *La biblioteca de Babel* refleja todo esto, porque por sí misma la biblioteca es alegoría del universo porque encierra todo el saber de los hombres. Dentro de ella tenemos todo lo que hace que éste perdure, su esencia y su poder creador a través de la palabra escrita. Así, el universo está contenido en cada signo que encierra cada libro, como se explicó en el capítulo 2 (Calvo Montero, 1999, p.19-28).

Pero además de esto, autores como Claudio Salpeter, profesor argentino de matemáticas, docente de análisis matemático de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad Tecnológica Nacional de Argentina explica que el relato está lleno de alusiones a temas e ideas científicos.

Desde luego, al plantear esta idea de Borges y las ideas científicas no se hace desde una posición extrema, ya que esto es mas bien relativo, como nos lo plantea Floyd Merrell, al indicarnos que la intención de establecer o hacer notar esta conexión de ideas no es "establecer paralelos entre Borges, la matemática, la física, y el pensamiento oriental meramente" sino más bien señalar conexiones que son el fruto de la intertextualidad, la cual "rebaso los límites de la literatura, para divergir hacia la filosofía y aún hacia las ciencias duras." (Merrell, 1991, p. XV).

El texto de *La Biblioteca de Babel* inicia así: "El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales." Con esto supone que los hexágonos son regulares, que tienen todos sus lados y sus ángulos iguales y que si existen polígonos regulares que cubren, geoméricamente todo el plano, puede rellenarse una superficie con ellos sin que queden huecos. Sólo tres figuras lo pueden lograr y son los triángulos equiláteros, los cuadrados y los hexágonos regulares. En *La biblioteca de Babel* se recalca que son hexágonos. Al respecto, los idealistas aseguran que las salas hexagonales son una forma necesaria del espacio absoluto y que es inconcebible una sala triangular o pentagonal. Con todo esto Salpeter pretende demostrar que la idea de Borges de los hexágonos está basada en lecturas de matemáticas o en una fórmula, la cual propone de la manera siguiente:

"la suma de todos sus ángulos interiores (del hexágono) es 720°. Dado que hay seis ángulos iguales, cada uno medirá 120°. En cada vértice, confluyen tres ángulos de 120° cada uno, que suman en total 360°; no hay sitio para los huecos." (Corry, 2004, documento en línea)

Además, se asevera que la manera de describir esta biblioteca está influida por la estancia de Borges en la Biblioteca Miguel Caine, en relación con la forma arquitectónica infinita que una biblioteca debería tener. En una conversación de Borges con Cristina Grau, en la que le preguntan como es que pensó en la forma arquitectónica de la Biblioteca de Babel, Borges respondió que en un inicio había pensado en círculos, ya que dan la idea de falta de orientación, pero como estos dejaban *muchos huecos* se decidió mejor por los hexágonos ya que se acoplan unos a otros sin dejar espacio, y dan además pie a crecer indefinidamente (Grau, p. 198., Citado por Pérez Melendez, p.96, 97).

Ya que todas las bibliotecas, al planear el edificio que las albergará, deben dar pie a tener recursos en espacio por el crecimiento anual de las colecciones, cuando Borges escribió este cuento, quizá estaba pensando en esto, por eso la idea de dejar espacio para crecer, con base en una forma arquitectónica perfecta,

porque además menciona en el cuento que las figuras hexagonales son las que más economizan espacio.

Posteriormente el narrador, luego de realizar la descripción de este universo-biblioteca, se destaca por ejemplo las peculiaridades de los catálogos, la búsqueda de un libro especial que contiene a todos los libros y que espera pronto la muerte. Después expresa que cree que la biblioteca es interminable y, tras esbozar una teoría circular de los místicos, estima el número de libros, páginas, renglones y letras que hay en cada galería y que en las letras del dorso de los libros y en las de las páginas hay inconexiones. Destaca también la aplicabilidad de dos axiomas. El primero de ellos declara que la Biblioteca existe *ab aeterno*, lo cual hace referencia a la eternidad futura del mundo, así como que ella sólo puede ser obra de un dios.

Esta parte del cuento, según autores como Leo Corry de la Tel Aviv University está conectado con la teoría de los números transfinitos, es decir es un intertexto que conecta con la realidad. Dicha teoría, aunque fue tratada por varios matemáticos, se atribuye sobre todo al matemático alemán George Cantor (1845-1918), quien propuso la teoría de conjuntos infinitos de diversos tamaños, unos más grandes que otros.

Hay además, refiriéndose a este tema del infinito, muchas más alusiones que nos llevan a otros cuentos de Borges o bien a otras teorías, como por ejemplo las funciones biyectivas entre miembros de diversas colecciones infinitas como lo son los instantes del tiempo, las percepciones de nuestros sentidos, etc., lo cual encaja muy bien al enfoque borgesiano (Corry, 2004, documento en línea).

Cantor, en su teoría, proponía una definición clara y sencilla de lo que es un conjunto infinito, a saber, aquel que contiene por lo menos un sub-conjunto propio que es equivalente en tamaño al conjunto dado. La *equivalencia en tamaño* queda también claramente definida a través del concepto de función biyectiva, un concepto que permite comparar los conjuntos sin contar los miembros de cada uno de ellos, lo cual encaja perfectamente con la parte del cuento que nos dice: *"...A cada uno de los muros de cada hexágono corresponden cinco anaqueles; cada anaquel encierra treinta y dos libros de formato uniforme; cada libro es de cuatrocientas diez páginas; cada página, de cuarenta renglones; cada renglón, de unas ochenta letras de color negro. También hay letras en el dorso de cada libro; esas letras no indican o prefiguran lo que dirán las páginas..."*, es decir se habla de conjuntos y subconjuntos infinitos, así como de teoría matemática combinatoria. Los grupos de elementos se denominan variaciones con repetición; se llaman así porque cada elemento puede intervenir varias veces en cada agrupación, (Salpeter. Op cit) y aunque estas combinaciones a la larga no resultarían infinitas Borges afirma en otra parte del cuento: *"...todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto. También alegó un hecho que todos los viajeros han confirmado: No hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos. De esas premisas incontrovertibles dedujo que la Biblioteca es total y que sus anaqueles*

registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas...". Por otra parte hay que recordar que Borges tiende a afirmar negando las cosas, creando ambigüedad en las ideas como podemos verlo en la frase que dice: "...Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana -la única- está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta. Acabo de escribir infinita. No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito.". Esto se puede interpretar como que aunque tal vez la biblioteca no sea infinita después de todo para una persona mortal sí lo es ya que aunque trabajara día y noche en buscar su "vindicación", el material es tanto y tan complicado de entender que tal vez nunca encuentre lo que busca:

"...Las vindicaciones existen... pero los buscadores no recordaban que la posibilidad de que un hombre encuentre la suya, o alguna pérfida variación de la suya, es computable en cero..." (Borges, 1974, p. 465-474).

Del segundo axioma, que tiene que ver con el número de símbolos – veinticinco- y los elementos que los conforman: la coma, el punto, el espacio y las veintidós letras del alfabeto, surge la teoría general de la biblioteca, esto es, la naturaleza informe y caótica de casi todos los libros, llenos todos de incoherencias. Esta idea también es tratada en la obra de Cantor, sobre todo en la correspondencia que sostuvo con Kurd Lasswitz, mediante la cual discutieron la idea de una biblioteca universal. En su correspondencia, Cantor y Lasswitz discutieron el significado filosófico del infinito, ya que Cantor no vio su teoría matemática del infinito como relevante tan sólo para las matemáticas, sino que dedicó gran parte de sus esfuerzos a considerar sus consecuencias filosóficas y teológicas. Al respecto, mantuvo correspondencia con personajes como Kurd Lasswitz, el Papa León XIII y con algunos filósofos jesuitas, etc. analizando el nexo entre su teoría y las ideas de la Iglesia en lo tocante a la relación entre la ciencia moderna y el neo-tomismo. (Corry, 2004, documento en línea).

Otra idea interesante en la *La biblioteca de Babel* es que en algún anaquel de algún hexágono debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás. Esto hace alusión a una paradoja de las matemáticas, de la que hay muchas referencias históricas, pero sobre todo a las ideas de Cantor nuevamente, y a la teoría de conjuntos ya mencionada.

Con esto podemos poner final a las conexiones de Borges con las ideas de Cantor, por lo menos en este cuento, no sin antes aclarar que quienes estudiaron la relación del escritor con las ideas científicas, como por ejemplo, Katherine Hayles señala que realmente Borges se limita solo a nombrar "*los rudimentos de la teoría de los números transfinitos*", sin más. Es decir que en sus cuentos muestra sólo un acercamiento a lo que son estas teorías matemáticas y de las ciencias en general.

Y en términos generales, según Corry, nadie puede expresar esto mejor que Borges mismo, quien afirmó acerca del libro de Kasner y Newman titulado *Mathematics and the Imagination* registra con claridad "los inmediatos y accesibles encantos de las matemáticas, los que hasta un mero hombre de letras puede entender" por lo que podemos asegurar que Borges utilizó las ideas generales y les dio un valor estético, usándolas de fuente de inspiración para crear cuentos a través de los cuales deja ver un enfoque totalmente distinto al matemático o científico. Corry destaca que el hecho de que Borges haya entendido o conocido o no en su totalidad estas ideas científicas es muy poco relevante, desde el punto de vista de la crítica literaria, ya que Borges sobre todo fue poeta y escritor de cuentos fantásticos, con cortes de ensayo por los temas filosóficos y controversiales que manejaba. Así que lo único que realmente importa al analizar sus escritos es qué tipo de cuentos llegó a escribir al tomar estas ideas como trasfondo para su inspiración literaria.

Ahora bien, otros autores como Andrea Blum plantean que este cuento, en algunas ideas, es alegoría de la propia vida de Borges. Si lo vemos desde este punto de vista, podemos ver que Borges nos habla de equiparar la biblioteca al universo, en este caso a su propio universo cuando expresa: "*Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y una biblioteca de ilimitados libros ingleses*", lo que encaja bien en comparar o igualar la biblioteca al universo (Borges, 1989. Citado por Blum, p. 9, 2004, documento en formato PDF en línea).

Al mismo tiempo, fuera del contexto matemático y personal, *La biblioteca de Babel* también tiene vinculaciones con temas religiosos. El primero que se nos presenta es la forma de las galerías, que son hexagonales. Como ya se mencionó, dentro de las figuras geométricas la que mejor cubre una superficie es el hexágono, pero además de esto Blum, destaca que dentro de esta figura es que se inscribe la estrella de David, y que este símbolo, usado en religiones como la islámica y la judía, simboliza la unión del alma con Dios, por lo que visto así, no sorprende que esta biblioteca-universo este construida en torno a Dios.

Al respecto tenemos el siguiente fragmento "*...La Biblioteca existe ab aeterno... El hombre, el imperfecto bibliotecario, puede ser obra del azar o de los demiurgos malévolos; el universo, con su elegante dotación de anaqueles, de tomos enigmáticos, de infatigables escaleras para el viajero y de letrinas para el bibliotecario sentado, sólo puede ser obra de un dios...*" (Borges, 1974, p. 467-474).

Esta idea, de que es creación de un Dios, además de que es ilimitada y periódica y al final cuando nos dice que: "...repetido, sería un orden: el Orden. Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza.", es decir que espera al final una justificación; no son propuestas ficticias de Borges, sino que son intertextos reales conectados con un diálogo de Platón titulado *Timeo o de la naturaleza*.

El protagonista de este diálogo es un astrólogo, de nombre Timeo, que habla a Sócrates acerca de la naturaleza del mundo y del hombre, de la creación del universo. De esta manera se explica porque el Demiurgo o Hacedor del cosmos realizó su creación tal como la conocemos: existe un ser eterno que hizo el Cosmos (Hacedor, Demiurgo, Dios u Ordenador); como el cosmos es bello y el Demiurgo es bueno, el Cosmos es creado a imagen del *Eterno*, o sea del mismo Demiurgo; la figura dada al Cosmos es la esférica, ya que es perfecta; el tiempo imita al Demiurgo o eterno y por último los astros son circulares y tienen fases, puesto que también imitan al Ser Eterno o Hacedor. (Platón, 1980).

Así al leer *La Biblioteca de Babel* a la luz de *Timeo* se entiende mejor la afirmación acerca de que la biblioteca se equipara al universo. Su creador debe ser un dios, para ser perfecta. Además nos damos cuenta que Platón con este diálogo dio una argumentación filosófica a la creencia del Eterno retorno, la cual reformula Borges, a modo de alegoría cuando nos dice que *"...Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden)..."*

Sin embargo, hay diferencias entre el universo de Platón y el de Borges, ya que el primero atribuye la circularidad del tiempo a que el universo imita la forma de Dios, mientras que Borges explica esto como una solución razonable para el misterio de la finitud o infinitud del universo: finalmente la Biblioteca es ilimitada y periódica, pero esto se presenta como una esperanza como un factor ordenador *"...Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza."*

Como señalara el mismo Borges al responder a una pregunta: *¿La visión del mundo como un caos en La Biblioteca de Babel representa su mirada personal? A lo que respondió: "Por desgracia, es lo que siento. Pero quizá sea secretamente un cosmos, tal vez haya un orden que no podemos percibir. En todo caso, debemos pensar eso para seguir viviendo. Yo preferiría pensar que, a pesar de tanto horror, hay un fin ético en el universo, que el universo propende al bien, y en ese argumento pongo mis esperanzas."* (Achaval, 2004, documento en línea).

En resumen, *La Biblioteca de Babel* y otras narraciones, como *El Aleph*, son más que una ficción, textos en los que el autor toma posiciones estéticas y metafísicas, en donde el eterno retorno es fundamental. Son además símbolos de la infinitud del universo y, por tanto, de su expresión material en signos, estantes, pasillos, bibliotecarios... Internet hoy en día es, sin duda, la mejor prefiguración de este universo laberíntico (García, 2004, documento en línea).

3.3.4 La casa de Asterion

Otro género de intertextualidad que Genette nos menciona es el *del travestimiento burlesco*. Recordemos que Genette nos dice que para crear relaciones intertextuales hay dos formas: por transformación o por imitación. Hasta aquí hemos visto un recurso del primer grupo: la parodia y dos recursos del

segundo grupo, es decir la sátira y el pastiche. Toca el turno ahora al travestimiento burlesco, que está también en el primer grupo, al cual Gennete define como "tema viejo se viste con nuevos ropajes", es decir no se transforma el tema sino que se cambia el enfoque del personaje. El ejemplo que, desde mi punto de vista, encaja aquí, es el del cuento *La casa de Asterion*, ya que el tema sigue siendo el mismo del mito griego *El minotauro*, aunque tiene diferentes variantes. Este mito está incluido en varios relatos griegos como lo son *El laberinto de creta*, *Dédalo*, etc, aunque la historia es relativamente la misma: un laberinto, un minotauro, Teseo que viene a salvar el día, ya que al matar al *monstruo* se terminarían con esto las víctimas de muchos años (**Garibay, 1989, p.150, 164**).

El cambio del relato es el punto de vista del narrador, y la historia vista desde otro punto de vista, desde el punto de vista del mismo minotauro.

Así, el Asterión de Borges, que es el nombre del minotauro, cuenta su vida dentro del laberinto y la soledad que siente al vivir de este modo. En el mito, Asterión es hijo de Pasifae que era a su vez esposa de Minos, el rey de Creta. Minos, deseaba un toro para sacrificarlo al dios Poseidón, pero al conseguirlo, era tan hermoso que Minos decidió conservarlo y sacrificar otro, por lo que Poseidón en venganza infundió en su esposa Pasifae un enamoramiento insano por el toro. El resultado de esta unión fue el Minotauro, ser con cabeza de toro y cuerpo de hombre. Esto es parte del mito griego, y los intertextos no ficcionales del relato son desde luego el laberinto y el minotauro.

En el relato de Borges, Asterión describe el lugar donde vive cuando señala que: "*Es verdad que no salgo de casa... una casa como no hay otra en la faz de la tierra*" (**Borges, 1974, p.569**).

Con esto nos dice también que la gente siente horror por él, lo cual es la razón por la que no sale, ya que cuando lo hace la gente le teme y el teme sus rostros asustados.

El relato, en comparación con el mito se transforma entonces desde el inicio ya que el Minotauro del mito es prisionero del laberinto; en cambio Asterión nos recalca: "*Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay puerta cerrada? ¿añadiré que no hay una cerradura? Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle, si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe...*" (**Borges, 1974, p.569**).

Asterión reitera que está solo, y sus sentimientos son melancólicos hacia su forma de vida. Juega hasta desangrarse y con esto su inocencia va unida a la de la monstruosidad física. Pero no sabe realmente si en verdad merece ese temor del que es objeto. En este punto el relato de Borges transforma nuevamente el mito griego, ya que en el mito griego no se afirma nunca que el minotauro pueda sentir algo, no se menciona nada en absoluto acerca de sus pensamientos. Se le maneja como un ser completamente deshumanizado al devorar a sus víctimas. Tampoco se menciona que el Minotauro sea inocente. Al contrario se le encerró

precisamente porque todo el mundo le temía, y no sin razón, ya que según una de las variantes de la leyenda, asolaba las regiones de Creta matando gente hasta que Heracles lo atrapó, lo llevó de vuelta a su origen y posteriormente al laberinto, que fue construido por idea de los dioses (Garibay, 1989, p.163).

Por otro lado, de su soledad y su casa sí se tiene conocimiento en el mito griego, pero vistos nuevamente desde otro punto de vista, ya que se sabía que el Minotauro estaba encerrado en el laberinto y que desde luego estaba encerrado sólo por lo peligroso que era, lo cual es lo mismo, pero a la vez diferente ya que Borges le concede a Asterión el carácter de un ser viviente capaz de percibir emociones, inconsciente de su fuerza y de que sin proponérselo puede hacer daño, contrario al mito donde se le maneja como un ser irracional, bestial y sanguinario.

En el texto de Borges también se menciona que *"...la casa es del tamaño del mundo; mejor dicho es el mundo. Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las hachas y el mar..."*

Con esto y desde el mismo título, *La casa de Asterión*, Borges alude al laberinto cretense, una construcción que puede equipararse a una cárcel o a una casa con infinitas y zigzagueantes entradas. Beatriz Borovich asegura que la referencia al laberinto más allá del mito viene simbolizada por Creta en sí, ya que existía en ese tiempo en la civilización minoica una herramienta llamada *labrys* (fonéticamente similar a laberinto), que es un hacha de dos cabezas (nótese que Borges hace alusión a las hachas en sus cuentos), la cual se encontró pintada en el palacio de Minos de Creta, en Cnosos, donde en el mito de igual forma existía el laberinto. Esta hacha fue usada durante las guerras escitas como un cetro y símbolo de poder femenino. Borges sólo alude en su relato a una mujer: Pasifae, la madre del minotauro, cuando indica: *"...No en vano fue una reina mi madre..."*. Aunque también siguiendo esta fuente puede aludir a lo mismo cuando menciona *el templo de las Hachas*, lo cual, según Beatriz Borovich alude a la presencia de la mujer en el relato, como una parte conflictiva, ya que en la antigüedad era símbolo de poder en la guerra y en el mito fue de Pasifae de quien nació el minotauro (Borovich, 1999, p. 103-106).

En cuanto a la idea del laberinto, aparentemente el origen de la palabra *Labrys* no fue en la Grecia antigua, sino que es de origen más antiguo, y fue llevada a Grecia y por tanto a Creta por los celtas. Borges hace alusión a que es una idea de otra cultura cuando expresa: *"mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida"*, aunque también hace alusión a un lugar real, un laberinto real que era el laboratorio de Heracléopolis y que existió en Egipto en el 2300 a.C., en los tiempos de Amnemhat III y del que se hace referencia en los textos de Apolodoro y también en el cuento de Borges, tanto de Egipto y de Apolodoro, además de con la descripción llena de pasadizos, patios y diferentes plantas, cuando señala: *"...corro por las galerías de piedra, hasta rodar por el suelo,*

mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan. Hay azoteas desde las que me dejo caer...

Por lo que se puede concluir que realmente al laberinto al que se refiere Borges en su narración es realmente al de Egipto y Borges lo afirma refiriéndose indirectamente a él e incluso negándolo.

Desde luego, las referencias al laberinto en la literatura de Borges van más allá de un lugar físico, tal como se comenta en el capítulo dos, ya que para él, el laberinto es más un símbolo de diversas situaciones como lo son metáforas de casa, palacios, ciudades, desiertos e incluso selvas y viajes por todo el mundo; son punto de partida para alusiones filosóficas, matemáticas, etc.

Otra transformación del cuento se ve en el punto donde Borges narra "... cada 9 años entran en mi casa nueve hombres para que yo los liberé de todo mal...". En el mito, cada año Minos exigía tributo de 12 jóvenes para ser sacrificados al minotauro. En el cuento de Borges apenas se menciona directamente la muerte, pero más que nada se alude a ella cuando el cuento continúa: "... uno tras otro caen... los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras...". También se modifica la perspectiva acerca de la muerte. En el mito griego es de manera trágica, mientras que Borges la maneja como una liberación. Incluso destaca que uno de los jóvenes que entró en la casa *para ser liberado*, predijo antes de la muerte la llegada próxima de su *redentor*, es decir de quien habría de matarlo, y Asterión ante eso sólo manifiesta que desde entonces ya no le duele la soledad y que sólo espera que lo lleven a un lugar con menos galerías y puertas. Resulta también interesante la parte final: "... ¿Lo crearás, Ariadna?- dijo Teseo- El minotauro, apenas se defendió".

Por último, de acuerdo con Martha Canfield, el Minotauro en sí, puede hacer alusión a la misma vida de Borges, es decir, en este cuento Borges se identifica por ejemplo cuando menciona que no es un prisionero, es decir que puede salir, si quiere, pero a la vez es prisionero porque las circunstancias que lo encierran no pueden ser modificadas por él mismo, y espera un redentor, alguien que venga a rescatarlo de su rutina de vida.

Esto lo confirma una anécdota de Franco Maria Ricci, que cuenta que siendo él un admirador de la literatura de Borges decidió visitarlo en Argentina donde era director de la Biblioteca Nacional, y que conversando con él, Borges le dijo que él se sentía como un Minotauro preso en el laberinto de la biblioteca y que seguramente él, Franco, era su redentor Teseo, que venía para matarlo; a lo que Ricci respondió que tal vez sí era su redentor, pero en el sentido de que venía a sacarlo fuera del *laberinto* para llevarlo a Italia, con el propósito de llevar a cabo unos proyectos editoriales, los cuales se llevaron a cabo con éxito (Canfield, 1999, p. 67-75).

3.3.5 Los teólogos

Otra obra importante de analizar en este capítulo es la de *Los teólogos*, que está dentro del género de imitación llamado pastiche, pero visto no como tratar de imitar un estilo, sino más bien como mezcla de trozos provenientes de distintas obras, y con otro tono. Es importante recordar que existen tonos distintos: el lúdico, el satírico y el serio. En el caso de *La Biblioteca de Babel* el tono fue serio, aunque también podía encajar dentro de la transposición seria; en este caso el tono es *pastiche lúdico*.

Explicándolo mejor, esta obra corresponde al género pastiche porque es una colección de alusiones y referencias, aunque muchas de ellas sean solo del tipo de intertextualidad simulada, es decir que se refieren a textos ficticios, aunque no todos; y es lúdica porque Borges habla de un tema del que hay controversia, estableciendo un juego de argumentos acerca de la identidad y del carácter cíclico del tiempo.

En *Los teólogos*, Borges relata que un libro de una biblioteca de monjes -el libro XII de la *Civitas* de *San Agustín*- se salva de un incendio. En él se narra una enseñanza de Platón y que "*todas las cosas recuperarán su estado anterior*". Un siglo después, se nos presentan a dos hombres: Aureliano de Aquilea y a Juan de Panonia. Ambos sostienen diversas posturas con respecto a Dios y a las cosas, además de combatir las herejías de su tiempo. Ambos teólogos son rivales entre sí, y los éxitos de Juan de Panonia han suscitado los celos y el rencor de Aureliano.

Lo primero que se nota en este relato es que un mismo discurso, una misma voz, tiene significados totalmente opuestos. En un primer caso, representa a la ortodoxia; en el otro caso, a la herejía de los monótonos. Posteriormente se establece entre los dos teólogos un antagonismo total aunque en esta ocasión la rivalidad se desarrolla a partir de una misma ortodoxia, que, a su vez, está en relación también contrapuntística con las herejías.

También se puede notar que en todo el cuento el narrador se refiere a otros textos, por ejemplo: "*...ahora, como si el problema del tiempo le perteneciera, iba a rectificar, tal vez con argumentos de Procusto, con triacas más terribles que la Serpiente, a los anulares... Esa noche, Aureliano pasó las hojas del antiguo diálogo de Plutarco sobre la cesación de los oráculos; en el párrafo veintinueve, leyó una burla contra los estoicos que defienden un infinito ciclo de mundos, con infinitos soles, lunas, Apolos, Dianas y Poseidones...*". Esto es importante ya que en todo el relato se hace referencia a multitud de obras, autores y frases para justificar la disputa ideológica entre los dos teólogos, que es, como ya se dijo, la base del relato: la ortodoxia y la herejía se contraponen ya que cada uno de ellos creen ser dueños de la verdad y ambos combaten la herejía con distintos argumentos.

Cuando se produce la herejía que quieren contrarrestar, llamada de los anulares o monótonos, y la cual nace de la deformación o mal interpretación del libro que se salvó de las llamas -el cual sostiene el carácter cíclico del tiempo, la eterna repetición de los hechos y las cosas-, Juan y Aureliano hacen sus respectivas refutaciones, ambas de provenientes de la ortodoxia cristiana, en el sentido de que la historia es lineal y que un hecho histórico es único. El éxito, sin embargo lo consigue Juan de Panonia, ya que reunía virtudes doctrinales y de expresión "*...El tratado era límpido, universal; no parecía redactado por una persona concreta sino por cualquier hombre, o quizás por todos los hombres*"

La obra de Juan, el *Adversus Annulares*, que restablece el dogma cristiano y restablece el orden, es una invención de Borges, aunque según Estela Cédola recuerda o parece hacer alusión a la *Adversus Haereticus* de San Ireneo que habla precisamente de las sectas gnósticas (Cédola, 1993, p. 159- 175).

Dentro del contexto del cuento, es importante mencionar que los argumentos de esta obra, de Juan Panonia, llevan a la hoguera a uno de los heresiarcas Euforbo, el cual antes de morir predice la repetición de la *hoguera condenatoria*.

Posteriormente, siguiendo con el cuento, años después surge una nueva herejía, la de los histriones. De esto podemos decir que, de todos los posibles nombres que Borges les da, es decir *especulares, abismales y cainitas*, sólo el último es real, y corresponde a los postulados gnósticos, surgidos durante el siglo II. En la narración de Borges postulaban la purificación a través del mal, el dualismo y la metempsicosis, lo cual corresponde también a las características gnósticas que los historiadores señalaban como propias de ellos, es decir con esto se tienen ya tres intertextos reales en el cuento.

Uno más es cuando hace referencia a autores como Sir Thomas Brown, Harnach, y Bousset, los cuales existieron realmente y eran gnósticos, aunque de opiniones antagonistas ya que Harnach afirmaba que el gnosticismo era una helenización del cristianismo y para Bousset éste es anterior a los griegos y representa un sincretismo entre Oriente y Occidente.

Siguiendo con el relato, se puede ver hasta aquí que si en un principio había una oposición entre la concepción cristiana de la historia y la concepción helénica, en este punto lo es entre la concepción cristiana y la gnóstica, aunque esta última es mas bien una deformación o una *perversión*, como la llama Borges, de la ortodoxia cristiana y de las escrituras. Es decir, los histriones parten del mismo dogma o creencia pero lo modifican y adaptan de diferente manera, como lo demuestra el siguiente fragmento, que es una serie de citas de la Biblia, intertextos reales nuevamente, y que los histriones usaron para justificar sus creencias:

"...Invocaron a Mateo 6:12 ("perdónanos nuestras deudas, como nosotros perdonamos a nuestros deudores") y 11:12 ("el reino de los cielos padece fuerza") para demostrar que la Tierra influye en el cielo, y a I Corintios 13:12 ("vemos ahora

por espejo, en oscuridad") para demostrar que todo lo que vemos es falso..."(Borges, 1974, p.553).

Es importante hacer notar que los Histriones también hablan de que "...nuestros actos proyectan en reflejo invertido, de suerte que si velamos, el otro duerme; si fornicamos, el otro es casto; si robamos, el otro es generoso..." es decir hablan de la idea gnóstica de las dos almas, una divina y la otra humana, que tiene su origen en Platón y por tanto marca otro intertexto a obras reales. No obstante, vale la pena destacar que Borges, en el contexto del cuento, maneja de distinta manera estas ideas. La obra de Platón plantea que tenemos dos almas, la divina y la humana y material, como se mencionó, y que esta última es el reflejo de aquella, cuya unión significa la salvación. Por otra parte, en la obra de Borges es el hombre material el que define al espiritual, y a través de sus acciones negativas se busca proyectar valores positivos a su espíritu.

Otra idea diferente que maneja Borges con respecto a Platón es la de que la tierra influye al cielo.

Con todo, Aureliano prepara su dictamen para combatir estas ideas: "no hay dos instantes iguales", y reproduce los términos de la herejía en palabras que se le hacen al principio conocidas, y que después de verificar reconoce como las del *Adversus annulares* de Juan de Panonia, al refutar la de los anulares años atrás, es decir que identifica la ortodoxia de años atrás con la herejía del presente. Aureliano señala de manera indirecta en su escrito esta circunstancia, lo que lleva a que se acuse de herejía a Juan de Panonia.

Ahora bien, lo que pierde a Juan de Panonia es la cita de sus palabras aplicadas a otro contexto histórico, donde resultan heréticas. Juan identifico, al igual que Aureliano, la nueva herejía con la vieja ortodoxia; trató de explicarlo; se empeñó en hacerlo pero en un contexto no de actualidad. No dedujo, tampoco, a partir de los postulados histrionicos, que estos pervirtieron la ortodoxia, para crear algo nuevo. Hay que notar aquí la similitud de actos y la repetición de sucesos ya que Aureliano extrajo una parte de la obra de Juan y la utilizó contra el sentido global de su libro, lo que años antes hiciera, aunque no voluntariamente, la obra de Juan, es decir refutó la idea de la historia como algo cíclico, lo que llevó a la hoguera a un hombre.

Así, nuevamente, alguien irá a la hoguera, en este caso Juan por el cargo de herejía. Con todo esto Borges nos hace ver que aunque está refutando la idea del tiempo cíclico al final si se repite la historia. Es decir que nuevamente afirma negando; afirma que hay desfases entre la verdad que hay en un libro y el devenir temporal.

Siguiendo con el relato, se señala: "...Aureliano presencié la ejecución, porque no hacerlo era confesarse culpable... La hoguera iba a llevárselo, cuando Aureliano se atrevió a alzar los ojos. Las ráfagas ardientes se detuvieron;

Aureliano vio por primera y última vez el rostro del odiado: le recordó el de alguien, pero no pudo precisar el de quién. ...(Borges, 1974, p. 555).

Aureliano se sintió a la vez liberado y culpable por la muerte de Juan. Se retira de sus actividades, aunque tiempo después sufre una muerte similar en el incendio de un bosque, así que podemos decir que compartió parte de su destino y al llegar al cielo, que es atemporal, Aureliano comprende que para Dios él y Juan, el hereje y el ortodoxo, son una misma persona, así que con esto se habla de "todos los hombres son dos", de identificación, de un doble, por lo que se afirma negando la idea del destino compartido.

Siguiendo la idea de Platón, a la que se hace referencia aunque de forma invertida, al final resulta que si existe la dualidad de almas y que Dios no toma en cuenta ni el tiempo ni el espacio, sino solo la totalidad, que es el equilibrio. Así el hombre de *abajo* y el de *arriba* se unen y son uno solo después de la muerte (Cédola, 1993, p. 159- 175).

3.3.6 El Golem

Por último se analizará un poema de Borges, ya que las demás obras fueron todas narraciones. El poema elegido es el de *El Golem*. El tipo de intertextualidad que maneja es no ficcional, además de ser del tipo de la llamada *transposición seria*, ya que transforma el texto en otro por medio de una reescritura o arreglo.

Se dice que la ceguera de Borges fomentó su creación poética, ya que le dejaba tiempo para componer poemas; los cuales, él mismo afirmaba, componía a veces en memoria de un texto en prosa. En este caso el poema *El Golem* está inspirado en diversas fuentes, con las que por tanto establece relaciones de intertextualidad, entre las que se cuentan la Enciclopedia Británica, la tradición cabalística, un estudio de Scholem acerca del *Golem* y sobre todo en la novela de Gustav Meyrick que lleva el mismo nombre *El Golem* (Borovich, 1999, p. 65-67).

De la *Enciclopedia Británica* sabemos que Borges la consideraba una de sus fuentes de inspiración favoritas. Aparentemente concibió la idea de hacer algún día un trabajo respecto al Golem al leer la definición que se da en ella. Esto vinculado desde luego con la novela de Meyrick, que Borges leyó en sus años de juventud, cuando estaba en Ginebra.

El poema nos habla de la creación de un ser semejante a un hombre, hecho de barro por el rabino Juda León, de Praga.

La *Enciclopedia Británica* lo define como una sustancia embrionaria incompleta, referido esto en la literatura talmúdica. Agrega además que la idea cabalística del Golem, nace de las creencias de tradición oral entre los judíos. Es decir que la idea de un ser algo informe e imperfecto y sin un alma es quizás una de las más conocidas de las "leyendas" judías (Micropedia, Enciclopedia británica, 1985, p. 348).

Se dice que estas leyendas estaban basados en las sagradas escrituras judías, en este caso en el Talmud, ya que en la Biblia no se le menciona nunca, aunque en las discusiones teológicas, Adam es descrito como un golem durante el tiempo de su formación, antes de que Dios le insuffle Aliento de vida y le diese un alma. Con todo, las historias de las creaciones artificiales hechas por sabios judíos aparecen muy temprano, durante la era talmúdica, la historia escrita más antigua de dicha criatura aparece en el Talmud, en Sanhedrin 65b: y dice: "*Doce horas tuvo el día. En la primera hora se amasó la tierra; en la segunda, ésta se convirtió en un 'golem'; en la tercera, le fueron estirados los miembros; en la cuarta se infundió en él el alma; en la quinta se puso de pie...*"

Otra variante dice: "*Rabha creó un individuo y lo mandó al Rabí Zera. Este dirigiéndole la palabra más no obtuvo respuesta. Entonces díjole -tú tienes origen en la magia, vuelve al polvo- el ser se deshizo ante sus ojos. Era arena.*" (El Golem, 2005, documento en línea).

Basandose en estas ideas de la existencia del Golem, los cabalistas, estudiosos de las escrituras, afirmaban que los secretos del universo se hallaban contenidos en los conocimientos de: el poder de la palabra escrita, la Torah, el alfabeto hebreo, y los Nombres de Dios. Creían además que estos conocimientos ocultos incluían el poder de la creación. Así que aquellos que se interesaban por estos temas seguían las instrucciones del *Sefer Yetziráh*, o el Libro de la Formación

Dicho libro no mencionaba de manera explícita la manera en que se crea al golem, pero aún así, es muy importante ya que en él se establece el marco, el contexto, que hace posible la idea del golem. Ya que quien comprende los medios puede aplicarlos a sus propios fines (El Golem, 2005, documento en línea).

Ahora bien Scholem afirma que los diferentes capítulos de la Torá no se conocen en su secuencia correcta, porque de haber sido así entonces cualquiera que los leyese podría resucitar muertos y hacer milagros. Por eso han sido ocultados el orden correcto y la sucesión precisa de esta Sagrada escritura, y este secreto solo es conocido por Dios. (Barbarito, 2005, documento en línea).

Se dice que entonces los cabalistas se dedicaron a contar, combinar y permutar las letras de esta *Sagrada escritura*, en su búsqueda del conocimiento que solo corresponde a Dios. En el siglo XIII declararon que todos los pasajes de la Biblia tienen 4 sentidos: el literal, el alegórico, el moral y el anagógico y que así los sentidos de la escritura son infinitos. Además, uno de los secretos que buscaban también era el de la creación de seres orgánicos. Así, comenzaron por crear animales, como terneros y camellos. Y posteriormente, por este mismo medio, consiguieron crear un hombre: el Golem, el cual es el resultado de estas combinaciones de tetras. La palabra significa en sí materia amorfa y sin vida; y es a todo esto a lo que se refiere Borges en la primera parte de su poema, ya que

inicia: "El nombre es el arquetipo de la cosa, en las letras de la rosa está la rosa y todo el Nilo es la palabra Nilo."

Posteriormente nos habla de la combinación de letras: "Sediento de saber lo que Dios sabe, Juda León se dio a permutaciones, de letras y a complejas variaciones y al fin pronunció el Nombre que es la clave" (Borges, 1974, p.885-887).

Es así como nace el Golem, el cual tiene fama mundial gracias a la novela de Gustav Meyrick, en la cual se señala que el origen de su historia viene desde el siglo XVII, cuando un rabino Juda Loew Bezabel (nótese en este punto el nombre tan parecido que empleó Borges), construyó un hombre artificial, para que le ayudara a tañer las campanas de la sinagoga y le ayudara con otros menesteres. Sin embargo este hombre no era común ya que apenas tenía una vida que duraba un día, esto debido a que era producto de una inscripción mágica, marcada detrás de los dientes, que atraía las fuerzas del universo. Una noche, antes de la oración de la noche, el rabino se olvidó de borrar la inscripción y el Golem perdió el control, se volvió violento y corrió por las calles haciendo daño a todo el que cruzó con él, hasta que el rabino borró el sello y el Golem volvió a convertirse en barro (Meyrick, 1971).

Con respecto a su nombre, Borges juega con esta palabra, ya que del *Nombre* son sinónimos las palabras *puerta*, *eco*, *huésped*, etc que se mencionan en el poema. Con *Nombre* se significa que se le da el mágico poder de la creación. Con respecto a los otros sinónimos, tienen significados parecidos, por ejemplo *puerta*, dentro de las creencias cabalísticas significa una gran casa con muchos aposentos, delante de cada cual hay una llave. Las llaves de todos estos aposentos están en desorden por lo que hay que encontrar la adecuada para cada cual. En cambio en la *cábala de la Torah (Pentateuco)*, *puerta* es otra forma de denominar a Dios; y Dios para crear al mundo no tuvo mas que mirar la *Torah*, porque en ella está contenido el *Nombre* y "los nombres abarcan también las leyes secretas y el orden armónico que rigen y penetran toda la existencia" (Scholem, Citado por Alarazki, 1984, p. 231).

De esta forma la palabra *puerta* en el poema de Borges significa que Dios necesita no menos que al hombre de su propio *Nombre* para darle vida a su Adán-Golem. Lo mismo ocurre con las otras palabras; *palacio*, por ejemplo significa, a través de esta misma perspectiva, una forma de llegar al trono de la divinidad.

Siguiendo con la descripción de Meyrick, Borges en su poema la maneja de la siguiente manera: "...la *Puerta*, el *Eco*, el *Huésped* y el *Palacio*, sobre un muñeco que con torpes manos labró, para enseñarle los arcanos de las Letras, del Tiempo y del Espacio... El simulacro alzó los soñolientos párpados y vio formas y colores que no entendió, perdidos en rumores y ensayó temerosos movimientos..." (Borges, 1974, p.885, 886).

Desde luego, difiere en el sentido de para qué fueron creados, ya que el Golem de Meyrink fue creado para ayudarlo en trabajos pesados, en cambio el de Borges fue creado para "enseñarle los arcanos de las Letras, del Tiempo y del Espacio."

Posteriormente en el poema se describe refiriéndose a Scholem expresamente que el rabino le dio un nombre y trató de enseñarle a hablar y entender el tiempo, etc. La obra de Scholem, a la que Borges se refiere, nos dice, citando la versión de Jacob Grimm y complementando aquí lo que se ha dicho según Meyrink, que para darle vida al muñeco de arcilla se pronunciaban el *shem hameforach* (el nombre divino) sobre él, con lo que cobraba vida. No tenía el don del habla, pero fuera de eso era capaz de entender lo que se le ordenaba y se le emplea en labores domésticas. A diferencia de Meyrink la leyenda dice que se escribía la palabra *Emet* en su frente, que significa verdad y su vida puede durar cuanto se le deje vivir, sólo que cada día crece más y más hasta que se vuelve mas grande y fuerte que nadie, de ahí el miedo que en ocasiones inspira, por lo que sus dueños optan por destruirlo, lo cual lo hacen borrando la primera letra de la palabra *Emet*, por lo que queda *Met*, que significa muerto, con lo que vuelve a convertirse nuevamente en barro (Grimm, Jacob, citado por Gershom Scholem, en: Borovich, 1999, p. 174).

Scholem también señala, al igual que Meyrink, que la leyenda del Golem tiene muchos significados. Algunos lo consideran símbolo de las luchas y conflictos de la humanidad. Para Borges el Golem simboliza la condición humana de los hombres. Es como si con este poema de la creación de un hombre se hiciera alusión a la creación de Adán por el mismo Dios, ya que Adán fue hecho de tierra y el Golem de arcilla. Según Alarazki, el Adán del Génesis al que se hace mención en el Talmud, se llamaba también Golem y según esta versión sólo tiene doce horas de vida al día, antes de que se le expulsara del paraíso. Como ésta hay otras versiones pero todas apuntan a que Adán se identifica con el Golem. Resulta también interesante destacar que la parte de la leyenda que indica que crece de manera incontrolable hasta superar en fuerza a su creador, alude a la idea del hombre de querer equipararse a Dios.

De acuerdo con Borges, el hombre trata de repetir con el Golem el acto divino de la creación con Adán, ya que trató de enseñarlo a pensar; a entender y no sólo a obedecer, lo que consiguió muy pobremente. Con esto Borges manifiesta uno de sus temas favoritos, que es el de la idea del hombre como el sueño de una divinidad, que puede ser a su vez el sueño de otra, además del tema de la búsqueda, que es la primera parte del poema, hasta que se logra dar vida al Golem.

A través de este, Borges nos transmite la idea de la imperfección del hombre frente a Dios, tal como se refleja en el siguiente fragmento: "...El rabí lo miraba con ternura y con algún horror...". Así mismo, los esfuerzos del rabino por educarlo, representan para Borges la necesidad humana de un orden, la búsqueda del orden de la creación, y la imposibilidad de alcanzarlo, ya que es de origen divino y

por tanto inaccesible a los seres humanos. También se infiere que la cultura es como una tabla de salvación en el caos que representa el mundo, lo cual es otro de los temas preferidos de Borges: el universo.

El poema de Borges, aunque respeta los puntos clave de la leyenda, le da un matiz personal, con una apertura metafísica ya que nos presenta al hombre como una sombra del Golem, incapaz de comprender el orden del universo: "... *El simulacro alzó los soñolientos párpados y vio formas y colores que no entendió...*"

También hace alusión a que en los orígenes del hombre debe de haber errores. No es nueva la idea de Borges de que *La humanidad fue hecha por un Dios mediocre*, es decir que es algo casual o improvisado por una divinidad con torpeza: "...*Tal vez hubo un error en la grafía, o en la articulación del Sacro Nombre; a pesar de tan alta hechicería, no aprendió a hablar el aprendiz de hombre...*"

Finalmente nos hace ver por medio de sus versos, que las pocas actividades que logró hacer aprender al Golem, como barrer, representan la impotencia humana ante la omnipotencia de Dios. Con este poema se recrea una leyenda antigua de la tradición cabalística para darle la forma de una "*parábola del destino humano*", como el mismo Borges expresó. Una gran parte del poema se extrae de los símbolos y metáforas existentes desde hace siglos, Borges las reinterpreta y por medio de su reestructuración nos ofrece algo nuevo y nos prueba con esto que una literatura difiere de otra, ya sea anterior o no, no tanto por el texto, sino por la manera de ser leída (Alazraki, 1984, p.234- 236).

Como se pudo apreciar a lo largo de este capítulo, se analizaron la gran mayoría de tipos de relaciones intertextuales, según Gennete, pero no todas. Esto porque en ocasiones, debido a la complejidad y a lo extenso de los temas que trató Borges, resulta difícil etiquetar cada una de sus obras en un solo tipo de relación intertextual, ya que un solo cuento puede utilizar más de dos tipos a la vez. Por lo tanto en este capítulo, para fines prácticos, se etiquetaron en la que podría ser su categoría más general evitando así las confusiones

También es importante observar que Borges introduce en sus relatos de un modo deliberado un cúmulo notorio de alusiones, referencias y citas, algunas a textos reales, otras a textos ficticios. Sus obras constituyen así, por sí mismas, una verdadera red de hipótesis y de teorías, que se manejan de tal forma que en ocasiones ya no se sabe cuales son reales y cuales no. Esto está basado desde luego sólo aparentemente en la erudición del autor y en su manera siempre contradictoria de plantear los diferentes temas. Además desde luego en la combinación simultánea de los tipos de discurso y los intertextos que utiliza, independientes cada uno, pero que integrados forman un sistema con muchísimas interconexiones.

Si siguiéramos escribiendo de este tema faltaría mucho que decir ya que diversos autores difieren sobre los tipos de intertextualidad asignados a cada

cuento. Un ejemplo de esto es que para Plett en su clasificación de las intertextualidades consideraría el cuento *La casa de Asterión* como dentro del rubro de la sustitución, porque considera la intertextualidad como algo más práctico, que va más allá de la literatura. Así, del tema del minotauro se han escrito cuentos, pero también se han pintado cuadros y esto para Plett es una forma de intertextualidad ya que permite transformar el mito, y luego el cuento, en otra manifestación artística.

Pero considerándolos dentro de la clasificación de Genette, que es una de las más entendibles, se puede considerar que se consiguió la intención inicial, es decir explicar brevemente las abstracciones y nexos intertextuales de la obra de Borges en general, y llegando a esto, "*creo que es mejor ponerle punto donde mejor se pueda*", como expresó Marc Twain en el epílogo de su novela *Las aventuras de Tom Sawyer*, haciendo con esto alusión a que es un tema se puede decir que *joven* o nuevo y de lo que todavía se puede escribir mucho más.

Referencias

Alazraki, Jaime, (1984) "El Golem." pp.216- 236. En: *Expliquémonos a Borges como poeta*. Editado por Ángel Flores, 2ª. ed. México: Siglo XXI, 308 p.

La Biblia de América,(1997). Edición popular. 5ª. Ed. España: La casa de la Biblia1420 p.

Barbarito, Carlos. *Borges: El libro, los libros, los hombres, un hombre*. Disponible en: http://www.letralia.com/ed_let/borges/index2.htm. Fecha de consulta 12 de febrero del 2005.

Block de Behar, Lisa. (1987) *Al margen de Borges*, Argentina: siglo XXI, 219 p.

Block de Behar, Lisa. (1999). *Borges, La pasión de una cita sin fin*, México: Siglo XXI, 184p.

Blüer, Karl, *Postmodernidad e intertextualidad en la Obra de J.L.B.* p.119-131. En: De toro, Alfonso, ed. (1995). *Jorge Luís Borges: Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Madrid: Iberoamericana.212 p.

Blum, Andrea. (2003) *Mito del eterno retorno en seis textos de Borges*. Disponible en: <http://www2.udec.cl/~docliter/magister/blum.pdf>. Fecha de consulta: 14 de junio del 2004.

Borges, Jorge Luis. (1974) *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1162 p. De las cuales se proporcionan a continuación los datos concretos de los cuentos analizados:

- ⇒ "Pierre Menard, autor del Quijote", p. 444-450
- ⇒ "Funes el memorioso", p. 485-490.
- ⇒ "La biblioteca de babel", p. 465-474.
- ⇒ "La casa de Asterión", p. 569-570.
- ⇒ "Los teólogos", p. 550-556.
- ⇒ "El golem" , p. 885-887

Borovich, Beatriz,(1999) *Los caminos de Borges: Kabala, los mitos y símbolos*. Buenos Aires: Lumen, 158 p.

Calvo Montero, Maria,(1999). *Relaciones literarias entre J.L.Borges y Humberto Eco*. España: University of Toronto, Department of Italian Studies. 292 p.

Canfield, Martha, (1999). "Borges, del minotauro al signo laberíntico", pp. 67-75. En: *El siglo de Borges*, Vol 2, editado por Alfonso del Toro, Madrid: Iberoamericana,224 p.

Cédola, Estela. (1993). *Borges o la coincidencia de los apuestos*. 2ª. Ed. Buenos Aires, Eudeba, 312 p.

Corry, Leo, "Algunas Ideas Científicas en la Obra de Borges y su Contexto Histórico, disponible en: <http://www.tau.ac.il/~corry/texts/chapters/borges-ciencia.pdf>.) Fecha de consulta: 22-mayo-2004.

"Diccionario de la lengua española", (1990) México: Océano. S/n.

El Golem,

Disponible en: <http://www.elhuertodelnogal.com.ar/kabalahgolem.htm>. Fecha de consulta: 12 de febrero del 2005.

García, Gloria, Universidad de Extremadura, (España) y Universidad de Passo Fundo (Brasil) *La biblioteca de Babel, según Borges, una prefiguración de Internet*. Disponible en: <http://www.unex.es/interzona/Interzona/Revista/>. Fecha de consulta: 24-02-2004

Garibay K, (1989). *Mitología griega, dioses y héroes*. 11ª ed. México: Porrúa, 260 p.

Genette, Gerard. (1992). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Paris: Seuil, 573 p.

González Mateos, Adriana. (1998), *Borges y Escher. Un doble recorrido por el laberinto*, México: , INBA, MSDVS, 129 p.

Grimm, Jacob, citado por Gershom Scholem, en: "La idea del Golem en sus relaciones telúricas y mágicas", p. 174. En: *La cábala y su simbolismo*

Gwinn, Robert P., ed. (1985). *The new enciclopedia británica*. Micropedia, vol 5. 15ª. Ed. Chicago: London, p. 348.

Hayles, N. Katherine. (1984). *The Cosmic Web. Scientific Field Models and Literary Strategies in the Twentieth Century*. Ithaca and London: Cornell UP.

Kason, Nancy M. (1994) *Borges y la postmodernidad. Un juego con espejos desplazantes*. México: UNAM, 115 p.

La voz de Borges: una conferencia, disponible en <http://sololiteratura.com/borunaconferencia.htm>. Fecha de consulta: 12-diciembre del 2004.

Merrell, Floyd. (1991). *Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges, Mathematics, and the New Physics*. West Lafayette, IN: Purdue University Press. Citado por

Corry en: *Algunas Ideas Científicas en la Obra de Borges y su Contexto Histórico*"

Meyrink, Gustav,(1971) *El Golem*. México: J. Pablos, 259 p.

Pérez, Alberto Julián. (1986) *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges: hacia una crítica de la Bakhtiniana de la literatura*, Madrid: Gredos, 302 p.

Pérez Melendez, Catalina. (2000) *El universo de la biblioteca en la obra de Jorge Luis Borges*. Tesis de licenciatura, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras .México: El autor: 129 p.

Platón, (1980) *Diálogos*. Madrid: Edaf, c1980. 308 p.

Rodríguez Monegal, Citado por Ezequiel de Olaso, (1999). En: *Jugar en serio, aventuras de Borges*. México: Paidós; UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 160 p.

Rodríguez Monegal, Emir, ed. (1981) *Jorge Luis Borges: Ficcionario: una antología de sus textos*. México: Fondo de Cultura Económica, 484 p.

Sabrovsky, Eduardo. *Internet, la memoria, la nostalgia*. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/1997/nov97/971118/virtualia.html>. Fecha de consulta, 18 de mayo-2004.

Scholem, Citado por Alarazki, en "*Expliquémonos a Borges como poeta*", p. 231.

Tacca, Oscar. *Riqueza de Pierre Menard, autor del quijote*. Disponible en:<http://www.iacd.oas.org>. Fecha de consulta: 24-febrero-2004

Conclusiones

En el primer capítulo de esta tesis se ha tratado el tema de la intertextualidad, por lo que podemos concluir que este término se introdujo en el mundo literario como tal a mediados de 1960, pero que lo que implica en sí la intertextualidad como fenómeno de la literatura ha estado presente en ella desde siempre, como nos lo indican los escritos de Bajtín respecto a Platón, por ejemplo, al señalar que ya escribía acerca de esto en su teoría de la imitación. Más recientemente, sabemos que Kristeva fue quien introdujo el término. Es a partir de ella que otros muchos teóricos como Roland Barthes, Gérard Genette, y otros autores se han preocupado por definirla. Así, tomando en cuenta el punto de vista de este último podemos definirla como "la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir la presencia efectiva de un texto en otro," hablando estrictamente de literatura, ya que este fenómeno, se extiende según diversos autores a otros campos como lo son la música, la pintura y la arquitectura.

En cuanto a la relación de Borges con la intertextualidad, se puede afirmar que toda su literatura está llena de muestras de la misma.

¿De qué forma? Recordemos que una de las ideas principales de Borges es que la literatura es de todos, y que se debe sobre todo a los lectores, ya que toda persona que quiere escribir algo debe ser ante todo un lector, de modo que la literatura es en realidad una reescritura, un diálogo infinito entre lo ya existente.

Hemos analizado a lo largo de este trabajo algunos cuentos de Borges y las formas de intertextualidad que se reflejan. En ellos se puede observar que si Borges utiliza tanto las citas, referencias y demás recursos es precisamente porque escribe acerca de temas controversiales, temas filosóficos, en ocasiones científicos, de los cuales existen muchas cosas escritas. Borges además escribe como un lector, ya que aunque nos presenta en la mayoría de ellos una tendencia fantástica, las alusiones a otros textos son en su mayoría reales, aunque él les da un nuevo énfasis, una nueva manera de verlos. Recordemos que Borges afirma que él se siente ante todo orgulloso de lo que ha leído, más que de lo que ha escrito.

Así, con las citas de autores, las breves referencias a diversas teorías que pueden ser reales o ficticias, Borges parece querer decirnos que el mundo admite infinitas interpretaciones y a la vez ninguna.

Gracias al uso de la intertextualidad, a la abundancia de referencias que existen sobre determinado tema, es que el resultado se convierte en un texto polifónico, una polifonía que nos devuelve a una zona de perplejidad, a la percepción nítida del misterio, dentro de los planteamientos de Borges.

Por ejemplo, Borges hacía alusión en sus narraciones a muchos temas que al final terminaban no teniendo solución, o por lo menos no una solución que el ser

humano pudiera encontrar, como el caos en la Biblioteca de Babel, o al tema del eterno retorno, en el cual al final todo es repetición infinitamente. En este tipo de temas es que Borges es una fuente inagotable de ideas que nos transmite por medio de la ficción.

En *Pierre Menard* nos señala claramente que al final todo texto es un palimpsesto y si es así, esa condición permite a la literatura ser un recurso siempre renovable, infinito.

Tal vez Borges también nos quería decir esto cuando habla sobre los laberintos, es decir expresar esa distancia, inacabable para la literatura, en la que no se encuentra ni el principio ni el fin nunca y que puede estar presente sin que se percaten de su presencia, esto último refiriéndonos a las referencias a otros textos.

Borges también parece querer destacar que si bien podemos afirmar que todo lo escrito en sus cuentos parece ya haber sido dicho por otros; no se trata de saber solamente quien lo dijo mejor, sino de someter a nuestro pensamiento, al de cada lector a la hiperlectura, a descubrir ese juego de la repetición. Siempre hay algo anterior, una escritura anterior, una huella, un rastro, un borrador, un sueño o un libro. Y finalmente como ya se había dicho, no se puede salir del Laberinto, "*que de lo imposible sólo podemos tener una noticia, y de la noticia un resumen, y de éste un comentario, quizá una corta cita de dos o tres centímetros*". Y así hasta el infinito (Pérez, 2004. documento en línea).

Llegado a este punto se puede asegurar que se cumplen los objetivos de esta tesis que eran conocer un poco de la historia del término en sí, así como a los teóricos más destacados. Conocer la obra de Borges y las relaciones intertextuales que ésta conlleva. Desde luego esto dentro del marco de la bibliografía textual, que entre otros puntos importantes se dedica a la indagación textual. Personalmente creo que aporta conocimientos a la bibliotecología por la orientación hacia la interrelación entre textos y la crítica textual, ya que por sí mismo este enfoque es de gran valor, sobre todo en las disciplinas humanísticas y sociales. Aquí en México la bibliotecología está dentro de las humanísticas, en otros países se le considera una ciencia social, así, que por el lado que se vea la crítica textual es una labor que se lleva acabo en mayor o menor grado en la Bibliotecología, aunque está más encaminada a los textos de nuestra propia disciplina. Creo que en este punto podemos hacer lo mismo que se hizo durante el post-estructuralismo, que surgió como un movimiento dentro de la lingüística, pero se extendió a todas las ramas humanísticas y sociales y las investigaciones combinaban dos o más ramas del conocimiento. A esto se le puede añadir el hecho de que la bibliotecología es una disciplina a la que le atañen todas las ramas del conocimiento, ya sean humanísticas, sociales, artísticas o científicas.

Por último, en cuanto a las dificultades que se presentaron para realizar este trabajo, considero que las únicas fueron la falta de fuentes bibliográficas que hay en cuanto al tema de la intertextualidad, ya que los pocos libros que hay son

compendios de los autores más representativos. Por si solas están algunas obras de Barthes, de Genette, de Derrida, pero recordemos que ellos escribían sobre diversos temas y no sólo de intertextualidad. Aún así, por ejemplo, prácticamente no encontré obras o antologías relacionadas con Bajtín o Riffaterre. De ahí se deriva que en la medida en que haya más estudiosos de los fenómenos intertextuales en diversas disciplinas, incluso la Bibliotecología, esto ayudará a reforzar en tal temática las colecciones de nuestras bibliotecas universitarias.

Obras consultadas

- 1 Achaval, Elena. *Borges*. Disponible en: <http://www.literatura.org/borges>. Fecha de consulta: 18 mayo 2004
2. Alazraki, Jaime, 1984 "El Golem." p.216- 236. En: *Expliquémonos a Borges como poeta*. Editado por Ángel Flores, 2ª. ED. México: Siglo XXI, 308 p.
- 3 Alazraki, James, ED. (1976) . *Jorge Luis Borges*. España: Taurus, 364 p.
- 4 Alcira Arancibia, ed. (1991) *Literatura como intertextualidad: IX Simposio internacional de literatura*. Buenos Aires: Instituto de literatura y cultural hispánico, 576 p.
- 5 Alifano, Roberto (1985). *Conversaciones con Borges*. Buenos Aires: Atlántida, 250 p.
- 6 Alifano, Roberto. (1988) *Borges: biografía verbal*. España: Plaza Janes, 235 p.
- 7 Allen, Graham, (2000). *Intertextuality*. London: Routledge, 238 p.
- 8 Álvarez Amorós, José Antonio.(1991) *Ulises como paradigma de Intertextualidad. La hipótesis del narrador-citador*. Madrid : Palas atenea. 256 p.
- 9 Anderson Imbert, Enrique. (1992). *El Realismo Mágico y otros ensayos* (2ªedición). Caracas: Monte Avila.
- 10 Barbarito, Carlos. *Borges: El libro, los libros, los hombres, un hombre*. Disponible en: http://www.letralia.com/ed_let/borges/index2.htm. Fecha de consulta 12 de febrero del 2005.
- 11 Barthes, Roland, Todorov, T. y otros (1982). *Análisis estructural del relato*. 2ª. Ed. México: Premia, 223 p.
- 12 Bengoechea, Mercedes, ed.(1997). *Intertextualidad: Intertextuality*. España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá. 210 p.
- 13 Beristáin, Helena. (1996). *Alusión, referencialidad, intertextualidad*..México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas,69 p.
- 14 Bermejo, Adriana J. (1990). *Haciendo camino: pactos de la escritura en la obra de Jorge Luis Borges*. México: UNAM, 690 p.
- 15 *La Biblia de América*,(1997). edición popular. 5ª. Ed. España: La casa de la

- Biblia 1420 p.
- 16 Block de Behar, Lisa. (1987) *Al margen de Borges*, Argentina: siglo XXI, 219 p.
- 17 Block de Behar, Lisa. (1999). *Borges, La pasión de una cita sin fin*, México: Siglo XXI, 184 p.
- 18 Blüer, Karl, Postmodernidad e intertextualidad en la Obra de J.L.B. p.119-131. En: De toro, Alfonso, ed. (1995). *Jorge Luis Borges: Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Madrid: Iberoamericana.212 p.
- 19 Blum, Andrea. (2003) Mito del eterno retorno en seis textos de Borges. Disponible en: <http://www2.udec.cl/~docliter/magister/blum.pdf>. Fecha de consulta: 14 de junio del 2004.
- 20 Borges, Jorge Luis. (1974) *Obras Completas* .Buenos Aires: Emecé, 1162 p. De las cuales se proporcionan a continuación los datos concretos de los cuentos analizados:
- "Pierre Menard, autor del Quijote", p. 444-450
 - "Funes el memorioso", p. 485-490.
 - "La biblioteca de babel", p. 465-474.
 - "La casa de Asterión", p. 569-570.
 - "Los teólogos", p. 550-556.
 - "El golem", p. 885-887
- 21 Borovich, Beatriz,(1999) *Los caminos de Borges: Kabala, los mitos y símbolos*. Buenos Aires: Lumen, 158 p.
- 22 Calvo Montero, Maria, (1999) *Relaciones literarias entre J.L.Borges y Humberto Eco*,España: University of Toronto, Department of italian studies,. 292 p.
- 23 Canfield, Martha, (1999). "Borges, del minotauro al signo laberíntico", pp. 67-75. En: *El siglo de Borges*, Vol 2, editado por Alfonso del Toro, Madrid: Iberoamericana,224 p.
- 24 Cédola, Estela. (1993). *Borges o la coincidencia de los apuestos*. 2ª. Ed. Buenos Aires: Eudeba, 312 p.
- 25 Collado Mena, Carlos.(1989) "El pensamiento en la obra literaria de Borges", pp. 249. En: *Borges y la literatura: textos para su homenaje*, editado por Victorino Polo García. Murcia: Universidad de Murcia. 278 p
- 26 Corry, Leo, "Algunas Ideas Científicas en la Obra de Borges y su Contexto Histórico" . disponible en: <http://www.tau.ac.il/~corry/texts/chapters/borges->

ciencia.pdf.Fecha de consulta: 22-mayo-2004.

- 27 Chacón Gutiérrez "Apuntes del libro de Palimpsestos de Genette". *Disponible en: Estudios hispánicos de la red.* En: <http://artsandscience.concordia.ca/cmll/spanish/antonio/chacon.htm>. Fecha de consulta: 04-mayo-2003
- 28 De toro, Alfonso, ed.(1999). *Pensamiento y saber en el siglo XX: La intertextualidad en la obra de Jorge Luis Borges*. Madrid: Iberoamericana.370 p.
- 29 *Diccionario de la lengua española*,(1990) México: Océano. S/n.
- 30 *El Golem*.
Disponible en: <http://www.elhuertodelnogal.com.ar/kalahgolem.htm>. Fecha de consulta: 12 de febrero del 2005.
- 31 Eufaccio, Patricio. *Presencia del destino en Borges*. Disponible en: <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero9/borgefin.html>. Fecha de consulta: 17-marzo-2004.
- 32 Gaarder, Jostein.(1991). *El mundo de Sofía. Novela sobre la historia de la filosofía*. México: Patria/Sirueta, 638 p.
- 33 Garibay K, (1989).*Mitología griega, dioses y héroes*. 11ª ed. México: Porrúa, 260 p.
- 34 Garcia, Gloria, Universidad de Extremadura, (España) y Universidad de Passo Fundo (Brasil) *La biblioteca de Babel, según Borges, una prefiguración de internet*. Disponible en: <http://www.unex.es/interzona/Interzona/Revista/>. Fecha de consulta: 24 -02-2004
- 35 Genette, Gerard "*Fronteras del relato*", p 196-210, En: *Análisis estructural del relato*.
- 36 Genette, Gerard. (1992). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Paris: Seuil, 573 p.
- 37 Gertel, Zuñilda. (1967). *Borges y su retorno a la poesía*. New Cork, U.S.A.: The University of Iowa, American Publishing Company, 175 p
- 38 Goloboff, Gerardo.(1978) *Leer Borges*. Buenos Aires: Huemul. 348 p.
- 39 González Mateos, Adriana.(1998), *Borges y Escher. Un doble recorrido por el laberinto*, México: , INBA, MSDVS, 129 p.
- 40 Grimm, Jacob, citado por Gershom Scholem, en: "La idea del Golem en sus

- relaciones telúricas y mágicas,"* p. 174. En: *La cábala y su simbolismo*
- 41 Gwinn, Robert P., ed. (1985). *The new enciclopedia británica*. Micropedia, vol 5. 15ª. Ed. Chicago: London, p. 348).
- 42 Hayles, N. Katherine. (1984). *The Cosmic Web. Scientific Field Models and Literary Strategies in the Twentieth Century*. Ithaca and London: Cornell UP.
- 43 Jurado, Alicia. (1997) *Genio y Figura de Jorge Luis Borges*. (3ª ED.) Argentina: ED. Universitaria de Buenos Aires. 223 p.
- 44 Kason, Nancy M. (1994) *Borges y la postmodernidad. Un juego con espejos desplazantes*. México: UNAM, 115 p.
- 45 Kancyper, Luis (1989) *Jorge Luis Borges o el laberinto de narciso*. Argentina: Paidós, 114 p.
- 46 Kristeva. Julia. (1970). *El texto de la novela*. España: Lumen.292 p.
- 47 Kristeva, Julia. (1978). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos, 270 p.
- 48 *La literatura: Ideas, Obras, Hombres*. Diccionario de literatura. Madrid: Ediciones Mensajero, 1976. 464 p.
- 49 *La voz de Borges: una conferencia*. Disponible en:
<http://sololiteratura.com/borunaconferencia.htm>. Fecha de consulta: 12-diciembre del 2004.
- 50 Landow, George P. (1995). *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós, 284 p.
- 51 Lusky Friedman, Mary. (1990). *Una morfología de los cuentos de Borges*. España: Espiral, Hispano América, 248 p
- 52 Martínez Fernández, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*. España: Cátedra, 216 p.
- 53 Mejía Prieto, Jorge. (1996). *La sabiduría de Jorge Luis Borges*. México: Planeta, 166 p.
- 54 Merrell, Floyd. (1991). *Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges, Mathematics, and the New Physics*. West Lafayette, IN: Purdue University Press. Citado por Corry en: *Algunas Ideas Científicas en la Obra de Borges y su Contexto Histórico*"

- 55 Meyrink, Gustav,(1971) *El Golem*. México: J. Pablos, 259 p.
- 56 Navarro Duran, (1995) *La mirada al texto: comentario de textos literarios*. Barcelona: Ariel. 190 p.
- 57 Pascual, Arturo.(2000) *El lector de Jorge Luis Borges*. Barcelona: Océano, 189 p.
- 58 Pestaña Castro, Cristina. La intertextualidad de F. Kafka en J.L. Borges. Disponible en: http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero7/borg_kaf.tm. Fecha de consulta: 20-Octubre-2003.
- 59 Pérez, *Potencia de la repetición*. Disponible en: <http://www.aafi.filosofia.net>. Fecha de consulta: 30 de junio del 2004.
- 60 Pérez, Alberto Julián. (1986) *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges: hacia una crítica de la Bakhtiniana de la literatura*. Madrid: Gredos, 302 p.
- 61 Pérez Melendez, Catalina. (2000) *El universo de la biblioteca en la obra de Jorge Luis Borges*. Tesis de licenciatura, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. México: El autor. 129 p.
- 62 Pickenhayn, Jorge Oscar. (1987).*Cronología de Jorge Luis Borges,1899-1986*. Argentina: Plus Ultra, 38 p.
- 63 Platón, (1980) *Dialogos*. Madrid : Edaf, c1980. 308 p.
- 64 Renard, Ma. Adela. (1990).*Borges: cuentos*. Buenos Aires: Khapelusz, 198 p.
- 65 Reyes, Graciela (1984).*Polifonía textual*. Madrid: Gredos. 268 p.
- 66 Rivera de la Cruz, Marta. *La importancia de la repetición en la obra de Gabriel García Márquez*. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/intertex.htm>. Fecha de consulta 11 de noviembre de 2003.
- 67 Rodríguez Monegal, Emir (1991) *Borges por el mismo*. Venezuela: Monteavila editores, 252 p.
- 68 Rodríguez Monegal, Citado por Ezequiel de Olaso, (1999). En: *Jugar en serio, aventuras de Borges*. México: Paidós; UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 160 p.
- 69 Rodríguez Monegal, Emir, ed. (1981) *Jorge Luis Borges: Ficcionario: una*

- antología de sus textos*, México: Fondo de Cultura Económica, 484 p.
- 70 Rodríguez Rodríguez, Félix. *De la Deconstrucción hasta Nuestros Días*. Disponible en: <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/02/115500.asp>. Fecha de consulta: 30-Noviembre 2004.
- 71 Sabrovsky, Eduardo. *INTERNET, LA MEMORIA, LA NOSTALGIA*. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/1997/nov97/971118/virtualia.html>. Fecha de consulta, 18 de mayo-2004.
- 72 Scholem, Citado por Alarazki, en *Expliquémonos a Borges como poeta*, p. 231.
- 73 Siapack, Sara. (1999). *Borges y la Ciencia*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 152 p.
- 74 Sorrentino, Fernando. (1996). *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. (2a. ED.). Buenos Aires: Ateneo, 269p. Serie Grandes reportajes.
- 75 Tacca, Oscar. *Riqueza de Pierre Menard, autor del quijote* disponible en: <http://www.iacd.oas.org>. Fecha de consulta: 24-febrero-2004
- 76 Teitelborn, Volodia, (1997) *Los dos Borges: vida sueño y enigmas*. México: Hermes, 342 p.
- 77 Vázquez, María Esther. (1977) *Borges: imágenes, memorias y diálogos*. 2ª. ed. Venezuela: Monteavila, 298 p.
- 78 Vázquez, María Esther (1989) *Borges: sus días y sus tiempos*. España: Punto de lectura, 436 p.
- 79 Zavala, L (1998). *La precisión de la incertidumbre: postmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 160 p.