



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES



**LA FICCIÓN DESDE LA REALIDAD O CÓMO
DESCUBRIRSE PERSONAJE: BORGES Y LA
METALEPSIS**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRA EN HUMANIDADES**

PRESENTA:

MARILLEN FONSECA ANALCO

**DIRECTORA DE TESIS:
DRA. ANGÉLICA TORNERO SALINAS**

CUERNAVACA, MORELOS

MAYO, 2019



Para Santa, mi madre

Para mis hermanas, Mayra y Maricela

AGRADECIMIENTOS

La primera vez que leí a Jorge Luis Borges fue a causa de un encuentro fortuito con una enciclopedia de la literatura –género tan amado por el escritor argentino– que incluía entre sus páginas el cuento titulado “El otro” (perteneciente a *El libro de arena*). Recuerdo la perplejidad que me dejó leer dicho cuento, el acopio de preguntas que me suscitó y, finalmente, la fascinación por el acontecimiento fantástico. A partir de esa lectura, surgió en mí la inquietud por la imbricación entre realidad y ficción, así como la inclinación por investigar esta cuestión. El presente trabajo tiene su origen en ese encuentro. Gracias a Borges y su literatura; gracias a aquellas personas con quienes he compartido una conversación en torno al escritor argentino.

Gracias a mi madre que hizo posible para mí el camino de la investigación y el estudio; quien al conocer mi elección profesional, y luego de un suspiro, me puso en un autobús para estudiar Literatura en otra ciudad; mi madre, quien me mostró el valor del conocimiento para la vida y con su ejemplo me enseñó a ser una mujer fuerte. Gracias por motivarme todos los días para cumplir mis metas. A mis hermanas, gracias por su apoyo incondicional, por hacer de nosotras la mejor familia, una familia que se impulsa a sí misma para lograr sus objetivos. A mi tía Librada, gracias por poner en mis manos los primeros libros, por colmar la casa con enciclopedias y novelas que alimentaron mi gusto por la lectura; gracias por apoyarme a lo largo de todos mis estudios.

A Arnold Hernández, gracias por las fascinantes conversaciones sobre literatura y filosofía. Sin duda, en ti encontré morada mi curiosidad e interés por los temas filosóficos. Gracias por tus enseñanzas.

A mis tutores: Dra. Angélica Tornero, Dra. Julieta Espinosa y Dr. Rafael Olea Franco, gracias por acompañarme en todo el proceso de investigación. Ha sido un privilegio trabajar con ustedes. Agradezco a la Dra. Tornero y la Dra. Espinosa el mostrarme la perspectiva interdisciplinar, por enseñarme a pensar la teoría por fuera de ella misma y desde los sitios más insospechados; gracias por enseñarme el camino de ida y vuelta entre la teoría narrativa y las ficciones. Gracias Dra. Espinosa por su contribución al título de esta tesis. Agradezco al Dr. Olea por compartirme su sabiduría sobre el escritor argentino, por alumbrar los senderos que se bifurcan en la obra de Borges para esta investigación. Gracias a mis lectores: Dra. Anna Juliet Reid y Dr. Luis Alonso Gerena Carillo, por enriquecer este trabajo con sus sugerencias y correcciones, sin ellas esta tesis estaría incompleta.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I. METALEPSIS: DE LA RETÓRICA A LA TEORÍA NARRATIVA. UNA APROXIMACIÓN BORGIANA	8
1.1 Desordenar la realidad: la metalepsis como tropo	14
1.2 Metalepsis narrativa o la crisis de lo real	25
1.3 La metalepsis como paradoja o la identidad infinita	40
CAPÍTULO II. <i>MISE-EN-SCÈNE</i> DE LA METALEPSIS EN TRES CUENTOS DE BORGES	48
2.1 Sobre cómo el mundo se convirtió en una ficción: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”	51
2.2 La representación teatral del mundo: “Tema del traidor y del héroe”	65
2.3 El mundo tiene el ombligo de Adán: “La otra muerte”	75
CONCLUSIONES	84
BIBLIOGRAFÍA	91

INTRODUCCIÓN

Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿quizá el aparente?...¡No, de ningún modo!,
*¡al eliminar el mundo verdadero hemos
eliminado también el aparente!*
Nietzsche

Si pudiéramos abreviar la obra de Borges en una sola pregunta, ésta sería en torno a la insustancialidad de lo real. En “El inmortal”, por ejemplo, expresa el escritor argentino: “Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real” (*OCI*: 549), donde se muestra el presentimiento sobre la irrealidad del mundo. Así, la lectura que a continuación se ofrece nace de la sospecha de que es posible tejer un diálogo entre esta pregunta filosófica y la estrategia narrativa mediante la cual Borges representa el problema de los límites entre realidad y ficción, a saber, la metalepsis.

Sabemos que Borges cultivó con fervor el género del ensayo y el cuento, no obstante que es difícil categorizar sus textos de un lado o del otro, pues sabemos que sus ensayos ofrecen ficciones y sus cuentos incluyen reflexiones teóricas. Pero eso es precisamente lo que enriquece todo estudio que se realice sobre él. Por ello es que en el presente trabajo se transitarán ambos caminos: ¿qué reflexiones hace en sus ensayos, respecto a la metalepsis? ¿cómo se escenifican dichas reflexiones en sus cuentos? ¿qué aportaciones teóricas al concepto de metalepsis podemos extraer de sus ficciones?

La metalepsis en el ámbito narratológico es un término relativamente reciente. Fue Gérard Genette quien lo usó por primera vez en *Figuras III* (1972) para referirse a un procedimiento que consiste en una transgresión deliberada entre mundos o niveles narrativos. Sin embargo, esta estrategia literaria ya había sido objeto de interés y análisis en varios ensayos de Borges, como “Avatares de la tortuga”, “Formas de una leyenda”, “Cuando la ficción vive en la ficción” y “Nathaniel Hawthorne”. Es a partir de ahí que hemos decidido iniciar nuestro estudio sobre la metalepsis. De esta manera, en el primer capítulo retomamos a Borges en su dimensión como crítico literario y lo postulamos como un teórico de la literatura. Nos centramos en su labor como escritor de ensayos, en los cuales sabemos que están presentes los temas filosóficos pero siempre relacionados con temas literarios. En primer lugar, analizamos la metalepsis como tropo y su relación con los conceptos de verdad/mentira, retomando por un lado las aproximaciones de

Aristóteles, César Dumarsais y Heinrich Lausberg, y por otro lado los planteamientos sobre retórica hechos por Borges. En segundo lugar, extraemos las reflexiones que hace el argentino respecto a la metalepsis narrativa, con el fin de aproximarnos a una posible teoría suya, en la cual se propondrá su carácter filosófico a la luz de Schopenhauer, Nietzsche y Baudrillard. A la par de ello, se ponen en diálogo las consideraciones borgeanas con las teorías de Genette (*Figuras III, Nuevo discurso del relato y Metalepsis: de la figura a la ficción*), Brian McHale (*Postmodernist Fiction*) y Douglas Hofstadter (*Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle*). Todo lo anterior con el propósito de mostrar cómo la metalepsis, en sus distintos ámbitos, guarda nexos entre las oposiciones de verdad/mentira y realidad/ficción, puesto que el problema de la realidad es también de la verdad. Una realidad ilusoria corresponde con una verdad ilusoria. Se busca hacer notar que las aproximaciones filosóficas de Borges en torno a la insustancialidad de lo real se relacionan, en el ámbito literario, con la multiplicidad de mundos narrativos, las estrategias recursivas y, por supuesto, con el fenómeno de la metalepsis.

En el segundo capítulo, se realiza el análisis de la metalepsis en tres ficciones de Borges. Como *corpus* se hizo una selección de textos de los dos libros más representativos de su narrativa, principalmente porque en ellos se desarrolla su vena fantástica, donde se diluyen las fronteras entre realidad y ficción. Me refiero a *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). Además, en los textos de estas obras, Borges escenifica sus principales ideas filosóficas. Del primero elegimos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Tema del traidor y del héroe”; del segundo, elegimos “La otra muerte”. Estas tres ficciones tienen en común la transgresión de la ficción en la realidad, pero cada una nos ofrece un tipo diferente de metalepsis, lo cual enriquece este trabajo.

Ahora bien, para analizar los tres cuentos, usaremos como marco teórico general las teorías de la metalepsis de Gerard Genette y Brian McHale pero cabe mencionar que estas se seleccionaron solo como punto de partida, pues no son consideradas como un modelo a aplicar en los cuentos, sino como teorías con las cuales dialogar junto con las consideraciones de Borges, mostradas en el primer capítulo. Ya se ha mencionado que la peculiaridad de las ficciones borgianas es que, como menciona Beatriz Sarlo en *Borges, un escritor a las orillas*, el argumento no solo es narrativo sino también teórico. De este modo, concebimos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Tema del traidor y del héroe” y “La otra muerte” como ejercicios de reflexión y como un tratamiento teórico sobre la metalepsis misma, al igual que consideramos su relación con la crisis de lo real. Por ello, realizamos el análisis de los tres cuentos en un doble sentido: 1) analizando la metalepsis

narratológicamente y 2) retomando los cuentos como postulados teóricos sobre este mismo fenómeno de transgresión. En otras palabras, se va de la pregunta ¿cómo se construye narrativamente la metalepsis en cada uno de los cuentos? A la pregunta ¿qué aportación puede hacer cada uno de ellos a la teoría de la metalepsis? ¿qué nos dicen sobre la metalepsis misma? Con esta doble dimensión del análisis, se abre una interpretación filosófica de esta estrategia en Borges, más allá de su ámbito literario.

CAPÍTULO I

METALEPSIS: DE LA RETÓRICA A LA TEORÍA NARRATIVA. UNA APROXIMACIÓN BORGIANA

En “Nathaniel Hawthorne” Borges distingue entre escritores que piensan por imágenes y escritores que piensan por abstracciones (*OC I*: 673), es decir, entre escritores que recurren a procesos lógicos y razonamientos *versus* escritores que apelan la imaginación. No es difícil extraer de esta dicotomía una segunda: entre el género ensayístico, por un lado, y la poesía, la narrativa y el drama, por otro lado. Borges, sin embargo, abrió intersticios en la validez de su propia división; pensó por abstracciones y escribió ensayos, pero también pensó por imágenes y escribió cuentos. Hizo un peculiar uso de los géneros literarios, modificándolos. No podríamos entonces situarlo dentro de alguna de sus propias divisiones por lo que, en palabras de Juan Nuño: “Quizá sea menester inventar la categoría intermedia para él: escritor capaz de imaginar abstracciones, de dar vida imaginativa a filosofemas, de convertir en ficción prodigiosa sequizos conceptos” (9). Al leer los ensayos de Borges, nos percatamos de que al tratar temas filosóficos o teológicos, percibe en ellos —y es por esto que le interesan— un carácter imaginario, y es aquí donde la frontera entre abstracción e imaginación encuentra su mayor fisura. Conocida es ya su consideración de la metafísica como una rama de la literatura fantástica, concepción que lo llevó a confesar respecto a su compilación de la *Antología de la literatura fantástica* (1940), realizada junto a Bioy Casares y Silvina Ocampo, lo siguiente:

delato la culpable omisión de los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. En efecto, ¿qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe —una flor que nos llega del porvenir, un muerto sometido a la hipnosis— confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y que solitariamente perdura fuera del tiempo?” (*OC I*: 280).

Hablemos entonces del Borges que indagó en la dimensión abstracta, el escritor que se sirvió de las grandes proposiciones del pensamiento humano, el Borges conjetural. Como vimos en la cita anterior, no obstante que en la materia de sus ensayos están presentes los motivos filosóficos, estos siempre se relacionan con temas literarios, por lo que es cierto también que ellos han de leerse desde la perspectiva de la crítica literaria, pues comprenden un tratamiento de cuestiones estéticas a partir de la filosofía. Como lo ha señalado Arturo Echavarría, al leer sus ensayos no debemos centrarnos en la adecuación de sus teorías expuestas con el mundo real, sino en las formas en que esos postulados suscitan el fenómeno de la creación literaria (31). De esta manera, en Borges las

motivaciones temáticas devienen siempre recursos estilísticos o procedimientos narrativos, por lo que no son independientes los unos de las otras. Este cruce de géneros constituye senderos que se bifurcan —por decirlo en el argot borgiano; son caminos que tienen un punto de partida en cuanto temas pero un punto de llegada incierto en cuanto a la puesta en escena de ese tema: pueden ir del ensayo a la narración, de la filosofía a la crítica, de la crítica a la ficción.

Borges realizó el ejercicio de la crítica bajo la subjetividad del escritor que tiene una concepción propia de lo que es literatura, pues sus valoraciones se exponen de una manera directa y están escritas en primera persona. Con su crítica, creó a sus propios precursores, tal como lo señala a propósito de Kafka: “Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría” (*OC I*: 711). Cada ensayo sobre cada tema, idea o aspecto de cada escritor, de cada obra literaria o filosófica, es una marca de su propia escritura; cada uno de sus textos, una manera de leer a sus antecesores. La heterogeneidad de su crítica converge en la homogeneidad de su obra literaria.

Dicho en otras palabras, la crítica literaria ejercida por Borges estuvo centrada en la construcción de los textos y encuentran su traducción, su puesta en imágenes, en su propia narrativa. Ello se muestra más claramente si planteamos: ¿Qué mundos narrativos estaba creando Borges en el momento en que escribía sus ensayos?, ¿qué narraciones inventó posteriormente?, ¿cuáles ficciones les preceden?

Tenemos entonces que Borges pensó teóricamente las estrategias mediante las cuales la literatura construye mundos imaginarios. Muchas de estas fueron descritas por él y posteriormente encontraron su nombre en la teoría literaria¹; Borges anticipó tópicos de los que después se ocuparían no sólo los teóricos de la literatura sino también algunos filósofos de la posmodernidad².

¹Beatriz Sarlo en *Borges, un escritor a las orillas* (2015) señala tres de ellos: la ilusión referencial, la intertextualidad y la ambigüedad del sentido; por otra parte, Brian McHale en *Postmodernist fiction* (1986) hace referencia al “forking-paths principle” tomando como paradigma “El jardín de senderos que se bifurcan” de Borges: “Borges analyzes narrative into a system of branchings. At each point in a story, the narrative agent is faced with a bifurcation, two possibilities, only one of which can be realized at a time; choosing one, he is faced with another branching; choosing again, he is faced with yet another, and so on, tracing his way through the tree-like proliferation [...] of the story’s potential and actualized happenings” (132). Señalo asimismo el planteamiento de “la muerte del autor” de Roland Barthes, que encuentra su antecedente en “Pierre Menard autor del Quijote”.

²Para una relación entre Borges y la postmodernidad véase: Alfonso de Toro, *Borges infinito. Borgesevirtual. Pensamiento y Saber de los siglos XX y XXI*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2008.

Una de estas estrategias, que es la que nos interesa y que mostraremos en este primer capítulo, es la metalepsis, aunque Borges no da ese nombre a este recurso aparece ya descrita en sus ensayos.

La palabra metalepsis fue usada por primera vez por Gérard Genette en *Figuras III* (1972) para designar un procedimiento narrativo. En este libro, el teórico literario utiliza el término *metalepsis* para referirse a toda transgresión deliberada efectuada por el paso de un nivel narrativo a otro en un relato literario. Posteriormente en *Metalepsis: de la figura a la ficción* (2004) extiende su definición a otros sistemas de representación, más allá del ámbito literario: “considero razonable destinar de ahora en más el término metalepsis a una manipulación [...] de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general, al productor de una representación con la representación” (15). Aunque esta definición más general abarca únicamente la relación productor-representación, el mismo Genette señala que el ámbito de la metalepsis se extiende a otros modos de transgresión del umbral de representación. De esta manera, ya no solo se refiere a la transgresión ascendente del autor que se inmiscuye en su ficción, sino que también designa el modo de transgresión inverso, es decir, la irrupción de la ficción en la vida real o empírica.

La metalepsis (del griego μετάληψις) fue incorporada por Genette a la narratología desde su ámbito originario que es la retórica. En *Metalepsis: de la figura a la ficción* sitúa su significado original como un tropo que señala el empleo de un vocablo por otro, por traslado de sentido, haciendo de ella un sinónimo de metonimia y de metáfora. Este balbuceo en cuanto a su significado original, muestra tan solo la punta de la problemática que rodea al término, a saber: la distorsión semántica de que ha sido objeto, pues no es clara la relación entre su significado retórico y el significado que le ha dado el teórico francés. Y es que la conceptualización hecha por Genette en *Figuras III* y *Nuevo discurso del relato* (1998) pareciera no entonar con las definiciones del término en la tradición retórica, sobre todo por su uso figurativo en esta última. No obstante la aparente arbitrariedad de su anexión a la teoría narrativa, es posible mostrar –y este es el objetivo del primer capítulo– cómo esta última acepción sólo pudo realizarse debido a ciertos cauces abiertos por su significado en la retórica y cómo tales cauces pueden señalarse a la luz de las reflexiones críticas que fueron hechas por Borges sobre la filosofía, la literatura en general y esta estrategia narrativa en particular. Y aún más: ¿es posible que Borges haya podido preceder la formulación del concepto de metalepsis iniciada por Genette? Y de ser así ¿en qué medida?

La retórica, y en especial la metáfora, fue una de las primeras inquietudes en las reflexiones de Borges, como puede verse en su primer libro de ensayos *Inquisiciones* (1925), por lo que es a partir de ellas que podemos empezar a aproximarnos a ese procedimiento de disolución de límites de los mundos representados, llamado metalepsis. Este será el tema del primer apartado, titulado “Desordenar la realidad: la metalepsis como tropo”: establecer una aproximación a la metalepsis en sus tres significados dentro de la retórica, es decir, como metáfora, metonimia e hipotiposis, estableciendo un diálogo entre los planteamientos hechos por Aristóteles, Cesar Dumarsais, Henrich Lausberg, y algunos planteamientos sobre retórica hechos por Borges. Lo anterior con el objetivo de identificar los rasgos presentes en la metalepsis como tropo, que se mantienen como condiciones que posibilitan la efectuación de la metalepsis narrativa; por otra parte, se mostrará cómo en las reflexiones borgianas hay ya una formulación similar a la operación efectuada por Genette, al trasladar el término metalepsis desde el ámbito de la retórica al de la ficción, es decir, la idea de que los juegos metafóricos pueden ser antecedentes de la ficción, lo que constituye el primer paso para ir de la metalepsis retórica a la metalepsis ficcional.

En el segundo apartado “Metalepsis narrativa o la crisis de lo real” se inicia el estudio de la metalepsis narrativa a la luz de algunos planteamientos filosóficos y literarios de Borges, formulados en “Avatares de la tortuga”, “Formas de una leyenda”, “Cuando la ficción vive en la ficción” y “Nathaniel Hawthorne”, los cuales pueden leerse en un primer momento como aproximaciones filosóficas sobre la cuestión de la insustancialidad de lo real; y en un segundo momento, estas han de leerse en su dimensión estética, pues llevan a Borges a abordar el tema de la multiplicidad de mundos y las estrategias recursivas en la literatura, como mundos de cajas chinas, así como a reflexionar sobre la transgresión de los estatus ontológicos de éstos, anticipándose a Genette al poder extraer de todo esto una teoría sobre el fenómeno de la metalepsis. Dicho así, se analizan los planteamientos del escritor argentino a partir de las propuestas teóricas de Genette y Brian McHale, y se muestra cómo las consideraciones borgianas preceden la teoría de la metalepsis genettiana. A partir de ellas se descubre la metalepsis, más allá de su potencial irruptivo dentro de la narración, como un desmantelamiento de la categoría de lo real así como de su sistema jerárquico, problematizando los límites entre la ficción y la realidad. Tal problematización toma tintes schopenhauerianos en cuanto a la asimilación de la vida como sueño.

Finalmente, en el tercer apartado titulado “La metalepsis como paradoja o la identidad infinita” se aborda la metalepsis desde una segunda perspectiva que la sitúa como un procedimiento de transgresión paradójica de límites. En este sentido han sido las teorías de Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minneman las que han privilegiado la perspectiva lógica en sus reflexiones sobre la metalepsis. Es desde estos presupuestos que ha sido descrita en términos de bucle extraño y jerarquía enredada, términos originalmente propuestos por Douglas Hofstadter para referirse al fenómeno de la autorreferencia en un sistema jerárquico.

De acuerdo con lo anterior, en este apartado se teje un diálogo a partir de las consideraciones dadas por Hofstadter sobre el fenómeno de la recursividad y la autorreferencia, y los argumentos de Borges acerca de la paradoja y el *regressus infinitum*, ello con el fin de estudiar la metalepsis desde otra modalidad, como forma paradójica en tanto que implica procesos recursivos y autorreferenciales que, a su vez, plantean el *regressus ad infinitum*. Las reflexiones borgianas son importantes en este estudio porque lo abordan no solo desde el espacio lógico sino que de él deriva sus implicaciones en el plano ontológico, pues concibe la paradoja como un fenómeno que al desbordar el espacio lógico trae como consecuencia la imposibilidad de una forma lógica de lo real.

1.1 DESORDENAR LA REALIDAD: LA METALEPSIS COMO TROPO

En *Metalepsis. De la figura a la ficción* Genette realiza un breve recorrido por los significados del vocablo “metalepsis” en la tradición retórica, con el propósito de dar una justificación por la anexión de este concepto al ámbito de la narratología. Encuentra así su significado más originario en la *Poética* de Aristóteles, sin embargo el término de *μετάληψις* no aparece como tal en esta obra. Que Genette encuentre una primera definición de *metalepsis* en el Estagirita se debe quizá a su denominación latina como *translatio*, “traslado”, que en la *Poética* designa a la metáfora (*μεταφορά*). Considero preciso iniciar entonces el trayecto hacia la *metalepsis* como procedimiento narrativo a partir de su significado más general, es decir, definirla como cualquier modalidad de traslación, lo que la sitúa como un sinónimo de metáfora. Para esto se forjará un diálogo entre las nociones de metáfora en Aristóteles y Borges; por otra parte, se analizará también la *metalepsis* en su acepción como un tipo de metonimia y, desprendido de ello, como hipotiposis, analizando las propuestas de Heinrich Lausberg y Cesar Dumarsais junto con las aproximaciones borgianas a estos recursos.

En la *Poética* Aristóteles nos da la siguiente definición de metáfora: “Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía” (1457b7-9). Son cuatro los tipos de metáfora pero destaca en la definición aristotélica la operación de la analogía para explicar la metáfora misma, concediéndole una importancia considerable. Tal como aparece en la *Poética* las metáforas pertenecen al nivel del nombre y del nombrar; si la metáfora es una traslación del nombre de una cosa a otra, entonces esto indica que cada cosa tiene un nombre propio, al que Aristóteles se refiere como el “nombre usual”. Sin embargo, hay que aclarar aquí que este nombre usual no lo es por razón de una relación natural entre el nombre y el objeto, sino que es por convención que existen esos nombres ordinarios que se *usan* para nombrar propiamente. Este nombre usual es lo que posibilita la metáfora y por ello la metáfora está fuera de lo que se dice con propiedad.

Borges compartirá con Aristóteles la concepción de que el fundamento de la metáfora es la semejanza entre las cosas, la relación de analogía, tal como veremos ahora. En su primer libro de ensayos, *Inquisiciones*, concibe una posible retórica en “Después de las imágenes” y “Examen de metáforas”. Para él, la metáfora es una vinculación entre cosas lejanas, esto es, entre dos conceptos distintos, y por esto se refiere a ella como “traslación”, del mismo modo que Aristóteles. La

metáfora: invención necesaria ante la pobreza del lenguaje y la simultaneidad de las percepciones del mundo aparential. Estas son ordenadas eficazmente por el idioma que, aunque arbitrario, tiene un fin práctico. Ante tal nomenclatura, la metáfora es “el conjuro mediante el cual desordenamos el universo rígido” (*Inquisiciones*: 28).

Sin embargo, Borges encuentra que en el lenguaje mismo hay una “serie de balbucientes metáforas” (64): las palabras abstractas, como por ejemplo el vocabulario metafísico. Esta afirmación constituye la versión menos extrema de la concepción del lenguaje en Friedrich Nietzsche, para quien este es: “Un ejército de metáforas, metonimias, antropomorfismo en movimiento” (*OC I*: 613). En este sentido, toda palabra sería una metáfora de las cosas mismas, metáforas que se han olvidado que lo son y se han establecido como verdades. Ahora bien, si las invenciones conceptuales de la metafísica son para Borges metáforas y a su vez, recordemos, estas invenciones pertenecen al género fantástico, entonces en esta relación se vislumbra ya la realización de un “prodigio”: crear, por ejemplo, en la metáfora de “Dios”, en un ser que es tres y a la vez uno, es tomarla en sentido literal, pasar de la quimérica metáfora a la metáfora efectiva. Primer paso previsto para llegar a la metalepsis narrativa: la literalización de la figura.

Por otra parte, en un texto anterior a *Inquisiciones* titulado “La metáfora”³, Borges ya había señalado también el carácter metafórico de la ciencia, que busca explicar todo fenómeno y que nada puede decir de la realidad de las cosas:

Así, cuando un geómetra afirma que la luna es una cantidad extensa en las tres dimensiones, su expresión no es menos metafórica que la de Nietzsche cuando prefiere definirla como un gato que anda por los tejados. En ambos casos *se tiende un nexo* desde la luna (síntesis de percepciones visuales) hacia otra cosa: en el primero, hacia una serie de relaciones espaciales; en el segundo, hacia un conjunto de sensaciones evocadoras de sigilo, untuosidad y jesuitismo” [la cursiva es mía] (*Textos recobrados I*: 147).

Ese “nexo” del que habla Borges, apunta la distancia que hay entre el objeto (y el nombre que lo designa) y la metáfora que se hace de él, cada uno limitado por su propia esfera semántica, las cuales han de unirse por algún tipo casual de relación establecida, una relación que permite

³ Publicado originalmente en *Cosmópolis*, número 35, noviembre de 1921.

trasladar y unir elementos dispares, la relación de analogía que ya destacaba Aristóteles. Descrita así, la metáfora se corresponde con la definición general de tropo.

Así pues, la metalepsis en su sentido general de “traslación” no es más que lo que se conoce como tropo⁴, por lo que el “nexo” al que se refiere Borges es la “transposición de palabras que son usadas en vez de otras, lo impropio en lugar de lo propio” (Nietzsche, *OC I*: 847) o, en la concepción aristotélica, la palabra extraña en lugar del nombre usual. Del mismo modo, como lo señala Lausberg, el *tropus* es el “giro” semántico del contenido originario de un cuerpo léxico (*verbum proprium*) hacia otro contenido léxico, mediante la sustitución de un *verbum proprium et univoco* por un cuerpo léxico que no es su sinónimo. En el tropo el *verbum proprium* está asegurado por un uso correcto de las palabras y “por la permanencia de un saber. Este saber se encarna en nombres generales que designan paradas y descansos, sustantivos y adjetivos, con los cuales el propio mantiene una relación constante” (Deleuze, *Lógica*: 29). Este saber es una “verdad” que ha sido fijada desde el lenguaje mismo y está relacionado con la *doxa*, el sentido común, donde la *proprietas* hace referencia a lo que todo el mundo sabe y en donde cada cosa es nombrada inequívocamente como algo común a todos. De este modo, nombrar usando la *proprietas* es efectuar un reconocimiento entre el contenido semántico originario y la imagen de la cosa designada; es decir, sabemos que es propio usar la palabra “árbol” para referirnos al árbol que estamos viendo porque lo reconocemos en función del sentido común, entendido éste en la acepción de Gilles Deleuze como: “una facultad de identificación, que remite una diversidad cualquiera a la forma de lo Mismo” (*Lógica*: 61).

El *verbum proprium* expresa pues la opinión común desde un lenguaje ya construido y que es reconocible como aquello que ha adquirido el valor de verdad, puesto que así ha sido convencionalmente establecido: “se inventa una designación de las cosas uniformemente válida y obligatoria, y la legislación del lenguaje proporciona también las primeras leyes de la verdad: pues aquí aparece por primera vez el contraste entre verdad y mentira: el mentiroso utiliza las designaciones válidas, las palabras, para hacer que lo irreal parezca real (Nietzsche, *OC I*: 610). En

⁴ Podría pensarse que denominada así, la metalepsis abarcaría todo recurso retórico, sin embargo, siguiendo a Nietzsche en su “Descripción de la retórica antigua”, distinguimos entre tropo y figura: “En las figuras no hay transposiciones. Son formas de expresión artísticamente cambiadas, desviaciones de lo que es usual... Variantes de las formaciones de oraciones, que sin una diferencia esencial en el significado, aparecen según su forma, en parte como incremento, en parte como disminución, en parte como cambio de los medios de expresión que de otro modo son regulares y usuales” (*OC I*: 847).

este sentido, el tropo sería una forma de la mentira, pero una mentira que no usa ya las designaciones válidas sino una designación impropia que es transpuesta a la propia y que busca persuadir de que lo que se dice es verdadero, ya en la *Retórica* Aristóteles se percataba de que la verosimilitud no tiene una relación directa con la verdad.

De lo anterior podemos obtener una condición imprescindible de la metalepsis como tropo: la oposición, entre la *proprietas* y lo *improprium*, como necesaria para que se lleve a cabo el salto de esferas de contenido, desde la palabra que designa completamente una cosa, hacia la palabra que solo la designa parcial y eventualmente. Esta oposición se conservará también como condición para que se efectúe la metalepsis narrativa, aunque en este ámbito dicha oposición será entre la “realidad” y la “ficción”, como veremos más adelante. Asimismo, estas últimas están vinculadas con las categorías de “verdad” y “mentira”, las cuales –como acabamos de mostrar– a su vez se relacionan con la *proprietas* y lo *improprium*.

Ahora bien, alejada de su concepción general como sinónimo de metáfora y tropo, la metalepsis tiene también en el ámbito de la retórica una segunda significación, más específica, como un tipo de metonimia. En palabras de Lausberg la metonimia “emplea una palabra en la significación de otra que semánticamente está en relación real con la palabra empleada” (*Manual*: 71) por lo que, a diferencia de la metáfora, en la metonimia el *verbum proprium* es sustituido por otra palabra cuya significación propia guarda relación real con el contenido significativo aludido. La metalepsis es un tipo de metonimia en la que la relación entre la palabra empleada metonímicamente y la significación mencionada está dada por la relación orientada de causa a consecuencia (Lausberg, *Manual*: 73-74). Así, la sustitución del *verbum proprium* es tomada, ya no de una esfera de contenido que no está próxima a la del cuerpo léxico que va a sustituir, sino de una esfera semántica próxima. Por ello, la metalepsis se sitúa dentro de la categoría de *tropos por desplazamiento de límites* y, dentro de esa categoría, en la subdivisión de los *tropos por desplazamientos fuera del plano del contenido conceptual* (Lausberg, *Manual*: 96). Este desplazamiento se realiza entonces entre planos que guardan un vínculo entre un fenómeno y sus realidades circundantes de causa o efecto.

En “El arte narrativo y la magia” (*Discusión*, 1932) Borges nos habla sobre un tipo de procedimiento narrativo de orden diverso, “lúcido y atávico”, a saber: “la primitiva claridad de la magia” (*OC I*: 230). Con ello se refiere a un tipo de literatura cuya causalidad no corresponda con

la encadenación de motivos propia del mundo real, sino una literatura que fracture el proceso causal natural:

Ese procedimiento o ambición de los antiguos hombres [...] que postula un vínculo inevitable entre cosas distantes, ya porque su figura es igual –magia imitativa, homeopática– ya por el hecho de una cercanía anterior –magia contagiosa. Ilustración de la segunda era el ungüento curativo de Kenelm Digby, que se aplicaba no a la vendada herida, sino al acero delincuente que la infirió– mientras aquélla, sin el rigor de bárbaras curaciones, iba cicatrizando (*OC I*: 230).

¿Acaso esa “magia contagiosa” a la que se refiere Borges no guarda relación con la figura de la metonimia? El ejemplo que nos da (un ungüento que es aplicado a la espada para que cure la herida que provocó) es una especie de procedimiento metonímico, aunque Borges no lo llame por el nombre de dicha figura: donde el *acero* (causa) sustituye a la *herida* (consecuencia). La metonimia y la magia son la “pesadilla de lo causal”, cuyo orden invierten al tomar el efecto por la causa. Sin embargo, la “magia contagiosa” sería una metonimia tomada al pie de la letra, convertida en ficción. Llegamos así nuevamente a un punto de cruce de la metalepsis retórica hacia la metalepsis narrativa.

Centrémonos ahora en el carácter transgresivo de la metonimia, que se hace evidente con la reflexión anterior de Borges. Tenemos que la metonimia efectúa dos tipos de transgresiones. La primera está dada por el desplazamiento efectuado *gradualmente* de una expresión a otra, que la suplanta. Enfatizo “gradualmente” porque esta palabra establece la existencia de varios planos de significados, delimitados por grados, los cuales son transgredidos con un movimiento semántico inverso. Aquí podría objetarse que esta transgresión realizada por el deslizamiento del plano semántico de un cuerpo léxico a otro cuerpo léxico englobaría a todos los tropos, por lo que todos los tropos serían de naturaleza transgresiva. Sin embargo, no es así puesto que, retomando la clasificación hecha por Lausberg, los *tropos por desplazamiento de límites* (perífrasis, sinécdoque, antonomasia, litotes, hipérbole) y los *tropos por salto* (metáfora, ironía) tienen un puente semántico en el contexto que permite el enlace entre el *verbum proprium* desplazado por el tropo y la palabra trópica, por lo que no hay una transgresión; por lo contrario en la metalepsis como metonimia no hay tal puente, no hay un puente que una dos esferas de contenido, y en ese sentido la metalepsis es un tropo de transgresión del contexto, por ello la *improprietas* de este tropo.

La segunda transgresión ocurre en un nivel ontológico, en el orden natural, pues la metonimia como una especie de magia transgrede la dirección lógica de la causalidad. Se trata de lo que Deleuze llama el buen sentido, que es uno de los dos aspectos de la doxa: “el buen sentido se dice de una dirección: es sentido único, expresa la exigencia de un orden según el cual hay que escoger una dirección y mantener en ella” (*Lógica*: 59). Según el buen sentido la flecha del tiempo se orienta del pasado al futuro, siendo el pasado lo más diferenciado en tanto que se sitúa como un origen y el futuro como lo menos diferenciado, pues es un fin que solo puede preverse. Así en un ejemplo muy citado de Virgilio, “Post *aliquot* mea renga videns mirabor *aristas*”⁵, lo más diferenciado son los años (el antecedente) y lo menos diferenciado las espigas (el consecuente), pero al realizarse un movimiento metonímico las espigas toman el lugar de lo más diferenciado, ocasionando la transgresión del buen sentido.

La metalepsis como metonimia, y con ello como una especie de magia, encuentra una nueva especificación de la causalidad en el ámbito de la retórica, que podemos vincular al otro tipo de magia que Borges señalaba en “El arte narrativo y la magia”, a saber: la “magia imitativa”. Este nuevo significado de la metalepsis encuentra su nombre en el recurso de la hipotiposis: “Refiéranse asimismo á la metalepsis, esto es, el antecedente por el consiguiente, aquellos modos de expresarse los poetas en que en lugar de una descripción, nos ponen, como quien dice, á la vista, el hecho mismo que la descripción supone” (Dumarsais: 156). La hipotiposis ocurre entonces: “en todas aquellas descripciones en qué pintamos los hechos que se relatan, como si actualmente estuviesen pasando á nuestra vista [...] y presentamos el original en lugar de la copia y los objetos mismos en vez de sus quadros ó retratos” (Dumarsais: 209). Como ejemplo, citemos a Racine: “Elévase a este tiempo en la superficie de las aguas, á grandes borbotones, una como montaña de agua; acércase la ola, rebienta y vomita á nuestros ojos entre quaxarones de espuma un monstruo de grandeza extraña” (Dumarsais: 209-210). En este ejemplo, los verbos de la narración están en presente, haciendo *parecer* que el hecho narrado, aunque pasado, está sucediendo en el presente frente a nuestros ojos. Este ejemplo es muy cercano a los ejemplos que nos da Borges de la magia imitativa: en “El arte narrativo y la magia” nos habla de los malayos de la Península que suelen lastimar una imagen de cera para que perezca su original; o en el texto “Cuentos del Turquestán” nos dice que: “para matar de lejos a un hombre, podemos atravesarlo a flechazos; pero también podemos amasar

⁵ Se traduce como: “Después de un tiempo viendo mis reinos ¿me asombraré de algunas espigas?”

un monigote suyo de arcilla y clavetearlo hasta que muera el original” (*OC I*: 333). En todos esos casos la copia se hace pasar por el original, aunque –aclarémoslo nuevamente– aquí hay una diferencia de sentido pues en el ejemplo de Racine se trata de un sentido figurativo y en los ejemplos de Borges en un sentido literal.

Podemos decir entonces que en el recurso de la hipotiposis ocurre una superposición de la realidad y el arte, de la esfera del lenguaje (la descripción) y la esfera de lo real (donde se encuentra el oyente del discurso y a quien se le presenta el hecho narrado como hecho efectivo). La hipotiposis, como magia imitativa, busca realizar de manera fáctica lo que se dice solo con palabras, realizar el prodigio de Dios cuando creó los cielos y la tierra a través del verbo. En este sentido, la hipotiposis se acercaría ya al procedimiento narrativo que Borges señala en “Nathaniel Hawthorne”, el cual como veremos trata de la metalepsis: “Tales juegos, tales momentáneas confluencias del mundo imaginario y del mundo real –del mundo que en el curso de la lectura simulamos que es real– son, o nos parecen, modernos. Su origen, su antiguo origen, está acaso en aquel lugar de la *Iliada* en que Elena de Troya teje su tapiz y lo que teje son batallas y desventuras de la misma guerra de Troya” (*OC I*: 674). En este ejemplo el tapiz de Helena debería ser solo una copia bordada de los hechos, solo una representación, pero en realidad es el original; el tejido presenta los acontecimientos que efectivamente suceden en la guerra de Troya. Helena se presenta entonces como productora de aquello que solo confecciona. En términos más generales diremos, por tanto, que la hipotiposis se efectúa cuando un autor es representado “como alguien que produce por sí mismo aquello que, en el fondo, sólo relata o describe” (Genette, *Metalepsis*: 11) tal y como se ejemplifica con la expresión “Virgilio *hace* morir a Dido” por “Virgilio *relata* que Dido muere”.

Es así como el rasgo más claro que guarda la metalepsis retórica con la metalepsis narrativa es el derivado de su relación con la metonimia y la hipotiposis. Veamos. La metalepsis como una especie de hipotiposis, llamada por Genette “metalepsis de autor”, realiza una transgresión al hacer *parecer* que el autor interviene en la historia que sólo narra o representa, es decir, el autor transgrede los límites entre la esfera de su existencia real y la esfera ficticia de su obra o representación, aunque en este ámbito sólo se realiza en sentido figural, no así con la metalepsis narrativa. Por otra parte la metalepsis como un tipo de metonimia muestra ya la relación causal que une al autor con su obra o al productor de una representación con su propia representación, así como su transgresión lógica. Esta transgresión figural tomada en un sentido literal o ficcional es lo

que permitirá llegar al término de *metalepsis narrativa*, una operación que Borges ya había previsto.

No obstante lo anterior, creemos que el papel definitivo en el paso de la *metalepsis* desde la retórica a la ficción lo tuvo la metáfora, en su sentido general de tropo o traslación. Regresemos nuevamente al texto de Borges, “Después de las imágenes”, donde como ya dijimos realiza una aproximación a la metáfora:

Ya no basta decir [...] que los espejos se asemejan a un agua. Tampoco basta dar por absoluta esa hipótesis y suponer, como cualquier Huidobro, que de los espejos sopla frescura o que los pájaros sedientos los beben y queda hueco el marco. Hemos de rebasar tales juegos. Hay que manifestar ese antojo hecho forzosa realidad de una mente: hay que mostrar un individuo que se introduce en el cristal, que persiste en su ilusorio país [...] y que siente el bochorno de no ser más que un simulacro que obliteran las noches y que las vislumbres permiten (*Inquisiciones*: 29).

Ir más allá de la metáfora. Ir más allá de las imágenes que son mera “hechicería”. Es decir, traspasar la frontera entre la imagen y su original, lograr su puesta en escena. Traspasar el marco que separa el sentido metafórico del sentido literal y llegar al acontecimiento fantástico. Borges anticipó la operación efectuada por Genette para llegar a la *metalepsis narrativa*; intuyó que la ficción tiene como antecedente una figura, una metáfora, que es el primer paso para desordenar la realidad. Cada metáfora o en general cada tropo tiene por sí mismo una cuota de ficción en potencia que al ser actualizada realiza lo que designa. Así lo es también para Genette, que nos dice: “La figura es un embrión o, si se prefiere, un esbozo de ficción” (*Metalepsis*: 19), una ficción en miniatura por dos razones: por su pequeña extensión, ya que solo consta de pocas palabras, y porque su carácter ficticio es semánticamente débil, pues la convención no le permite ir más allá de su sentido figural. La ficción es entonces “una figura tomada al pie de la letra y tratada como un acontecimiento efectivamente sucedido” (*Metalepsis*: 23). ¿Qué pasa si se literalizan las metáforas? Se vuelven ficción fantástica, se desplazan hacia otra esfera, donde sucede el fenómeno metaléptico.

Ahora bien, hay otro aspecto de la cita anterior de Borges sobre el que hay que llamar la atención: es que para él sobrepasar los juegos metafóricos significa también llegar a la simulación, pasar de la imagen al simulacro. Recordemos aquí que en el *Sofista* Platón distingue dos formas de

la imagen: la figurativa y la simulativa. La primera es una imitación semejante al modelo, es decir, la relación de semejanza no es hacia la cosa misma sino hacia la Idea de la cosa, se trata pues de la copia; la segunda en cambio solo aparenta la imitación, es una especie de copia de la copia, lo que significa que no es una imagen como tal sino solo una apariencia, un simulacro⁶. En palabras de Deleuze los simulacros: “lo que pretenden, el objeto, la cualidad, etc., lo pretenden por debajo, a favor de una agresión, de una insinuación, de una subversión, «contra el padre» y sin pasar por la Idea” (*Lógica*: 182). En este sentido, una primer forma del simulacro sería la metáfora, o en general la poesía, pues vemos que en la *República* Platón se refiere a los poetas como imitadores de imágenes que no tienen acceso a la verdad, es decir a la Idea, por lo que solo crean cosas aparentes e irreales (466). Así, Platón condena todo lo que hay de imitativo en la poesía, en cuanto que es solo representación; hay entonces una prohibición del simulacro. De la misma manera la metáfora falsea la realidad, en ella el *verbum proprium* se diluye, al igual que el original se diluye en el simulacro. Sin embargo, si señalamos el vínculo que tiene la noción de simulacro respecto a la de “realidad” y “ficción”, nos daremos cuenta que la metáfora se sitúa en el medio, por lo que es un “embrión” del simulacro (usando la expresión de Genette). Veamos.

Deleuze nos dice que el simulacro es una subversión de la realidad que, contrario al sentido negativo que le da Platón, oculta una potencia positiva que niega tanto a la copia como al original (*Lógica*: 186). La metáfora como esbozo de simulacro distorsiona la realidad pero no niega el modelo, sino que efectúa un movimiento semántico en el que un sentido cede su paso al otro (mediante la pérdida del nombre propio), es decir, el original cede su lugar al simulacro pero sin que pierda su estatus de modelo. Ahora bien ¿qué pasa cuando la metáfora no es más un juego de representación y mediante su literalización pasa a convertirse en ficción fantástica, tal como lo sugieren Borges y Genette? Este género de ficción pasaría a ser un simulacro que se basa en una realidad para crear otra que la subvierte, que no solo la representa, sino que se impone sobre ella y además la precede. Al buscar el simulacro Borges busca una narración que no sea un reflejo de lo real: la ficción fantástica, que “construye mundos hipotéticos basados en la potencia de la imaginación libre de los impuestos por las estéticas representativas o miméticas. Lo fantástico es un modo que solo responde a sus leyes internas” (Sarlo: 109). Dicho así, la ficción como simulacro elimina toda “relación dialéctica y cualquier movimiento de ida y vuelta entre lo real y su imagen”

⁶ *Sofista*. Madrid: Gredos, 1988. Págs. 381 (236b) y 473 (264c)

(Ryan, *La narración como realidad virtual*: 46). De este modo, lo que era una relación de imitación del modelo que enaltecía la copia, se convierte en un ambiguo simulacro. Pero ¿en qué forma para Borges la ficción puede ser un simulacro de la realidad?

En *Cultura y Simulacro* (1978) nos dice Jean Baudrillard: “Simular es fingir tener lo que no se tiene [...] la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo «verdadero» y de lo «falso», de lo «real» y de lo «imaginario»” (8). El simulacro como fingimiento o falsificación tiene obvias afinidades con el concepto de ficción. Si bien la esencia de la simulación es el engaño, y puesto que no se corresponde con la apariencia, necesita de un criterio que la sostenga por sí misma: me refiero a la verosimilitud, con la cual ya no serían válidas las categorías de lo “real” o “verdadero” que la releguen a ser una falsa representación, sino que con su propio carácter verosímil se encuentra en un punto intermedio, que va más allá de lo verdadero o lo falso, de lo real o lo imaginario, y es por ello que constituye una ficción. Como lo menciona Marie-Laure Ryan, la ficción depende de los juegos de “como si”⁷, juegos de simulación que consisten en “ordenar elementos imaginarios mediante la generación de verdades de ficción” (*La narración como realidad virtual*: 134). Es en este ámbito que lo falso revela su potencia, destruye toda jerarquía y subvierte el orden.

Lo repetimos: el simulacro finge algo que no tiene, una ausencia, tal como en “Las ruinas circulares” de Borges, donde el simulacro toma la forma de un hombre que es creado por el sueño de otro hombre, por lo que es un mero fantasma: “Temió que su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro. No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!” (*OC I*: 454). Aquí el simulacro finge al esconder una ausencia: la existencia real, el hecho de que ningún hombre existe más que en el sueño de otro, de la misma manera que Baudrillard sugiere que los iconos de Bizancio esconden el hecho de que no existe la identidad divina. El simulacro “que se introduce en el cristal y persiste en su ilusorio país” (*Inquisiciones*: 29), tal como dice Borges, no es una especie de espejo que copia la realidad y la duplica, sino que es un espejo que al modo del mundo de *A través del espejo* de Carroll ya no refleja sino que contiene otra realidad dentro de sí. Así, el simulacro “añade provincias al ser” (*Inquisiciones*: 29) subvirtiendo sus categorías y explorando

⁷ Según Marie-Laure Ryan en *La narración como realidad virtual* los juegos de “como si” no abarcarían los textos de no-ficción, como las biografías, los artículos de periódicos o las narraciones históricas, porque el objetivo de estos es “demostrar que es” y no “hacer como si fuera” (136-137).

sus posibilidades al transgredirlas. De este modo, la simulación “se instala como una hiperrealidad, como la implosión de una realidad que lleva a la disolución del dualismo metafísico occidental, de los límites entre realidad y ficción, entre narrador como instancia mediadora y los personajes” (De Toro, *Borges infinito*: 54).

Una ficción fantástica es entonces un simulacro que parte en principio de una figura, es decir que no imita las cosas mismas o su modelo, y es claramente este mismo movimiento el que efectúa la metalepsis desde su carácter figural, ya sea como metáfora, metonimia o hipotiposis, hacia el ámbito ficticio donde es literalizada y convertida en acontecimiento fantástico. Al pasar al régimen del simulacro, que para Borges es también el régimen de lo fantástico, la metalepsis rompe toda jerarquía y toda oposición entre lo “real” y lo “falso” al transgredir los límites entre un pretendido nivel real, donde se sitúa el autor, y un asumido nivel ficticio, donde se encuentra lo representado; así sucede si convertimos la expresión metonímica “Virgilio hace morir a Dido” en una metalepsis ficcional, lo que implicaría que Virgilio (autor) ha abandonado el mundo real para ingresar a la historia ficticia de su poema y él mismo haber encendido la pira de Dido.

Partir de los juegos metafóricos para después sobrepasarlos y llegar al simulacro, que es ficción fantástica, donde ocurre el fenómeno de la metalepsis; tal es el camino propuesto por Borges. No es de extrañar pues que el escritor argentino percibiera que en algunas metáforas: “la realidad objetiva —esa objetividad supuesta que Berkeley negó y Kant envió al destierro polar de un nómeno inservible, reacio a cualquier adjetivación y ubicuamente ajeno— se contorsiona hasta plasmarse en una nueva realidad. Realidad tan asentada y brillante, que desplaza la inicial impresión que la engendró” (152). Esa objetividad es la Idea platónica que no puede sino ser desplazada por los simulacros, por los juegos verbales de la metáfora y por la metalepsis ficcional. Así también no es de extrañar que a este procedimiento narrativo llamado metalepsis se le dé el nombre de una figura proveniente de la retórica, pues es una especie de juego que no corresponde con lo que es considerado verdadero, es decir, con la realidad establecida. De ahí que la metalepsis como término proveniente de la retórica sea nombre adecuado para este procedimiento que en lugar de mostrarnos una realidad, nos arroja a hacia una irrealidad, como veremos en el siguiente apartado.

1.2 METALEPSIS NARRATIVA O LA CRISIS DE LO REAL

Las reflexiones de Borges sobre la metáfora constituyen una primera aproximación a la realidad, bajo la cual se desvela su estructura ficticia o simulada. Una segunda aproximación la encontramos en “Avatares de la tortuga” donde lo conjetura así: “Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso” (*OC I*: 258). Lo real se ha despojado ya de sus cimientos dogmáticos, según los cuales existe una realidad externa al sujeto⁸; si la metáfora desordena la realidad, la hipótesis idealista que nos presenta Borges postula ahora su insustancialidad. Con su formulación anterior, confirma el carácter alucinatorio del mundo. Se trata pues del *esse est percipi* de George Berkeley, quien nos dice: “que todo el coro de los cielos y cosas de la tierra, o, en una palabra, todos esos cuerpos que componen la poderosa estructura del mundo, carecen de una subsistencia independiente de la mente, y que su ser consiste en ser percibidos o conocidos” (58). Solo existe lo que es percibido en cuanto es percibido por un espíritu, por un yo; por lo tanto, el mundo se crea por mi percepción, en el sentido de que las *cosas reales* son solo ideas percibidas que son suscitadas por la mente de un espíritu gobernante (“la indivisa divinidad” de la que habla Borges). Las ideas son pues las que constituyen la “prolijidad de lo real” (Borges, *OC I*: 89); nada existe fuera de la mente que lo percibe. Es así que en el poema “Cosas” (*El oro de los tigres*, 1972) Borges nos habla de “las cosas que nadie mira, salvo el Dios de Berkeley” (*OC I*: 1106) tales como: las limaduras de uñas que hemos dejado a través del tiempo y el espacio, las modificaciones de la nube, la telaraña en una pirámide o el revés de un tapiz, cosas que aunque ningún hombre esté percibiendo existen porque están siendo percibidas por la divinidad.

El hombre crea –sueña, según Borges– un mundo sólido y continuo en el espacio y el tiempo, que según Kant son las formas a priori del sujeto que conoce el fenómeno, pero es consciente de su falsedad en cuanto creación; no obstante, dicha consciencia no logra disuadirlo de seguir soñando. Esta consciencia es para el hombre, según Arthur Schopenhauer, la aceptación de una verdad “a la que jamás podrá sustraerse” (28) y que “concebirla es ya poseer el sentido

⁸ Véase el §5 de *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer.

filosófico” (27). De esta manera, en Borges la intuición de una realidad creada le hará recurrir a esa “coordinación de palabras” que es la filosofía.

En “Avatares de la Tortuga” nos dice que de todas las filosofías: “sólo en la que formuló Schopenhauer, he reconocido algún rasgo del universo” (*OC I*: 258). Y efectivamente, es en Schopenhauer en quien encontramos toda una concepción de lo real ligada a una conciencia del mundo como representación, que es la misma conciencia que ya señalaba Borges respecto a una realidad creada. Así, Schopenhauer nos dice desde las primeras líneas de *El mundo como voluntad y representación* (1819): “El mundo es mi representación: ésta es una verdad que tiene validez para todo ser que vive y que conoce” (27). El mundo se presenta aquí nuevamente como apariencia e ilusión. Y aún más: como es *mi* representación eso significa que es *mi* propio *velo de Maya*, una máscara que existe por mi propia percepción y un mundo en el que, además, yo mismo soy representación, un objeto entre los objetos. Visto así, el hombre como sujeto que percibe es “el portador del mundo” (Schopenhauer: 29).

Ahora bien, tanto para Borges como para Schopenhauer el mundo como representación tomará tintes oníricos. En “Formas de una leyenda” el argentino hace un recorrido por las filosofías budistas que corroboran la concepción de la vida como sueño, influenciado claramente por la predilección de Schopenhauer hacia el budismo. Cuando Borges nos dice: “hemos soñado el mundo”, se distinguen en esa frase las dos mitades esenciales del mundo como representación según Schopenhauer: el sujeto (el soñador) y el objeto (lo soñado). Y esta relación es tan necesaria que si el “sujeto desapareciera, desaparecería el mundo como representación” (Schopenhauer: 30). El mundo toma así apariencia de sueño, una concepción que nos recuerda la escena de *A través del espejo* de Lewis Carroll en la que Tarará revela a Alicia que no es más que un sueño del Rey, por lo que no tiene existencia real: “Y si dejara de soñarte ¿dónde te crees que estarías?” (276). Y continúa Tarará: “Si ahora el Rey se despertara, tú te esfumarías como se esfuma una vela cuando se acaba la mecha” (277)⁹. De la misma manera se esfumaría el mundo como representación si el sujeto despertara, es decir, si dejara de existir. La realidad se asemeja al sueño porque ambos son

⁹ Este episodio de *A través del espejo* de Lewis Carroll fue incluido bajo el nombre de “El sueño del Rey” en la *Antología de la literatura fantástica* (1940) editada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo. Daniel Zavala en *Borges en la conformación de la Antología de la literatura fantástica* (2012) realiza una caracterización de lo fantástico en la *Antología* y sitúa el texto de Carroll dentro de la categoría de las “fantasías metafísicas y teológicas” por tratar acerca de la irrealidad de la existencia, aunque agregaría yo, siguiendo a Schopenhauer, no solo la irrealidad del cuerpo como representación sino de todos los objetos que conforman el mundo.

la creación de una mente. Mientras dormimos, el sueño nos parece verdadero, nos parece la realidad efectiva, pero solo nos damos cuenta de que hemos soñado hasta el momento en que despertamos y captamos su carácter irreal: “el único criterio seguro para diferenciarlos [el sueño y la realidad] no puede ser otro que el enteramente empírico del despertar, por el cual la conexión causal entre las cosas soñadas y las de la vida en vigilia se rompe de modo terminante y perceptible” (Schopenhauer: 41). El sueño además tiene la cualidad de no ser compartido sino que existe solo dentro de una mente y solo es percibido por ella; de la misma manera el mundo solo existe para quien lo percibe, esto es, para el sujeto que representa. De ahí que cuando un solo sujeto –de todos los millones de sujetos que existen– desaparece, el mundo como representación desaparece también, tal como está expresado en “El suicida” de Borges: “Moriré y conmigo la suma / Del intolerable universo / Borraré las pirámides, las medallas, / Los continentes y las caras / Borraré la acumulación del pasado” (*OC II*: 86).

Expuesto lo anterior, podríamos decir que Borges intuye primero la irrealidad del mundo y después la desplaza a la literatura como estrategia textual. Sucede con él lo mismo que señala en su ensayo sobre Sir Thomas Browne: “la urdidura prolija de teorías para legitimar la labor” (*Inquisiciones*: 33). La traducción de estas nociones filosóficas sobre la insustancialidad de lo real hacia lo estético es lo que le lleva a la estrategia narrativa de la metalepsis, con la cual ya no se puede hablar de realidad o de ficción como categorías puras, sino de una relación o mezcla de ambas.

La crisis de lo real se había mostrado por primera vez a Borges en la forma de una lata de bizcochos, tal como lo cuenta en “Cuando la ficción vive en la ficción”, texto publicado en *El Hogar* en 1939: “Debo mi primer noción del problema del infinito a una gran lata de bizcochos que dio misterio y vértigo a mi niñez. En el costado de ese objeto anormal había una escena japonesa; no recuerdo los niños o guerreros que la formaban, pero sí que en un ángulo de esa imagen la misma lata de bizcochos reaparecía con la misma figura y en ella la misma figura, y así (a lo menos, en potencia) infinitamente...” (*Textos cautivos*: 325). Se trata pues del problema del infinito¹⁰, que en la teoría literaria encuentra su expresión en la teoría de la recursividad o en las

¹⁰ En *Borges, un escritor a las orillas* Beatriz Sarlo denomina esta estrategia como la situación filosófico-narrativa de la *mise en abyme*. Este infinito en abismo lo sitúa como propio del espacio ilusorio del trompel’oeil barroco (116). Sin embargo, para nosotros esta estructura como figura del infinito es una forma de la metalepsis como paradoja, postura que se abordará en el siguiente apartado.

estrategias de construcción de mundos de cajas chinas, como lo denomina Brian McHale. Un mundo de caja china se construye entonces mediante estructuras recursivas: “a recursive structure results when you perform the same operation over and over again, each time operating on the product of the previous operation” (McHale: 138). Estas estructuras recursivas son las que Borges identifica, por ejemplo, en la invención de Josiah Royce de un mapa de Inglaterra dibujado en una parte del suelo de Inglaterra, lo que implicaría que ese mapa deba contener un mapa del mapa, que a su vez debe contener un mapa del mapa... O en el cuadro de *Las Meninas* de Velázquez, donde aparece un espejo que repite los rostros de Felipe IV y Mariana de Austria, que están fuera del lienzo.

La recursividad toma la forma del infinito cuando “irrumpe por los intersticios que dejan las redes de la causalidad y la finalidad” (Bravo: 101). Ya Aristóteles en el libro quinto de la *Metafísica* había señalado que lo real, en cuanto estructura de realización¹¹, se hace posible mediante las cuatro redes de causalidad: causa material, causa formal, causa eficiente y causa final. Sin embargo, estas pueden reducirse a la relación causa-efecto y a la causa final o teleológica, y es en esta doble relación que se articula el sentido.¹² La relación de causalidad nos dice que a todo acontecimiento le antecede una causa y la de finalidad que todo acontecer tiene un fin o propósito, y ambas se constituyen en el fundamento de lo real. Tal como nos reescribe Borges la tesis de Santo Tomás de Aquino: “El mundo es un interminable encadenamiento de causas y cada causa es un efecto. Cada estado proviene del anterior y determina el subsiguiente, pero la serie general pudo no haber sido, pues los términos que la forman son condicionales, es decir, aleatorios. Sin embargo, el mundo es” (*OC I*: 256). Por ello es que Leibniz dijo que fuera de la serie causal que exige un análisis infinito: “la razón última de las cosas debe encontrarse en una sustancia necesaria, en la que el pormenor de los cambios no exista sino eminentemente, como en su origen. Y esto es lo que llamamos Dios” (107). Sin embargo, la recursividad en cuanto repetición rompe con las redes de causalidad y finalidad al provocar el sinsentido, pues la causa y el efecto se vuelven unívocos. La causa designa el efecto pero el efecto designa a su vez la causa, o dicho con otro planteamiento: la causa ya no precede al efecto, sino que es el efecto el que precede a la causa, descubriendo así la ausencia de una causa primera, sin la cual como ya lo advertía Leibniz se produce el *regressus ad*

¹¹ Cfr. Manuel García Morente. *Lecciones preliminares de filosofía*. México: Porrúa, 2014, pág. 98.

¹² Cfr. Víctor Bravo. *El orden y la paradoja. Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2004.

infinitum. De esta manera, en la recursividad la multiplicación del referente anula al referente originario, poniendo en crisis lo real y representando solo un vacío causal.

Ahora bien, los ejemplos aludidos por Borges plantean la recursividad en términos de representación visual, por lo que nos dice después: “Al procedimiento pictórico de insertar un cuadro en un cuadro, corresponde en las letras el de interpolar una ficción en otra ficción [...] tales paréntesis, en razón misma de su naturaleza inequívoca, son tan banales como la circunstancia de que una persona, en la realidad, lea en voz alta o cante. Los dos planos –el verdadero y el ideal– no se mezclan” (*Textos cautivos*: 325). En este planteamiento, distingue ya los dos niveles que, al menos, implica toda narrativa de ficción basada en el lenguaje: un nivel real, que él llama verdadero, en el que un autor se comunica con un lector; y un nivel ficcional primario, que llama ideal, en el que un narrador se comunica con un narratario dentro de un mundo imaginario. O dicho con el planteamiento de Gerard Genette: la *narración* representa una frontera entre lo que ella misma constituye y que podríamos llamar *el mundo desde el que se cuenta*, y *el mundo del que se cuenta*, es decir, lo narrado (*Figuras III*: 283). Aunque Borges se refiere a estos mundos como “planos”, su equivalente narratológico es lo que posteriormente, en 1972, Genette conceptualizó como “nivel narrativo”. De este modo, cuando Genette habla de universo extradiegético, diegético y metadiegético, se refiere a los *niveles narrativos* que conforman un relato y que están separados por una especie de umbral figurado (representado por la propia *narración*), una diferencia de nivel que separa la inserción de una diégesis en otra, en la que la segunda está a cargo de un relato hecho en la primera. De esta manera, define esa diferencia de nivel diciendo que: “todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato”¹³ (*Figuras III*: 284).

El plano verdadero en Borges se corresponde entonces con el nivel *extradiegético*, que es el primer nivel en un relato, correspondiente a la instancia narrativa primera¹⁴; el plano ideal es el nivel *diegético* o *intradiegético*, donde se sitúan los acontecimientos contados en ese primer relato; y finalmente, la proliferación de ficciones a la que Borges se refiere como la interpolación de una ficción dentro de otra ficción, corresponde a los niveles *metadieгéticos*, que son los

¹³ Un ejemplo sencillo es el de *Las Mil y Una noches*, en la que las historias contadas por Shahrazad se sitúan en un nivel diegético superior, es decir, se constituyen como ficciones respecto al nivel en el que se producen dichas historias.

¹⁴ Es importante aquí no confundir el carácter extradiegético con la existencia histórica real. Pues en un relato de ficción: “el propio narrador es un papel ficticio, aunque lo asuma directamente el autor, y en que la situación narrativa supuesta puede ser muy diferente de, acto de escritura (o de dictado) que se refiere a ella” (*Figuras*: 271).

acontecimientos contados en un relato en segundo grado, es decir, un relato producido por un narrador intradiegetico. Es importante detenernos aquí en el hecho de que Borges se refiera a estos niveles como “plano verdadero” y “plano ideal”. Lo que sucede es que Borges distingue un carácter ontológico en los niveles, correspondientes con la realidad y la ficción respectivamente. La concepción borgeana es todavía más amplia que la concepción genettiana, pues señala las fronteras ontológicas entre los niveles, los cuales por su “naturaleza inequívoca” permanecen separados uno del otro, sin mezclarse.

Brian McHale en *Postmodernist Fiction* (1977) ha determinado como “ontología” la descripción teórica de un universo pero además el planteamiento de cuestiones como:

Which world is this? What is to be done in it? [...] Other typical postmodernist questions bear either on the ontology of the literary text itself or on the ontology of the world which it projects, for instance: What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated? (20).

En este sentido la realidad y la ficción constituyen cada una un mundo propio. Dicho así, una estructura recursiva implica entonces una pluralidad de mundos, correspondientes con los “niveles narrativos” de Genette, por lo que podemos hablar de mundo primario o diégesis y mundo secundario o hipodiegetico (McHale:139). Ahora bien, cada cambio de nivel narrativo en una estructura recursiva implica también un cambio de nivel ontológico, un cambio de mundo, pero en el que la realidad mantiene siempre la seguridad de sus raíces ontológicas. Sin embargo, ¿qué sucede con estas estructuras si se pone en crisis la sustancialidad de lo real y ocurre una refutación de lo ontológico? En “Cuando la ficción vive en la ficción” Borges nos dice también que existen otras estructuras narrativas de “curioso peligro” que no tratan de graduar las realidades y donde los planos se mezclan:

el Libro de las mil y una noches duplica y reduplica hasta el vértigo la ramificación de un cuento central en cuentos adventicios, pero no trata de graduar esas realidades [...] Es conocida la historia liminar de la serie: el desolado juramento del rey que cada noche se desposa con una virgen que hace decapitar en el alba, y la resolución de Shahrazad que lo distrae con maravillosas historias, hasta que encima de los dos han rodado mil y una noches

y ella le muestra su hijo. La necesidad de completar mil y una secciones obligó a los copistas de la obra a interpolaciones de todas clases. Ninguna tan perturbadora como la de la noche DCII, mágica entre las noches. En esa noche extraña, él oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia que abarca a todas las demás, y también —de monstruoso modo— a sí misma. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, el curioso peligro? Que la reina persista, y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de las mil y una noches, ahora infinita y circular... (*Textos cautivos*: 326)

Como ya mostramos al inicio de este apartado, Borges conjetura sobre la concepción de que no existe una realidad como tal sino solo como construcción o representación de un sujeto, tal como lo afirmaron Berkeley y Schopenhauer, por lo que con esto se pierde toda jerarquía entre realidad y creación ficticia, pues cuando lo real se torna solo representación entonces la ficción se vuelve una representación de la representación. Consecuencias de esto: si el mundo es una ficción, entonces la ficción puede tener el mismo estatus de realidad que el mundo o a la inversa. Concebidas así, la realidad y la ficción conforman la única cara de una misma moneda. Por ello es que respecto a las narraciones donde cada plano o cada mundo permanecen ontológicamente diferenciados, Borges nos dice que son solo “paréntesis banales”. En cambio, en el ejemplo citado de *Las Mil y Una Noches* el mundo primario, correspondiente a la historia en la que Shahrazad cuenta historias al rey, las cuales a su vez son mundos secundarios o hipodieéticos, es ontológicamente transgredido cuando su pretendido nivel de realidad se torna falso al convertirse en una de las historias de ficción de la misma Shahrazad. De esta manera, cuando los mundos narrativos son ontológicamente transgredidos y se mezclan es cuando sucede el fenómeno de la metalepsis, que es descrito así por Borges y que después encontrará su nombre por primera vez en la teoría de Genette¹⁵.

¹⁵ Arturo Echavarría en *Lengua y literatura de Borges* ha expuesto una teoría sobre los posibles contactos de Borges con el estructuralismo de Genette a partir del fundamento en el descreimiento del lenguaje para lograr descripciones verdaderas del universo y sobre todo “en lo que respecta a la compleja relación de la escritura y la lectura en lo concerniente a la generación de textos, y el tenue e inestable vínculo que establece el texto con la realidad extratextual (71). Por otra parte, Víctor Bravo en *El orden y la paradoja* señala que el mismo Gerard Genette ha mencionado que el desarrollo de su teoría del relato se debe en gran parte al impacto ocasionado por la obra de Borges (24). De ahí que postulamos la posibilidad de que Borges se haya podido adelantar a Genette en la formulación del concepto de la metalepsis.

Genette define la metalepsis narrativa por vez primera en *Figuras III* (1972) señalándola como una forma inversa de la figura que los clásicos denominaban *metalepsis de autor*, y propone entonces el término de *metalepsis narrativa* para referirse a: “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o, inversamente” (290). Esto es, toda transgresión deliberada efectuada por el tránsito de un nivel narrativo a otro. En *Nuevo discurso del relato* (1998) el teórico francés hace mención de un sistema constituido por el nivel metadiegético y la metalepsis (63), según lo cual es necesaria la existencia de una pluralidad de niveles narrativos para que pueda producirse la transgresión metaléptica.¹⁶ Esto último, como ya vimos, es precisamente lo que planteaba Borges al postular primero de manera general el procedimiento de la ficción dentro de la ficción, es decir, al proponer la sola proliferación de planos como condición para la creación de “laberintos verbales”, que no son sino fenómenos metalépticos, como los que señala en *Las Mil y Una Noches*, *Hamlet* y *At Swim-To-Birds*, entre otros.

Por otra parte, es también en *Nuevo discurso del relato* que Genette elabora una definición más general de la metalepsis, es decir, desligada de la voz narrativa, y queda definida entonces como: “esa transgresión deliberada del umbral de inserción” (60), lo que lleva a concebir esa transgresión como la introducción del autor (o su lector) en la acción ficticia de su relato o de un personaje o elemento de esa ficción en la existencia extradiegética del autor o del lector, ocasionando un problema en la distinción de los niveles. Nótese que en esta definición Genette ha reemplazado al *narrador* por el *autor* y al *narratario* por el *lector*, abandonando así la categoría de la voz narrativa y, además, insinuando ya el carácter ontológico que antes habíamos señalado en Borges, es decir, incorporando la dicotomía entre mundo real, al que pertenecen autor y lector hechos de carne y hueso, y mundo imaginario, hecho de palabras y signos.

El desmantelamiento de las categorías ontológicas efectuado por la metalepsis se torna aún más grave en *Metalepsis. De la figura a la ficción*, donde Genette extiende las posibilidades de la metalepsis –tal como Borges ya lo había considerado– al arte en general: “considero razonable destinar de ahora en más el término metalepsis a una manipulación –al menos figural, pero en ocasiones ficcional– de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general, al productor de una representación con la representación”(15).

¹⁶ Tal transgresión metaléptica ha de mezclar los diferentes niveles narrativos, pues la mera superposición de niveles no constituye metalepsis.

Al usar la palabra “representación” Genette despliega ya el potencial de la metalepsis, englobando a la vez el ámbito literario y otros como la pintura, el teatro, la fotografía, el cine, etc. La metalepsis es ya entonces toda transgresión del umbral de la *representación*, lo que muestra la brecha que se abre para el deslizamiento no solo entre las representaciones del arte sino entre éstas y el mundo como representación.

Ya antes hemos señalado la importancia de los niveles narrativos en general y del nivel metadieético en particular, pues son éstos los que marcan los límites que han de ser transgredidos por la metalepsis: “Todos esos juegos manifiestan mediante la intensidad de sus efectos la importancia del límite que se las ingenian por rebasar con desprecio de la verosimilitud y que es precisamente la narración (o la representación) misma; frontera movediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquél en que se cuenta, aquél del que se cuenta” (Genette, *Figuras*: 291). Que Genette conciba la metalepsis como un desbordamiento de los límites entre dos mundos subraya el estatus ontológico distinto para cada uno de los universos diegéticos, es decir, cada uno de ellos se postulará a sí mismo como “real” respecto al otro; cada uno es real en sus propios términos: “La relación entre diégesis y metadiégesis casi siempre funciona, en el ámbito de la ficción, como relación entre un (pretendido) nivel real y un nivel (asumido como) ficcional”¹⁷ (*Metalepsis*: 29). Según esta lógica, la diégesis ficcional se presenta como “real” en comparación con su propia metadiégesis. Por lo tanto, cuando la metalepsis se presenta y borra las fronteras entre los universos, esa borradura se concibe como una transgresión porque las categorías “real” y “ficcional” sitúan originalmente a estos mundos o niveles como jerárquicamente ordenados.

De la misma manera, Borges no piensa este procedimiento solo como una transgresión narrativa de planos sino también como una transgresión ontológica y es en ello donde radica su “curioso peligro”. Así lo señala en “Nathaniel Hawthorne”, respecto al episodio de la *Iliada* en el que Helena de Troya teje un tapiz pero en realidad lo que está tejiendo son las batallas y desventuras de la misma guerra de Troya. Se trata de la confluencia del mundo imaginario y el mundo real. En ello intuye Borges una realidad creada, donde el plano común, lo real, tiene como causa su propia ficción, por lo que: “es posible, en suma, frente a la insustancialidad de lo real, convertirse en uno de sus hacedores” (Bravo: 126).

¹⁷ “Casi siempre” porque hay casos en los que una narración secundaria es presentada como no ficcional por un narrador intradieético. P.ej. un personaje de novela cuenta a otro personaje una historia que pone en escena personajes a los que se supone igualmente “reales” en el universo de dicha novela (Genette, *Metalepsis*: 30).

En ese mismo ensayo, plantea también otros dos esquemas cuyo tema es “la coincidencia o confesión del plano estético y del plano común, de la realidad y del arte” (*OCI*: 674). Abordemos aquí el que él mismo señala como el más complejo: “Que un hombre escriba un cuento y compruebe que éste se desarrolla contra sus intenciones; que los personajes no obren como él quería; que ocurran hechos no previstos por él y que se acerque una catástrofe que él trate, en vano, de eludir. Ese cuento podría prefigurar su propio destino y uno de los personajes es él” (674). Aquí se refiere claramente al procedimiento de la metalepsis, aunque no lo llame por ese nombre. Tenemos los dos planos básicos en una narración: el plano real, que es donde se sitúa el escritor, y el ficticio, que es el del cuento que escribe. La catástrofe inevitable es la “coincidencia” de los dos planos, en el que la realidad pasa a convertirse en la ficción, y el autor pasa a convertirse en personaje. De este modo, los niveles ontológicos se enredan cuando un existente, ya sea como acontecer o como objeto de un mundo, junta dos o más niveles al mismo tiempo, o cuando emigra de un nivel a otro, ocasionando que mundos diferentes se mezclen¹⁸.

Precisamente, después de Genette, en *Postmodernist Fiction* McHale define la *metalepsis* como una de las estrategias en la ficción posmoderna para poner en primer plano las cuestiones ontológicas. Sitúa así la metalepsis dentro de las estrategias de construcción de mundos de cajas chinas, los cuales tienen el efecto de interrumpir y complicar el horizonte ontológico de la ficción, multiplicando a su vez sus mundos y poniendo en evidencia el proceso de construcción del mundo. Aquí, la insustancialidad de lo real se corresponde con la idea de la multiplicidad de mundos, con la construcción de estrategias recursivas. La metalepsis es la más extraña y desconcertante transgresión de la lógica narrativa (incluso más que el *trompe-l'oeil*): “This is precisely the sort of violation of the hierarchy of narrative levels that occurs whenever a nested representation slips from still to animation, or viceversa” (McHale: 147). Cuando hay la inserción de una historia como ficción dentro de otra ficción, no solo hay un cambio de voz narrativa sino también un cambio de mundo o de universo, es decir, no se trata de una extensión del mundo anterior en la que solo hay que abrir una puerta o atravesar un pasillo para llegar al nuevo mundo, sino de la construcción de este mundo desde cero. Así, en principio cada mundo está separado, pero es la metalepsis ontológica la que se encarga de abrir un paso entre estos mundos, dando como resultado su interpenetración.

¹⁸ Cfr. Marie-Laure Ryan. *Avatars of story*. United States of America: University of Minnesota Press, 2006. Pág. 207

Ahora bien, un aspecto importante que Borges considera respecto a la metalepsis es que el propósito esencial de estas ficciones de “curioso peligro” es: “hacer que la realidad nos parezca irreal” (*Textos cautivos*: 326). Es decir, su propósito es poner en crisis la sustancialidad de lo real, mostrando que bajo ella no hay raíz alguna sino solo los falsos cimientos de una fabricación. En Borges como en Nietzsche la realidad es una ficción y de esta manera cada ficción puede ser una realidad. Pero ¿por qué nos lleva al escándalo dicha concepción de la realidad que encontramos en este tipo de ficciones? Borges cree haber encontrado la causa:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser personajes ficticios (*OC I*: 669).

Vista así, la estrecha relación entre ficción y realidad es la de la ficción dentro de la ficción, la del personaje ficticio que deviene lector de sí mismo como señala el escritor argentino respecto al *Quijote*. En otras palabras: si la realidad puede ser ficción y la ficción puede ser realidad, entonces ya no sabemos qué lugar ocupamos en el mundo, ya no sabemos si somos productores de la representación o representación en la representación. Así el propósito de la metalepsis no solo es invertir y demoler las categorías ontológicas del mundo sino también trastocar el principio de identidad del sujeto. El proyecto borgeano como el de Schopenhauer es el de hacer que el sujeto acepte su mera condición ilusoria junto con la del mundo. En el mundo como representación el sujeto no está fuera del mundo sino que está incluido en él, por lo que el sujeto no es más que representación. Somos la mera entelequia del dios de Berkeley; somos el hidalgo soñado por Cervantes, como expresa Borges en “Ni siquiera soy polvo”: “Ni siquiera soy polvo. Soy un sueño / que entreteje en el sueño y la vigilia / Mi hermano y padre, el capitán Cervantes / [...] Mi Dios, mi soñador, sigue soñándose” (*OC II*: 177-78). Y entonces, si somos el sueño de alguien: “mientras la mente siga soñando, nada se habrá perdido” (*OC I*: 679). La metalepsis en tanto que desestabiliza al sujeto es un dispositivo que efectúa lo que Angélica Tornero en *Literaturas, identidades, reconstrucciones: políticas y poéticas* denomina “borraduras”, para referirse:

al pensamiento que se desarrolla ya a finales del siglo XIX, en contra del sujeto de conocimiento, del fundamento, de la metafísica, del absoluto, en suma, en contra la idea de la progresiva iluminación del pensamiento. Al argumentarse sobre la falsedad de este sujeto, no sólo en términos kantianos, sino en cualquiera de sus formulaciones idealistas, metafísicas, y de las ilusiones que crea sobre el conocimiento de la verdad, éste tiende a borrarse, a desaparecer o, por lo menos, se intenta reducir su fuerza (54).

Si primero la relación tradicional de sujeto y objeto se vio modificada cuando Kant afirmó que el sujeto solo tiene un acceso al fenómeno y no al nómeno, esta se derriba completamente si se plantea que el sujeto es una ficción. Según Iván Almeida, esta ruptura del par sujeto/objeto puede traer como consecuencia la idea del gran teatro del mundo en la que tomaría la forma del esquema espectador/espectáculo (115-116). Con la “borradura” efectuada por la metalepsis, ese espectáculo ya no es construido por unos ojos que ven o unos oídos que captan los sonidos sino que la barrera que separa al público de la escenificación se desvanece y entonces los espectadores y los palcos pasan a formar parte del escenario; todo se vuelve la gran obra de teatro y ya no hay espectador alguno. Solo queda un rol inestable para el sujeto, en el que primero puede creer ser espectador para luego descubrirse personaje.

Precisamente para Nietzsche el error en la construcción de un “mundo verdadero” reside en la creencia en un “yo” así como el prejuicio de razón que emana de éste: “*Ese fetichismo* [la razón] cree en el «yo», cree en el yo como ser, en el yo como substancia, y *proyecta* sobre todas las cosas la creencia en la substancia-yo —de este modo crea ante todo el concepto «cosa»...” (OC IV: 633) De esta manera el sujeto, y con este el concepto de “ser”, devienen invención de la gramática, en cuanto que la razón proviene del lenguaje. El sujeto desaparece en cuanto que es interpretación; unas veces lector, otras veces personaje de ficción. Al desvanecerse los fundamentos de la realidad y la ficción, también el sujeto sufre una transgresión, una violación hacia su identidad. Cuando el yo pasa a ser una ficción, cuando el lector pierde su estatus de realidad, el “yo” deja de ser una sustancia permanente.

La metalepsis nos descubre que la realidad está estructurada como una ficción, es ficción. Se trata entonces de un mundo creado por el intelecto humano: “El intelecto, en cuanto medio para la conservación del individuo, desarrolla sus fuerzas capitales en la ficción; pues la ficción es el medio por el cual se conservan los individuos más débiles y menos robustos, aquellos a los que no

se les ha concedido cuernos o la afilada dentadura de un animal carnicero para entablar la lucha por la existencia. Ese arte de la ficción llega a su cima en el ser humano” (*OC I*: 610). El problema de lo real es también el problema de la verdad, en el sentido de que toma la forma de la oposición verdad/mentira; lo real es concebido como lo verdadero. De esta manera, la insustancialidad de lo real se corresponde con una verdad ilusoria, una crisis de la verdad:

¿Qué es, pues, la verdad? Un ejército de metáforas, metonimias, antropomorfismo en movimiento, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, tras un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han quedado gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su imagen y que ahora ya no se consideran como monedas, sino como metales (*OC I*: 613).

¿La verdad hace posible la ficción o la ficción hace posible la verdad? En el primer caso que menciona Borges en “Cuando la ficción vive en la ficción” sobre los planos que no se mezclan, la verdad, el referente, hace posible la creación de un mundo de ficción que guarda relación con un mundo real; sin embargo, en el segundo caso, el de las ficciones que no gradúan las realidades sino que mezclan los mundos de ficción y realidad, se descubre que la ficción es lo que hace posible una verdad pero ilusoria, un mundo como representación.

A partir de las consideraciones de Borges, la metalepsis como el desmantelamiento de la categoría de lo real así como de su sistema jerárquico, problematiza los límites entre la ficción y la realidad. Esta problematización toma tintes schopenhauerianos en cuanto a la asimilación de la vida como sueño: “Arturo Schopenhauer escribió que los sueños y la vigilia eran hojas de un mismo libro y que leerlas en orden era vivir, y hojearlas, soñar. Cuadros dentro de cuadros, libros que se desdoblán en otros libros, nos ayudan a intuir esa identidad” (*Textos cautivos*: 327). La vida –el mundo como representación– al descubrirse ilusoria cobra el mismo estatus que los sueños, que también son creación de la mente; no hay diferencia alguna entre ellos porque se trata de la ilusión dentro de la ilusión. Si la vida y los sueños forman parte de un mismo libro, un libro que por sí mismo es ya una quimera, entonces ya no se puede distinguir entre el sueño y la vigilia. No obstante menciona Schopenhauer que la única posible diferencia puede tomar la forma de la oposición orden/azar, es decir, que la diferencia entre la vida y el sueño es que se rompe el puente de

causalidad entre la una y el otro cuando despertamos (41). La lectura en conjunto es la vida real y cuando hojeamos sin orden se trata de un sueño. Ya en “Nathaniel Hawthorne” Borges aventura: “la literatura es un sueño, un sueño dirigido y liberado, pero fundamentalmente un sueño” (*OC I*: 670). De esta manera es posible realizar una analogía entre la vida como sueño y la realidad como ficción. Así, en las estructuras recursivas (ficciones dentro de ficciones o sueños dentro de sueños) la realidad y la ficción forman parte de un mismo libro (un libro que toma la forma de cajas chinas) donde una y otra permanecen separadas al igual que la vida y los sueños, por una diferencia de orden o jerarquía y de causalidad.

Sin embargo, Schopenhauer señala que los sueños tienen una causalidad propia, una conexión interna, entonces ¿qué sucede si el puente de la causalidad entre sueño y vigilia se mantiene, y aún más, si ese puente permite ir y venir de una esfera a la otra? Es aquí donde se muestra el parentesco entre la vida y el sueño, entre la realidad y la ficción; ese es el puente que permite tender la metalepsis. La vida como sueño toma la forma de la realidad como ficción, formando una única cara del mismo libro: “Anverso sin reverso, / moneda de una sola cara, las cosas” (*OC I*: 981). Borges encuentra así en las ficciones dentro de ficciones y en la metáfora de Schopenhauer un modo de encontrar la identidad de los contrarios: los sueños ya no son lo ficticio con respecto a la vigilia de la vida. Ya no quedan planos ontológicos que los separen.

Los planteamientos filosóficos y literarios de Borges pueden leerse como aproximaciones estético-filosóficas sobre la cuestión de la insustancialidad de lo real. Estos llevan a Borges no sólo a abordar el tema de la multiplicidad de mundos y las estrategias recursivas en la literatura, como mundos de cajas chinas, sino también a reflexionar sobre la transgresión de los estatus ontológicos de esos mundos, anticipándose así a Genette al tratar de construir una teoría sobre el fenómeno de la metalepsis.

Ésta puede pensarse así no sólo como una transgresión del mundo del texto literario en sí o de los mundos que proyecta sino además extiende su efecto al llamado “mundo real” o mundo fáctico, realizando una operación de eliminación similar a la que plantea Nietzsche en el capítulo “Cómo el «mundo verdadero» acabó convirtiéndose en una fábula” del *Crepúsculo de los ídolos*: primero se cree en una dualidad de mundos, donde se distingue el mundo verdadero del mundo aparente, para después refutar esa idea de un mundo verdadero, eliminarla, y creer que todo el espacio ontológico lo llena ahora la apariencia, la ficción; sin embargo, la ficción tampoco queda

a salvo después de suprimir su contrario ontológico y su referente: “Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿quizá el aparente? ... ¡No, de ningún modo!, *¡al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!* (OC IV: 635). La metalepsis lleva así a los planos ontológicos a un naufragio infinito de identidad, o sea, a una paradoja infinita, como veremos a continuación.

1.3 LA METALEPSIS COMO PARADOJA O LA IDENTIDAD INFINITA

Schopenhauer ha señalado que lo que diferencia la vida de los sueños es el orden. El orden como principio de la vida se rige por la lógica, y sus tres principios fundamentales son: el principio de identidad, de no contradicción y de tercero excluido¹⁹, los cuales permiten la consistencia de lo real. Es así que en el *Tractatus lógico-philosophicus* Wittgenstein señala la conformación de la realidad en lo que denomina el espacio lógico: “los hechos en el espacio lógico son el mundo” (57). Los hechos son los átomos de la realidad y las proposiciones –que en su totalidad constituyen el lenguaje– son las figuras de los hechos; es decir, la realidad son hechos que no tienen conexión entre sí pero que a través de la lógica pueden conectarse. Nada puede pensarse fuera de esa forma, que es la forma lógica: “Lo que es pensable es también posible” (64), por tanto lo impensable es entonces lo imposible, lo ilógico. En el Prólogo de Borges a las *Obras completas* de Lewis Carroll (1976) el escritor argentino se refiere a la *Symbolic Logic* (1892) de Carroll, en la que éste escribe que el universo consta de cosas que pueden ordenarse por clases y una de estas es la clase de cosas imposibles, y nos dice Borges al respecto: “Si no existieran, si no fueran parte de nuestra felicidad, diríamos que los libros de Alicia corresponden a esta categoría” (*Miscelánea I*: 120). Esa es precisamente la contradicción que encontramos en Carroll, quien en sus escritos sobre lógica aceptaba la ciencia del sentido pero en los libros de *Alicia* mostraba, por el contrario, el sinsentido, pues cada una es “una trama de paradojas de orden lógico y metafísico” (Borges, *Miscelánea*: 120).

Lo que Borges señala precisamente en *Alicia en el País de las Maravillas* y *A través del espejo* es la ambigüedad que siempre se filtra en las locuciones comunes y los juegos con el doble sentido, en resumen: las transgresiones de los principios lógicos. No obstante, estas transgresiones son juegos que tienen como horizonte la “cordura” de la lógica: “A primera vista o en el recuerdo, las aventuras parecen arbitrarias y casi irresponsables; luego comprobamos que encierran el secreto rigor del ajedrez y de la baraja, que asimismo son aventuras de la imaginación” (Borges, *Miscelánea*: 121). De esta manera, el orden siempre va a preceder al caos y el sentido al sinsentido. Pero estas operaciones se originan en la desconfianza hacia el lenguaje.

En “El idioma analítico de John Wilkins” Borges nos muestra cómo tras la “simetría con apariencia de orden” (*OC I*: 442) que es el lenguaje, se esconde su arbitrariedad y su estructura

¹⁹ Estos tres principios están señalados en: Copi, Irving. *Introducción a la lógica*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962. Pág. 129

caótica. Así la clasificación del universo efectuada por Wilkins deviene imposible cuando los cortes lógicos entre cada categoría son transgredidos y entonces la organización del mundo se vuelve lógicamente imposible:

Consideremos la octava categoría, la de las piedras. Wilkins las divide en comunes (pedernal, cascajo, pizarra), místicas (mármol, ámbar, coral), preciosas (perla, ópalo), transparentes (amatista, zafiro) e insolubles (hulla, greda y arsénico). Casi tan alarmante como la octava, es la novena categoría. Ésta nos revela que los metales pueden ser imperfectos (bermellón, azogue), artificiales (bronce, latón), recrementicios (limaduras, herrumbre) y naturales (oro, estaño, cobre) (*OCI: 707*).

La “teoría de los tipos” de Russell, expuesta en los *Principia mathematica*, nos dice que: “un conjunto de un tipo dado no puede abarcar sino conjuntos de tipo más bajo, además de objetos” (Hofstadter: 24). Bajo esta idea queda establecida una jerarquía en la que todo conjunto se encuentra en un nivel más alto que los objetos pertenecientes a dicho conjunto. Por lo tanto, cuando Borges nos habla de cierta “enciclopedia china” que divide a los animales en: “(a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas” (*OCI: 708*), en esta clasificación encontramos la paradoja lógica que justo Russell quería evitar con su teoría de los tipos, pues al incluir la clasificación dentro de la clasificación (a la manera de la lata de bizcochos que contiene una imagen de la misma lata de bizcochos), esta se vuelve paradójica porque en lugar de situarse jerárquicamente en el más alto nivel, se desdobra sobre sí misma, cayendo en la autorreferencia.

La exposición de los dos esquemas anteriores tiene para Borges como propósito el subrayar la arbitrariedad del lenguaje y mostrar que la organización de lo real es imposible. No obstante, acepta la necesidad de crear esquemas, aunque sean provisorios, pues “no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo” (*OCI: 708*).

La operación de incluir la clasificación en la clasificación, el mapa dentro del mapa, las mil y una noches en *Las Mil y Una Noches* es, como ya lo habíamos planteado en el apartado anterior, un proceso de recursividad pero, además, de autorreferencia. En *Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle* (1979) Douglas Hofstadter denomina la autorreferencia como “bucle extraño”, por su configuración espiral: “El fenómeno de ‘Bucle extraño’ ocurre cada vez que, habiendo hecho hacia arriba (o hacia abajo) un movimiento a través de los niveles de un sistema jerárquico dado, nos encontramos inopinadamente de vuelta en el punto de partida” (12). Así, al sistema en el que un Bucle extraño ocurre le llama “Jerarquía Enredada” la cual: “ocurre cuando lo que se creía que eran niveles jerárquicamente limpios te toman por sorpresa y doblan de vuelta de una forma violentamente anti jerárquica” (691). El bucle extraño infringe así el principio jerárquico de la teoría de los tipos de Russell, desbaratando su sistema perfecto y dando lugar a la “heterarquía”, estructura de múltiples niveles en la que no hay un solo nivel más alto.

En su traducción narrativa la jerarquía está dada por los niveles diegéticos y ontológicos, de acuerdo con los cuales el autor se sitúa en el nivel más alto –de acuerdo con el grado de realidad– y los personajes del mundo ficticio en un nivel más bajo. De esta manera, cuando ocurre un bucle extraño en un texto literario, se transgreden las fronteras ontológicas entre los planos narrativos y el autor y sus personajes se sitúan en un mismo nivel de realidad o ficción, sin subordinación alguna. El bucle extraño no es entonces sino una forma del procedimiento mismo de la metalepsis, como ya lo ha señalado Brian McHale en *Postmodernist Fiction* y Marie Laure-Ryan en *Avatars of Story*.²⁰

En el apartado anterior señalamos también cómo los procesos recursivos plantean el *regressus ad infinitum*. La metalepsis como bucle extraño lleva implícita la idea del infinito, pues “¿qué otra cosa es un bucle extraño sino una manera de representar de manera finita un proceso interminable?” (Hofstadter: 17). Ya hemos señalado cómo para Wittgenstein lo imposible es impensable, y en este sentido el infinito es una de esas cosas imposibles que no puede ser pensado fuera de los límites del lenguaje: “De un mundo «ilógico» no podríamos, en rigor, *decir* qué aspecto tendría” (65).²¹ Por lo tanto, el infinito siempre se nos mostrará en forma finita o, en otras palabras,

²⁰ Así, nos dice McHale: “*metalepsis*, the violation of narrative levels— in short, Hofstadter’s Strange Loops or Tangled Hierarchies” (148). Por otra parte, Marie Laure-Ryan: “Another way to represent ontological metalepsis is through the image of the snake that bites its own tail, a literal rendering of the concept of the strange loop” (208).

²¹ En el *Tractatus Logico-Philosophicus* Wittgenstein hace una distinción entre “decir” y “mostrar”: hay cosas que el lenguaje puede decir y hay cosas que solo se muestran en el lenguaje. Lo decible es intrínseco al lenguaje y a la lógica

en potencia. En las obras literarias esa porción del infinito se muestra en un número visible de niveles (diegético, metadiegético), como en *Las Mil y Una noches* en la que, como señala Borges en “Magias parciales del Quijote”, basta que la reina refiera de manera explícita su propia historia en un nivel metadiegético –y una sola vez– para apelar la reduplicación “hasta el vértigo” de esa historia. Esta operación se asemeja en términos visuales a *Drawing hands* (1958) de Escher, la cual muestra el *regressus* en solo dos niveles: en el primero están las manos que dibujan y en el segundo las que son dibujadas. Sin embargo estas se apuntan de tal manera la una a la otra que ya se intuye la infinita circularidad. De esta manera vemos cómo la recursividad y la autorreferencia como formas de la metalepsis, en tanto procesos infinitos, hacen brotar la paradoja.

La paradoja como figura imposible desborda el espacio lógico y muestra la imposibilidad de una forma lógica de lo real. La paradoja niega dentro de las redes mismas del lenguaje la articulación y determinación del sentido, pero siempre a partir de las normas establecidas, pues no existe sino en tanto infracción. De esta manera la paradoja necesita como marco el referente de realidad y de verdad para poder efectuarse, pues como señala Alfonso de Toro la paradoja es un *tertium comparationis*:

Que la paradoja sin la *mimesis*, esto es, sin referencias sin la construcción dentro de un sistema que funcione como referencia, no puede existir, que ésta es parte del concepto de *mimesis* ya que el aceptar que la paradoja no puede existir sin las endoxas, es confirmar que ésta es parte de una dualidad que tiene como punto de partida un referente determinado el cual establece la norma: la realidad, la verdad, lo cierto, lo correcto, la causalidad, la causa-efecto, la literalidad, la espacialidad. Por esto, la paradoja es parte del sistema mimético-referencial sin el cual ésta no se puede definir (*Borges infinito*: 241).

La norma es la que nos conduce a tomar el “carril correcto”, que es dado por las leyes de la lógica, y que se manifiesta en un pensamiento binario según el cual algo puede ser o verdadero o falso. Este fenómeno de “o lo uno-o lo otro” es la operación lógica indispensable para establecer el orden, pero la paradoja es una desviación que convierte esta operación en la forma de “lo uno-y-lo otro”

del mundo; lo mostrable en cambio está más allá del lenguaje y de su lógica. La diferencia entre decir y mostrar es lo que delimita los límites del sentido, por lo que lo mostrable es lo imposible de decir con sentido dentro de la lógica del lenguaje.

y a su vez “ni lo uno-ni lo otro”, es decir, la paradoja: “es y no es todo al mismo tiempo en todas las maneras posibles” (Sabine: 21).

Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minneman en *La narración paradójica. Un enfoque teórico* (2006) sitúan la metalepsis como una forma de mecanismo de violación de la doxa o las normas narrativas tradicionales, situándola por ello como un procedimiento de transgresión paradójica de límites. Meyer-Minneman se refiere a la *doxa* narrativa como aquello que en un momento dado, de acuerdo con una cultura particular y el devenir histórico, se considera coherente y plausible con respecto a los seres, estados, acciones, procesos e ideas narrados así como el modo de su narración en determinadas clases de ficción literaria (52). De esta manera, todo aquello que en una narrativa de ficción infrinja tal doxa —ya sea en el plano de la historia narrada o en el plano de la narración— provocando una contradicción consigo misma, se considerará como paradójico. Vista así, la metalepsis es también una transgresión de las leyes de la lógica porque contraviene la doxa originalmente establecida en una narración, anulando la dicotomía en principio establecida entre realidad y ficción. La metalepsis como paradoja realiza una operación más delicada a nivel del lenguaje, porque permite la entrada de la contradicción en el mundo de ficción, y entonces toda afirmación sobre cualquiera de los mundos narrativos será verdadera y falsa al mismo tiempo.

Para Borges la paradoja es tan admirable que le merece el calificativo de “joya”. Y como perteneciente a su ilusoria *Biografía del infinito* la paradoja tendría como pórtico a la “numerosa hidra”. Así, incursiona en el concepto del infinito y aborda algunos de estos argumentos en “Avatares de la tortuga”, “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, “Dos antiguos problemas”, “Argumentum ornithologicum” y “Edward Kasner and James Newman: mathematica and the imagination”. Borges abordará precisamente la paradoja como uno de los hallazgos fundamentales de los eleáticos y como formas del *regressus infinitum*. Así en “Avatares de la tortuga” nos dice: “Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del mal, cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito” (*OC I*: 254). En este ensayo y en “La perpetua carrera de Aquiles” aborda la conocida paradoja de Zenón, la cual dice:

Aquiles corre diez veces más ligero que la tortuga y le da una ventaja de diez metros. Aquiles corre esos diez metros, la tortuga corre uno; Aquiles corre ese metro, la tortuga corre un decímetro; Aquiles corre ese decímetro, la tortuga corre un centímetro; Aquiles

corre ese centímetro, la tortuga un milímetro; Aquiles Piesligeros el milímetro, la tortuga un décimo de milímetro y así infinitamente, sin alcanzarla... (OC I: 254)

Lo que nos muestra esta paradoja es por principio la primicia de un espacio infinitamente divisible. Sin embargo, como bien señala Juan Nuño, la paradoja de Zenón no tiene como propósito probar la inexistencia del movimiento sino mostrar las dificultades que presenta el lenguaje para hablar acerca del movimiento y el tiempo no como “continuos” sino como “sucesiones interrumpidas”. De este modo, vemos cómo la paradoja recae nuevamente en un problema del lenguaje, es decir, que si se plantea la discontinuidad de la realidad se cae en una contradicción puesto que el lenguaje es incapaz de expresarla. Volvemos aquí nuevamente a lo que nos plantea Wittgenstein acerca de la imposibilidad de hablar del mundo por fuera de la lógica del lenguaje. Esta imposibilidad es la fisura que permite el desgajamiento sucesivo del *regressus infinitum*, y es precisamente esto lo que le interesa a Borges: “Borges al parecer no está interesado en las paradojas de Zenón como contradicciones dentro de un binarismo lógico, sino más bien en la infinitud del proceso, de la infinita indivisibilidad de los puntos, del desdoblamiento de series infinitas y aleatorias, de la abolición de la causalidad” (Toro, *Borges infinito*: 250). Así, la tesis del infinito se enlaza con la de la serpiente que se come su propia cola, es decir, con el bucle extraño de Hofstadter.

La metalepsis o bucle extraño obedece al mismo mecanismo lógico de la paradoja de Aquiles y la tortuga en dos sentidos. Primero: todo relato de ficción parte de una estructura binaria referencial según la cual uno de los términos representa la realidad y el otro la ficción (de acuerdo con el plano de la historia narrada y el plano de la narración), por lo que siguiendo los tres principios fundamentales de la lógica (principio de identidad, de no contradicción y tercero excluido) los dos términos son incompatibles. Sin embargo cuando ocurre la metalepsis se transgrede esa dicotomía: realidad y ficción se contaminan mutuamente, ocasionando que el texto se despliegue contra sí mismo y contra su sistema jerárquico narrativo, de tal manera que la forma lógica “o la realidad o la ficción” toma la forma paradójica “la realidad y la ficción” a la vez y al mismo tiempo que “ni realidad ni ficción”. Segundo: la metalepsis como estructura recursiva o bucle extraño evoca un proceso infinito similar al de Aquiles, que nunca podrá alcanzar a la tortuga, o al de la escalera de *Subiendo y bajando* de Escher, pues involucra la autorreferencia abierta y la reflexividad cuando se elimina la causalidad y el plano real pasa a formar parte del plano de ficción, es decir, cuando regresa sobre sí misma. En este sentido la metalepsis es un dominio abierto e infinito y por ello es

que como paradoja no puede expresarse en el lenguaje, el cual solo puede hablar de dominios cerrados, de lo que es o verdadero o falso.

La metalepsis así guarda su mayor vínculo con la paradoja en cuanto que ambos son procesos infinitos: “Esa descomposición, es mediante la sola palabra *infinito*, palabra (y después concepto) de zozobra que hemos engendrado con temeridad y que una vez consentida en un pensamiento, estalla y lo mata” (Borges: *OC I*: 248). Ahora bien, la paradoja vinculada al infinito desemboca en lo que Deleuze llama la identidad infinita: “La paradoja de este puro devenir, con su capacidad de esquivar el presente, es la identidad infinita: identidad infinita de los dos sentidos a la vez, del futuro y el pasado, de la víspera y del día después, del más y del menos, de lo demasiado y lo insuficiente, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto” (8). La metalepsis sería entonces una identidad infinita, que impugna la identidad en sí misma, con lo cual ocurre la pérdida del nombre propio. La paradoja como puro devenir nos remite a las aporías del tiempo en San Agustín, pues en la paradoja el presente es un ser que deja de ser: “esos dos tiempos, el pasado y el futuro, ¿cómo son, desde el momento en que el pasado, por una parte, ya no existe, y el futuro, por otra, todavía tampoco?” (560). La metalepsis como identidad infinita es entonces un presente en tanto que es futuro y pasado a la vez, en tanto que es lo que ya no es y lo que ya no será: “si resulta que el presente, para que sea tiempo, pasa precisamente a pasado, ¿cómo podemos decir que existe aquello cuya razón de ser es dejar de ser, de lo que se deduce que no podemos decir que exista tiempo, de no ser por que tiende a no existir?” (560). En el devenir ilimitado la ficción y la realidad no son a la misma vez que son, pues ya no se sabe en qué momento empieza la ficción, en qué límite empieza lo real.

Si el lenguaje es el que fija los límites, será este el que delimite lógicamente y ontológicamente los planos narrativos en una narración, pero asimismo es a partir del lenguaje que se sobrepasan estos límites y se origina una identidad infinita: la posibilidad de ser ficción y realidad a la vez mediante la metalepsis. Se trata pues del “devenir-loco” y el “nombre-perdido” (Deleuze: 59), el ir en dos sentidos a la vez, haciendo imposible la identificación y la asignación de un nombre propio. La metalepsis como paradoja nos arroja así al Bosque donde las cosas pierden su nombre (de *A través del espejo*), donde ya no podemos formular proposición alguna usando los nombres propios de “realidad” y “ficción”, pues al perderse por una fisura en la lógica de los mundos narrativos han perdido toda identidad.

Ahora bien, las paradojas al transgredir la lógica que permite la sustancialidad de lo real muestran su insustancialidad. Precisamente en “Avatares de la tortuga” Borges concibe la paradoja de Zenón como un “eterno intersticio de sinrazón” (*OC I*: 258) que confirma el carácter alucinatorio del mundo o su carácter falso, es decir, para él la paradoja tiene un componente lógico y ontológico, liga la paradoja zenoniana con el idealismo de Berkeley. Respecto a esto, menciona Juan Nuño: “El peligro anida en la confusión entre lógica (técnica de la validez deductiva) y ontología (pretensión descriptiva de los componentes del mundo). Borges es de los que se aprovecha de esa confusión” (85). No obstante, creemos que más que de una confusión provocada por una lectura al pie de la letra, se trata de una especie de eclecticismo, de una expansión de las posibilidades de la paradoja así como de las consecuencias ontológicas que se derivan del plano lógico, en tanto que los principios lógicos crean las representaciones de una realidad consistente, de un mundo, por ello es que Wittgenstein nos dice: “los *límites de mi lenguaje* significan los límites de mi mundo” (123), y en este sentido Borges realiza una operación similar a la de Wittgenstein al prever ontológicamente el mundo desde la lógica. Por todo esto es que Borges encuentra que “el vertiginoso *regressus in infinitum* es acaso aplicable a todos los temas” (*OC I*: 258), incluso en “Kafka y sus precursores” sitúa la paradoja de Zenón como un argumento precursor de la literatura de Kafka: “la forma de este ilustre problema es, exactamente, la de *El Castillo*, y el móvil y la flecha y Aquiles son los primeros personajes kafkianos de la literatura” (*OC I*: 710). De esta manera, la paradoja, el *regressus infinitum*, no son solo inofensivos juegos lingüísticos que nada tienen que ver con la realidad, sino por el contrario, la metalepsis como paradoja provoca una crisis lógica en la que todo, incluso el mundo mismo, está puesto en tela de juicio, en el que no hay un significado o sentido unívoco. Por ello es que al final de “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” nos dice irónicamente Borges: “¿Tocar a nuestro concepto del universo, por ese pedacito de tiniebla griega?” (*OC I*: 248).

CAPÍTULO II
***MISE-EN-SCÈNE* DE LA METALEPSIS EN TRES CUENTOS**
DE BORGES

La gran pregunta en la obra de Borges es sobre el misterio del universo, la cual generalmente gira en torno a la oposición entre realidad y ficción. Es así que –como ya mostramos en el capítulo precedente– Borges intuye la irrealidad del mundo a partir de la filosofía idealista de Berkeley y Schopenhauer y la desplaza hacia la ficción. Es precisamente con Schopenhauer como el escritor argentino se convence de que todo el mundo, incluidos nosotros, pertenecemos al mundo de la representación, es decir, que no constituimos la genuina realidad sino que somos su máscara. Basta con concebir el mundo como apariencia, como ilusión, para asimilar la realidad al arte, tal como hace Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*: “Si todo el mundo como representación no es más que la visibilidad de la voluntad, el arte es la explicitación de esa visibilidad, la *camera obscura* que muestra los objetos en su pureza y permite abarcarlos y reunirlos mejor, el teatro en el teatro, la escena en la escena, como en Hamlet” (323). Este pasaje encuentra eco en un texto de Borges titulado “Acotaciones. Macedonio Fernández. *El recién venido* aún” de 1923:

No sin alguna felicidad ha equiparado un juicio reciente el acto teologal de la creación y el arte literario que aumenta con sus realidades verbales la realidad universal. En ambos trátase de un alucinamiento, pues que podemos considerar el vivir como la dolorosa fábula con que se arrebató Dios a sí mismo, pluralizado en almas. Este cotejo de la deidad y el poeta ya lo emprendió con eminente metáfora Schopenhauer, señalando que la ilusión pequeña del arte hallábase enclavada en la universal ilusión a semejanza del teatro dentro del teatro que en Hamlet vemos” (*Textos recobrados I*: 219).

Es esta idea la que vuelve problemática la relación entre la ficción y la realidad, pues la representación del arte es entonces representación de nada, y esto para Borges –escritor de ficciones– se convierte en preocupación central en sus cuentos, de ahí que encontremos en ellos la imposibilidad de decir la “realidad”. Así como señala Gutiérrez Girardot, contrario a la abundancia de testimonios fiables, datos exactos y certezas propias de la literatura realista, en Borges hay una no referencialidad: “Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo” (*OC II*: 17). La realidad como representación está definida a partir del Sujeto, así desde el inicio el mundo es una creación imaginaria, la representación de una conciencia, por lo que la realidad como tal no existe y, por lo tanto, no antecede a su relato; en otras palabras, decir la realidad es decirnos a nosotros mismos, es decir nuestro recuerdo personal

de la realidad, tal como hace el narrador de “Ulrika”. Somos los portadores de la realidad; somos la realidad, de la misma manera que para Borges somos el tiempo: “El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego” (*OCI: 771*).

Como ya vimos en el capítulo anterior, la recursividad de la ilusión universal es una cuestión tratada por Borges en algunos de sus ensayos, como por ejemplo en “Cuando la ficción vive en la ficción”, en los cuales reflexiona sobre las confluencias y superposiciones de la realidad y el arte, la pérdida de la jerarquía entre realidad y creación ficticia. Vimos así cómo el concepto de la realidad en él es siempre una pregunta, una pregunta que ya hemos visto ligada al fenómeno de la metalepsis así como la manera en que esta relación se plantea en sus ensayos. Con lo anterior mostramos a Borges en su dimensión como crítico literario que, a partir también de la filosofía, formuló “teoremas” filosóficos y literarios entre los cuales se encuentra –como ya quedó expuesto– una teoría de la metalepsis, estrategia de la de que se ocupó extensamente y que señaló en escritores como Homero, Cervantes, Shakespeare, Pierre Corneille y Flann O’Brien. Sin embargo, su labor como crítico literario no sólo le llevó a la urdidura de teorías en sus ensayos sino también a la creación de una estética propia, o sea, a la creación literaria.

La escritura en Borges muchas veces toma como punto de partida la crítica literaria y uno de sus puntos de llegada es la ficción. Vista así, una manera de concebir sus ficciones sería como una puesta en escena de los planteamientos desarrollados en sus ensayos; sin embargo, una lectura así de sus cuentos no permitiría penetrar el argumento que, como afirma Beatriz Sarlo, no sólo es narrativo sino también teórico, pues hay una interacción permanente entre sus ensayos y ficciones, rebasando toda división genérica de ellas. Estamos hablando aquí de la peculiaridad de las ficciones borgeanas, que participan del ensayo y de la ficción, lo que podría denominarse cuento-ensayo; una escritura que es ante todo consciente de sí misma, que se pregunta por la literatura misma y el modo de contar, así como las relaciones entre literatura y vida o, mejor dicho, entre realidad y ficción. Por ello, en este segundo capítulo se abordará la metalepsis a partir de los cuentos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Tema del traidor y del héroe” y “La otra muerte”, concibiéndolos como ejercicios de reflexión y un tratamiento teórico sobre la metalepsis misma, así como su relación con la crisis de lo real.

2.1 SOBRE CÓMO EL MUNDO SE CONVIRTIÓ EN UNA FICCIÓN: “TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS”

En *Manual de Zoología fantástica* Borges recrea en forma de mito el tema de la representación, en el que participan dos reinos ontológicamente opuestos: el mundo de los hombres y el mundo de los espejos, dándole forma animal a los habitantes de este último:

En aquel tiempo, el mundo de los espejos y el mundo de los hombres no estaban, como ahora, incomunicados. Eran, además, muy diversos; no coincidían ni los seres ni los colores ni las formas. Ambos reinos, el especular y el humano, vivían en paz; se entraba y se salía por los espejos. Una noche, la gente del espejo invadió la tierra. Su fuerza era grande, pero al cabo de sangrientas batallas las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Éste rechazó a los invasores, los encarceló en los espejos y les impuso la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres. Los privó de su fuerza y de su figura y los redujo a meros reflejos serviles. Un día, sin embargo, sacudirán ese letargo mágico (4).

Según este mito, la representación ha sido capturada por los hombres y condenada a imitar pasivamente los objetos del mundo, a ser una copia de la realidad. La representación ha quedado al servicio del hombre, con el afán de que se le haga pasar por las cosas mismas. Los hombres han manipulado la representación, pero cuando los reflejos por fin se sacudan ese letargo, la representación podrá darse como pura representación. Retorno de la metalepsis: el mundo de los espejos, ontológica y jerárquicamente separado y condenado a ser un mundo en segundo grado, una copia del mundo de los hombres, atravesará el marco y regresará la heterarquía. La realización de esta rebelión metaléptica la vemos en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en donde es la realidad la que termina por imitar la representación.

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” fue publicado originalmente en la revista *Sur* en mayo de 1940 y luego incluido en la *Antología de la literatura fantástica* publicada en ese mismo año; después formó parte del libro *El jardín de senderos que se bifurcan* de 1941, el cual finalmente pasó a formar parte de la primera sección de *Ficciones* en 1944. Ya en el prólogo de este libro Borges nos advierte, mostrando su conocida predilección por las narraciones cortas, que “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” forma parte de “la escritura de notas sobre libros imaginarios” (*OC I*: 429). Tal como

sugiere, en este relato Borges da a través de una enciclopedia la descripción de un universo completo pero imaginario, y que es la invención de una secreta sociedad de intelectuales formada por astrónomos, biólogos, ingenieros, metafísicos, químicos, geómetras, etc., dirigidos por un “oscuro hombre de genio”, que fabricaron ese planeta con todos sus componentes: lenguaje, filosofía, ciencia, geometría, literatura. Ya en una reseña que escribe en 1936 de la novela *La estatua casera* de Bioy Casares, Borges hablaba sobre una empresa de invención similar:

Sospecho que un examen general de la literatura fantástica revelaría que es muy poco fantástica. He recorrido muchas utopías –desde la epónima de More hasta *Brave New World*– y no he conocido una sola que rebase los límites caseros de la sátira o del sermón y que describa puntualmente un falso país, con su geografía, su historia, su religión, su idioma, su literatura, su música, su gobierno, su controversia matemática y su enciclopedia, en fin; todo ello articulado y orgánico, por supuesto... (cit. en. Fuente: 58)

La historia de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” inicia con el descubrimiento del país Uqbar en un artículo del volumen XXVI de la *Anglo-American Cyclopaedia* y aparece definida como una región ubicada en Asia cuyas nebulosas fronteras están definidas por ríos y cráteres que no remiten sino a ese mismo país. En esta entrada se lee también que la literatura de Uqbar es de carácter fantástico y sus epopeyas y leyendas se refieren a una región imaginaria llamada Tlön. Dos años después de ese descubrimiento, el narrador se encuentra con un libro titulado *A first Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr* y entonces Tlön se revela como un planeta inventado mediante el discurso por una sociedad secreta. Por último, Orbis Tertius es el mundo descrito por la lengua del imaginario Tlön, que ya había sido definida como una región mítica del país de Uqbar. Ya se advierte la reduplicación de mundos hasta el vértigo y “el curioso peligro” que Borges señalaba en la estructura narrativa de *Las Mil y Una Noches*. Esta multiplicación enredada de regiones imaginarias que encontramos en el cuento de “Tlön” constituye una estructura recursiva, donde la jerarquía inicial termina por perderse, negando la existencia de una realidad primera.

¿Precede Uqbar a Tlön o Tlön precede a Uqbar? La estructura recursiva que nos presenta Borges es todavía más complicada que las que ya habíamos visto en el texto “Cuando la ficción vive en la ficción”, pues mientras que en textos como el de *Hamlet* o *Las Mil y Una Noches* la recursividad funciona mediante la erección de solo dos niveles ontológicos, en “Tlön” se realiza

un mayor número de desplazamientos ontológicos y con estos aumentan los niveles diegéticos, es decir, se trata de fronteras movedizas, que en cada movimiento erigen nuevos mundos.

Así, al inicio del relato, tenemos en un primer nivel narrativo la historia del narrador Borges, en la que también participa su amigo Bioy Casares (ambos entidades de ficción en el cuento) y el encuentro con la Enciclopedia en la que se describe el país de Uqbar. En un primer momento, Uqbar, señalado como país perteneciente a la misma realidad del narrador, tiene el mismo estatus ontológico que ésta. Sin embargo, cuando se corrobora que Uqbar es un país imaginario que no tiene mayor referente que sí mismo, se realiza el primer desplazamiento que lo establece como ficción, a la vez que refuerza el estatus ontológico del mundo del narrador como real. Tenemos después una segunda dicotomía, pues Uqbar es ontológicamente real respecto a Tlön que, como región imaginaria de la literatura de Uqbar, tiene estatus ontológico de ficción. Pero aquí surgirá un nuevo desplazamiento de fronteras, pues se nos revela que Tlön es un planeta inventado que existe en las páginas de una enciclopedia autorreferencial, y aún más, el artículo sobre Tlön solo aparece en un único ejemplar de la enciclopedia. De esta manera, Tlön pasa a postularse como “real” respecto a Uqbar, pero continúa siendo ficticia respecto al nivel de realidad del narrador Borges.

Es con este movimiento que Tlön pasa a ocupar una posición que precede a Uqbar. La empresa de convertir a Tlön en todo un planeta, con su realidad de enciclopedia, sitúa su existencia desde 1914: “en 1914 la sociedad remite a sus colaboradores, que son trescientos, el volumen final de la Primera Enciclopedia de Tlön” (*OCI*: 441) y es en esta enciclopedia que figura la historia de un país llamado Uqbar, que a su vez produce una literatura fantástica entre cuyas regiones imaginarias se encuentra Tlön... La recursividad toma aquí la forma del infinito, rompiendo el encadenamiento de causas y efectos, pues la segunda ficción, Tlön, pasa a incluir a la primera, a Uqbar, que es su propia causa; por lo que la causa determina el efecto pero el efecto determina a su vez la causa, provocando así la ausencia de una causa primera.

El movimiento ocurrido entre las regiones imaginarias del cuento es lo que en el capítulo anterior denominábamos con Hofstadter como “bucle extraño”. Pero hay que tomar en cuenta que Tlön y Uqbar existen solo en una enciclopedia, por lo que son texto, es decir, sus mundos se crean a través de las palabras, son ficción. Y puesto que: “todo texto narrativo ficcional propone un mundo semiótico, que depende de los actos de habla de una fuente autorizada, la que corresponde

a la voz del narrador (fuente ficcional de dicho discurso)” (Almeida: 109), no se trata de mundos existentes independientemente del lenguaje, no hay un mundo que preexista a los enunciados, pues “the fictional speech act creates its world through the very act of describing it, and its statements are automatically true within its reference world” (Ryan, *Avatars*: 34). De esta manera, el mundo semiótico de Tlön pasa a contener el mundo semiótico de Uqbar, por lo que podríamos decir que aquí la metalepsis se presenta como una transgresión de desplazamiento horizontal pues ocurre entre mundos de la misma naturaleza, es decir, mundos constituidos por signos. Sin embargo, hacia el final del texto ocurre la materialización de dicho mundo semiótico y su intrusión en la realidad inmediata objetiva del narrador, como veremos ahora.

La anterior es quizá la metalepsis con menores consecuencias ontológicas en el relato, por implicar solo niveles metadieгéticos. Pero a continuación ocurre una irrupción mayor de las fronteras entre los mundos narrados. Hacia el final del relato, en la “posdata de 1947” (esta posdata provocaba una inquietante paradoja porque aparecía ya desde su publicación en 1940 en *Sur* y en la *Antología de la literatura fantástica*, la cual retomaremos más adelante) Borges nos cuenta dos extraños sucesos. El primero de ellos fue el hallazgo, en un cajón que contenía la vajilla de plata de la princesa Faucigne Lucinge, de una misteriosa brújula: “La princesa no la reconoció. La aguja azul anhelaba el norte magnético; la caja de metal era cóncava; las letras de la esfera correspondían a uno de los alfabetos de Tlön. Tal fue la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real” (*OC I*: 441). El segundo acontecimiento fue el encuentro de un diminuto cono que se le había caído a un joven que yacía muerto en el corredor de una pulpería, donde se encontraba el narrador Borges:

En el delirio se le habían caído del tirador unas cuantas monedas y un cono de metal reluciente, del diámetro de un dado. En vano un chico trató de recoger ese cono. Un hombre apenas acertó a levantarlo. Yo lo tuve en la palma de la mano algunos minutos: recuerdo que su peso era intolerable y que después de retirado el cono, la opresión perduró. También recuerdo el circulo preciso que me grabó en la carne. Esa evidencia de un objeto muy chico y a la vez pesadísimo dejaba una impresión desagradable de asco y de miedo [...] Nadie sabía nada del muerto, salvo "que venía de la frontera". Esos conos pequeños y muy pesados (hechos de un metal que no es de este mundo) son imagen de la divinidad, en ciertas religiones de Tlön (*OC I*: 442).

Dos objetos existentes solo en el mundo de Tlön, el cono y la brújula, y que estaban contenidos únicamente en las páginas de una enciclopedia, han invadido el mundo real, el mundo de la diégesis, al cual pertenece Borges. Los objetos tlönianos de naturaleza ontológicamente ficcional han transgredido horizontalmente la frontera, subiendo un nivel, desde la ficción hacia la realidad, provocando una pequeña fisura en las paredes del mundo diegético. Los elementos del mundo semiótico de Tlön se han materializado como por un acto de animación, a través del cual las palabras se han convertido en las cosas. Esto nos remite inevitablemente a la “magia imitativa” de la que hablaba Borges en “El arte narrativo y la magia”, y que en el capítulo anterior hemos asimilado al recurso de la hipotiposis, según el cual el lenguaje realiza de manera fáctica lo dicho solo con palabras. Visto así, la sociedad secreta de intelectuales que creó Tlön produce por sí mismo aquello que solo han descrito en una Enciclopedia.

Al final de la historia nos cuenta el narrador que hacia 1944 se descubren, en una biblioteca de Memphis, los cuarenta volúmenes de la Enciclopedia del mundo de Tlön, y la prensa internacional difunde ampliamente el descubrimiento. La noticia de este planeta regido por leyes humanas que pueden ser descifradas embelesa a la humanidad. La intrusión de la brújula y el cono ha entreabierto la puerta de acceso al mundo real, y en efecto, a partir de estos acontecimientos el mundo de Tlön abandona la enciclopedia para abrir completamente la puerta y comenzar a alojarse en el mundo del narrador: “Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) ‘idioma primitivo’ de Tlön; ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) ha obliterado a la que presidió mi niñez; ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre –ni siquiera que es falso” (*OC I*: 443). La siguiente fase será la usurpación total, la destrucción de nuestra realidad, y hacia 1947, en la posdata, el personaje de Borges advierte que ya Tlön está entre nosotros y concluye: “El mundo será Tlön” (*OC I*: 443). Es en este punto donde la metalepsis se descubrirá no ya como un recurso literario que indetermina ontológicamente la realidad (como mostramos en el capítulo anterior), sino como aquello que la determina y la constituye. Veamos.

Hay que señalar primero el juego literario que hace Borges con la posdata con que termina el texto pues, considerando que el texto se publicó en 1940, está fechada en el futuro. Tal como lo señala Rafael Olea Franco en “Borges en la constitución del canon fantástico”:

“Tlön” se publicó dos veces durante 1940: en mayo, en la revista *Sur*; en diciembre, en la *Antología de la literatura fantástica*. En el primer caso la supuesta “posdata de 1947” inicia con una falacia: “reproduzco el artículo anterior tal como apareció en el número 68 de la revista *Sur*” [Borges 1940: 42]; este dato desconcertaba mucho al lector quien justamente tenía en sus manos el número 68 de *Sur*, por lo cual el texto leído no era la “reproducción” de un texto previo sino el “original” mismo; la referencia bibliográfica es entonces una autorreferencia. En cuanto a la segunda versión de “Tlön”, la posdata inicia: “Reproduzco el artículo anterior tal como aparece en la *Antología de la literatura fantástica*” [Borges 1940b: 82]; o sea, que en la *Antología* de 1940 se dice que se reproduce el texto de la *Antología* de 1940 (128).

Vemos entonces que este juego literario es una metalepsis, con la que Borges transgrede la frontera entre el mundo del texto y el mundo del lector, al poner en sus propias manos el artículo original de Tlön. Ocurre de pronto lo que Borges señalaba en “Cuando la ficción vive en la ficción”: el lector deviene personaje, y entonces su mundo, nuestro mundo, se descubre como el mundo que está siendo reemplazado por Tlön.

Ahora bien, si el mundo fantástico de Tlön ha ido penetrando en el mundo real, esto ha sido provocado por la fascinación que sobre el hombre ha ejercido el aparente ordenamiento de Tlön:

Casi inmediatamente, la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder. Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden —el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo— para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas — traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres (*OC I*: 442).

La diferencia entre Tlön y la realidad toma entonces la forma de la oposición orden/desorden. Ya en el capítulo anterior señalamos cómo para Schopenhauer la diferencia entre la vida y el sueño es la ruptura de la causalidad entre uno y otro, lo que se traduce en los términos de orden/azar. El orden se establece entonces como principio de realidad, es por ello que la utopía de un mundo

ordenado como lo es Tlön pasa a reemplazar el mundo real, pues como nos dice Cristina Grau acerca de las utopías: “La característica que une por lo general a todos los planteamientos de sociedades utópicas: la necesidad de ordenar y hacer inteligible el universo, de que todas sus manifestaciones se inserten en un sistema coherente” (117). Sin embargo, esta posibilidad de la proyección de otro mundo está en correspondencia con la insustancialidad de lo real, lo que provoca que el mundo que originalmente era considerado como real termine por ceder.

Tlön no es un caos, es un cosmos, puesto que las leyes que lo rigen están completamente establecidas. Tlön es un planeta creado por el intelecto humano y como tal su orden radica en que es descrito total y puntualmente: su lenguaje, zoología, topografía, religión, literatura, metafísica, psicología, geometría, aritmética. Y este ordenamiento del conocimiento sobre este planeta inventado es lo que ha seducido a la humanidad. Se trata pues aquí de lo que Nietzsche en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* ha señalado como el *impulso a la verdad* que hay en el ser humano, es decir, la aspiración a tener un conocimiento sobre el mundo, puesto que ello es lo que nos garantiza la conservación de la vida: “el engaño, la adulación, la mentira y el fraude, las habladurías, la hipocresía [...] el teatro ante los demás y ante uno mismo, en una palabra, el revoloteo incesante en torno a la llama de la vanidad es hasta tal punto la regla y la ley, que casi no hay nada más inconcebible que el que haya podido surgir entre los humanos un impulso sincero y puro hacia la verdad” (OC I: 610). Y más adelante: “desea el ser humano la verdad. Desea las consecuencias agradables de la verdad, aquellas que conservan la vida; es indiferente al conocimiento puro y carente de consecuencias, y está hostilmente predispuesto contra las verdades que puedan ser perjudiciales y destructivas” (OC I: 611). Ese impulso a la verdad es lo que nos incita a llevar a cabo la empresa de una esquematización del mundo, y el sentido de ello radica en su “utilidad”. Nuestras categorías son imprescindibles para mantener la vida, para satisfacer nuestras necesidades. Pero recordemos que en la concepción nietzscheana toda verdad es una verdad de ficción, por lo tanto se trata de una mentira, una ilusión; no obstante esta verdad ilusoria es imprescindible y necesaria, es el único modo que tenemos de relacionarnos con el mundo.

¿Cuáles son estas verdades ofrecidas por Tlön que han seducido al hombre? Sobre las leyes y principios que lo constituyen tenemos que se rige principalmente por el idealismo: “El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial” (OC I: 435). Este cosmos ficticio es la puesta en marcha de la premisa de Berkeley del *esse est percipi* llevada hasta sus últimas consecuencias,

hasta el escepticismo de Hume cuya base fundacional es el principio berkeleyano. Borges, que como menciona Marina Martín es un maestro de la síntesis hermenéutica²², tendía a condensar en sus ensayos el pensamiento de los filósofos que eran objeto de sus textos. Así en “Nueva refutación del tiempo” se ocupó del idealismo, exponiendo los argumentos de Berkeley, Schopenhauer y Hume, que desemboca en un mundo sin materia ni espíritu, y que para Borges encuentra su mayor consecuencia en la doctrina de Hume, de la cual nos dice lo siguiente:

Admitido el argumento idealista, entiendo que es posible —tal vez, inevitable— ir más lejos. Para Hume no es lícito hablar de la forma de la luna o de su color; la forma y el color son la luna; tampoco puede hablarse de las percepciones de la mente, ya que la mente no es otra cosa que una serie de percepciones. El *pienso, luego soy* cartesiano queda invalidado; decir pienso es postular el yo, es una petición de principio (*OC I: 761*).

De esta manera –siguiendo en todo la interpretación borgiana– llevando más lejos los argumentos idealistas tenemos que no solo queda rechazado el espacio sino que también se invalida ese *yo* cartesiano, pues es solo una colección sucesiva de percepciones. Es por razón de esta doctrina que en Tlön no existen los sustantivos. En la región del hemisferio austral se utilizan en su lugar los verbos impersonales (en lugar de “luna” se dice “lunecer”); en el hemisferio boreal en cambio los sustantivos se forman por la acumulación de adjetivos (en lugar de “luna” se dice “aéreo-claro sobre oscuro-redondo”). La ausencia de sustantivos está entonces ligada al idealismo, puesto que no hay sustancia material (Objeto) ni sustancia espiritual (Sujeto) sino solo una red de percepciones; en Tlön no hay nombres que pudieran sugerir una existencia material o una sustancialidad que asegurase los nombres, puesto que no existen fuera de la mente que los percibe. Por otra parte, hay que atender el uso del verbo impersonal, que señala la anulación de la identidad personal, concepción próxima a la de Schopenhauer, para quien el sujeto no existe sino en tanto objetivación de una Voluntad. El joven Borges en “La nadería de la personalidad” negaba ya la existencia de un yo fijo y duradero: “Yo, al escribirlas, sólo soy una certidumbre que inquiere las palabras más aptas para persuadir tu atención. Ese propósito y algunas sensaciones musculares y la visión de límpida enramada que ponen frente a mi ventana los árboles, construyen mi yo actual”

²² Según Marina Martín: “Si Borges pudo decir que ordenar una biblioteca es una forma silenciosa de ejercer el arte de la crítica, resumir un discurso es ya una forma lacónica de ejercer el arte de la hermenéutica” (93).

(*Inquisiciones*: 82), con lo que coincide aquí con la premisa de Hume, la cual afirma que el yo es solo el conjunto de las sensaciones e impresiones que dejan los fenómenos.

Los habitantes de Tlön no tienen pues la noción de mundo exterior, su realidad última son los actos mentales: “Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro” (*OC I*: 440). Pero no es este idealismo el que ha terminado por seducir a los hombres. En el texto, el narrador Borges señala que el idealismo invalida la ciencia, puesto que si el universo es una serie de actos mentales independientes, entonces toda explicación que busque proporcionar es nula porque para hacerlo tendría necesariamente que unir un hecho con otro. Lo paradójico en Tlön es que eso no los disuade de crear ciencia y filosofía:

El hecho de que toda filosofía sea de antemano un juego dialéctico, una *Philosophie des Als Ob*, ha contribuido a multiplicarlas. Abundan los sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensacional. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos (*OC I*: 436).

Así, en Tlön existen escuelas que niegan el tiempo; otras que creen en el materialismo. Por otra parte, su geometría comprende dos disciplinas: la visual y la táctil (que se corresponde con la nuestra). En Tlön no hay materia, no hay sustancia, no hay espacio, no hay causalidad. Solo tiempo y sucesión. Al principio en esto se diferencia de la realidad, entiéndase realidad del nivel primario en el cuento. Sin embargo, poco a poco y de manera imperceptible, en el relato hay el paso de un total idealismo —que como ya dijimos debería invalidar toda ciencia— a una apertura de los tlönianos a la ciencia misma, a la geometría, por ejemplo, que forma parte de la lógica de nuestro mundo pues, a diferencia de los habitantes de Tlön, creemos en la existencia de un mundo externo, compuesto de objetos con sustancia e identidad, firmes en el espacio y el tiempo. Es esta apertura a la ciencia lo que posibilitará la usurpación del mundo real por el mundo de Tlön, es decir la efectucción de la metalepsis.

Hay que centrar la atención aquí en el hecho de que en Tlön toda la filosofía sea una *filosofía del Como si*, que hace explícita referencia a la filosofía de Hans Vaihinger, pero antes que éste en su *Philosophie des Als Ob*, fue Nietzsche quien le dio carácter ficticio a todo conocimiento. Para llegar a esa concepción, Nietzsche se vale principalmente de la metáfora para describir el procedimiento con el cual se realiza la mediación entre el hombre y el mundo²³. En el apartado “Desordenar la realidad: la metalepsis como tropo” del capítulo anterior, vimos cómo Borges se encuentra muy cercano al filósofo alemán en cuanto que señala también el carácter metafórico de la ciencia y la metafísica. La interpretación que hace Nietzsche de la metáfora le concede un valor epistemológico, una función cognoscitiva en tanto que procedimiento prelingüístico, pues el lenguaje viene a ser un efecto de la metáfora. La experiencia sensible no es entonces una relación inmediata sino que se llega a ella mediante saltos metafóricos: un impulso nervioso que se traspone en una imagen y esta a su vez en sonido articulado. El Sujeto y el Objeto son así cada uno una esfera absolutamente diferente de la otra, entre las cuales ha de tenderse un puente que permita el acceso entre ellas, y ese puente es el lenguaje: “una esfera intermedia y una fuerza mediadora que libremente poeticen e inventen” (*OCI*: 615).

Nuestra relación con el mundo es entonces una relación poética, por ello Nietzsche se referirá al ser humano como el “creador del lenguaje” (*OCI*: 611), “genio constructor” (*OCI*: 614), “artista, genio de la mentira” (*FP*: 491), por lo que “lo que llamamos ‘experimentar’ es, en este sentido, un ‘imaginar” (Vaihinger: 97). Recordemos aquí nuevamente a Aristóteles y la importancia que da a la operación de analogía para llegar a la metáfora, pues este ejercicio de poetizar mediante la búsqueda de semejanzas implica una capacidad artística, y es precisamente la captación de esas semejanzas entre las cosas lo que llevará a la invención de los conceptos. Para Nietzsche por lo tanto metaforizar es una actividad creadora y artística que lleva a cabo el ser humano, respecto a lo

²³ Los otros dos tropos que utiliza para describir este procedimiento son la sinécdoque y la metonimia. Mediante la operación sinecdóquica (la parte por el todo) se llega a la generalización de la percepción parcial de una cosa como determinante de su todo: “El lenguaje nunca expresa algo de modo completo, sino que exhibe solamente una señal que le parece predominante. Cuando el retórico dice ‘vela’ en vez de ‘barco’, ‘ola’ en lugar de ‘mar’ –a esto se llama sinécdoque–, se introduce una ‘co-implicación’ (*Mitumfassen*); sin embargo es lo mismo cuando [...] *serpens* designa la serpiente como aquello que reptar; pero, ¿por qué *serpens* no quiere decir también caracol? Se introduce una percepción parcial en lugar de la plena y completa visión” (*Escritos*: 92). Por otra parte, mediante la operación metonímica, la sustitución de la causa por el efecto, se atribuyen a los objetos propiedades que en realidad son efecto de nuestra percepción: “Desde el principio solo vemos las imágenes en el ojo, y solo oímos en nosotros el tono –de ahí a la aceptación de un mundo exterior hay que dar un paso más. La planta, por ejemplo, no percibe ningún mundo exterior. El sentido del tacto, y al mismo tiempo la imagen visual, proporcionan empíricamente dos sensaciones yuxtapuestas, las cuales, al aparecer siempre una junto a otra, suscitan la representación de un nexo” (*OC II*: 220).

que además cabe añadir la capacidad de la metáfora de producir un mundo nuevo, una realidad nueva, pues como afirma Borges, en la metáfora “la realidad objetiva –esa objetividad supuesta que Berkeley negó y Kant envió al destierro polar de un nómeno inservible, reacio a cualquier adjetivación y ubicuamente ajeno– se contorsiona hasta plasmarse en una nueva realidad. Realidad tan asentada y brillante, que desplaza la inicial impresión que la engendró” (*Textos recobrados I*: 152). En este sentido, somos nosotros artistas que hemos construido el mundo de significados que habitamos.

Otro aspecto al que debemos prestar atención aquí es al hecho de que en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* Nietzsche sitúe junto al concepto de metáfora el concepto de ficción:

El intelecto, en cuanto medio para la conservación del individuo, desarrolla sus fuerzas capitales en la ficción; pues la ficción es el medio por el cual se conservan los individuos más débiles y menos robustos, aquellos a los que no se les ha concedido, cuernos o la afilada dentadura de un animal carnicero para entablar la lucha por la existencia. Ese arte de la ficción llega a su cima en el ser humano (*OC I*: 610).

Un primer paso en Nietzsche es señalar el carácter metafórico del lenguaje, con lo cual se señala su estructura figurativa y simplificadora, que agrupa lo heterogéneo y reduce su disparidad, y que se establece como una vía de relacionarnos con el mundo; y como consecuencia de lo anterior, el impulso a la verdad nos lleva a dotar de un sentido literal a las metáforas, la construcción de un mundo ficticio a partir de un lenguaje figurativo en el que se generan lo que llamaré, usando el término de Marie-Laure Ryan, *verdades de ficción*. Veamos.

Podemos pensar en un primer momento la ficción como un *hacer creer* mediante el lenguaje en objetos no reales contruidos a partir de una realidad. La ficción no describe un mundo existente de manera independiente del lenguaje, sino que la ficción crea su mundo mediante el mismo acto de describirlo y sus afirmaciones son verdaderas dentro de su mundo de referencia. Tal como mencionamos en el capítulo anterior, para Marie-Laure Ryan la ficción depende de los juegos de “como si”, juegos de simulación que consisten en el ordenamiento de elementos imaginarios para generar verdades de ficción (*La narración como realidad virtual*: 134). De esta manera, una verdad de ficción es una proposición que es real, es un juego de *como si*. Kendall Walton ha señalado que para entender la efectividad de la ficción hay que fijar la mirada en los juegos infantiles: las

muñecas, los caballitos de juguete, los osos de peluche, con los que los niños crean un mundo de juego mediante la imaginación. Ya Hans Vaihinger ha señalado la utilización en Nietzsche de la fórmula del *como si* para referirse al arte como creación consciente de una ilusión estética (89). Pensando precisamente en los cuentos de hadas y los juegos inventados por el niño, nos dice Nietzsche: “¿por qué no podemos aprender a considerar la metafísica y la religión, el juego legítimo de los mayores?” (cit. en. Vaihinger: 94).

Nietzsche radicalizará la idea de la ficción como un juego de *como si* al extenderlo al campo de la vida y el conocimiento. El intelecto desarrolla ante todo ficciones. Así como la apariencia y la ilusión son necesarias para el arte, lo son también para la vida. Como ya vimos, según la tesis nietzscheana primero fabricamos los conceptos mediante una operación metafórica para luego construir con ellos el mundo. Así, las ficciones más necesarias para el hombre serán: “la metafísica, la moral, la religión, la ciencia [...] formas diversas de la mentira: con su ayuda se *cree* en la vida” (FP: 491). De esta manera, si el mundo es una invención, un juego de *como si*, se sigue entonces la pérdida de todo referente, con lo cual lo “falso” y “verdadero” se vuelven conceptos relativos y con ellos los de “realidad” y “ficción”. ¿Qué ocurre ahora con el concepto de verdad? Sentencia Nietzsche: “las verdades son ilusiones que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han quedado gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su imagen y que ahora ya no se consideran como monedas, sino como metal” (OC I: 613).

Dicho lo anterior, vemos que el conocimiento no tiene la capacidad de reflejar algo que existe en sí, sino que es solamente un acto poético, que inventa las estructuras unificadoras para construir lo real: “Hemos organizado un mundo en el que podemos vivir: suponiendo cuerpos, líneas, superficies, causas y efectos, movimiento y reposo, forma y contenido; ¡sin estos artículos de fe nadie sería capaz de soportar la vida! Pero esto no significa que ya se ha probado algo” (Nietzsche, cit. en: Kouba: 263). Es pues mediante dicha operación poética como se obtienen algunas de las leyes fundamentales de la racionalidad, como el principio de antinomia y la identidad, principios básicos de la lógica. Asimismo, gracias a este acto creativo: “podemos aprehender lo distinto en cuanto lo uno, lo diverso en cuanto idéntico, es decir, podemos constituir un nivel de ‘casos idénticos’ sobre el cual se sustenta la totalidad de nuestra articulación lingüística y el conocimiento sistemático de nuestras ciencias” (Kouba: 265). Quizá la ficción más necesaria, el “artículo de fe” que posibilita un conocimiento –aunque ilusorio– del mundo sea la concepción errónea del ser como sustancia e identidad, pues sin ella simplemente sería imposible pensar, pues

sería imposible obtener un conocimiento del flujo de impresiones del devenir (baste pensar en Funes el memorioso para percatarnos de esto). Cabe decir que esta concepción del conocimiento como una ficción parte de una postura filosófico-literaria, con la cual no coincidirían muchos científicos.

De manera similar, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” Borges plantea una concepción del mundo mediante el principio del “como si”, que en la invención filosófica hace proliferar distintas versiones de “realidad”. Este planteamiento en el cuento abre ya una cuestión epistemológica: lo que concebimos como el universo o como la realidad, no es sino un discurso construido por los seres humanos, no es sino una invención fantástica misma. Es aquí donde encuentra su lugar la concepción borgiana de la filosofía como una rama de la literatura fantástica. El presupuesto del “como si” está sustentado en el poder de lenguaje para producir realidad y es en este sentido que podríamos llamarlo, a partir de este cuento, una especie de metalepsis epistemológica o de voluntad de realidad.

Si Tlön, un mundo ficticio creado solo por el lenguaje, ha terminado por invadir la realidad mediante una operación metaléptica ha sido por dos razones: primero, por ofrecer un conocimiento ya construido y contenido en once tomos de una enciclopedia, lo cual no es gratuito pues recordemos que hace unos cuantos siglos las enciclopedias eran el *speculum* del mundo; y segundo, porque la realidad, esa realidad correspondiente a Borges narrador, es en sí misma una realidad “semblante”, al decir de Alan Badiou en *En busca de lo real perdido* para referirse al mundo como apariencia, por lo que la realidad también era una *cáscara sin núcleo*, y como tal no guarda ninguna verdad por la que lamentarse al ser reemplazada por el mundo de Tlön. Se trata, como ya dijimos, del impulso a la verdad, la necesidad de un mundo regido por una lógica transparente, un orden y una racionalidad, un mundo fácilmente aprehensible, un mundo creado por los hombres, tejido conceptualmente, escondido y luego encontrado para ser descifrado con sus mismos conceptos. Pero en realidad cada conocimiento nuevo –entiéndase inventado– no nos acerca más al mundo real, sino que cada enciclopedia (como la de Tlön) solo viene a reemplazar a un mundo anterior, no porque su conocimiento sea más verdadero sino porque es más útil. Por lo tanto, como afirma Nietzsche, nunca tendremos acceso al mundo sino a una construcción del mundo.

La metalepsis aquí no solo interrumpe la jerarquía narrativa con el fin de indeterminar el estatus ontológico de los mundos, sino que se descubre como un proceso de construcción de

mundo, constituido por signos. Es así que gracias a la violación de fronteras de los niveles, se llega a la frontera primera entre texto de ficción y mundo del lector, pues la realidad del narrador –es pertinente decirlo ya aquí– se corresponde con la realidad extratextual mediante un juego también metaléptico, en el que Borges se dirige al lector e incluye en la historia a personajes reales como Bioy Casares y Alfonso Reyes. Es a partir de esta frontera que se lleva a cabo la construcción de un nuevo mundo, el de Tlön. Así, la metalepsis no provoca solo un socavamiento de los límites: habrá una destrucción de nuestro mundo, pero también una reconstrucción de la realidad mediante la ficción.

Visto así, el planeta inventado no es tan ajeno a nuestro propio mundo construido, como asegura Nietzsche, de ficciones. Nuestro planeta no es, en verdad, menos extraño ni menos inverosímil que el planeta imaginario, es una invención hecha por los hombres, tal como se inventó Tlön. Borges desenmascara en este cuento la ingenuidad del hombre que cree haber desentrañado el misterio del universo. El hombre se olvida de las metáforas creadas y luego cree en los conceptos como verdad, tal como en “Tlön”: “Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles” (*OC I*: 443). Detrás del mundo no hay ninguna divinidad sino solo un artista que juega a antropomorfizar el mundo. Quizá la invención de un mundo, como en “Tlön”, sea la única forma de conservar la vida pues como escribió Nietzsche: “para que pueda haber algún grado de consciencia en el mundo, tiene que surgir un mundo irreal de error: seres con una creencia en la permanencia, en los individuos, etc. Mientras no ha surgido un mundo imaginario, en contradicción con el flujo absoluto, no ha sido posible erigir sobre tales cimientos una estructura del conocimiento” (cit. en: Vaihinger: 295).

Volviendo al mito de la representación con el que iniciamos este apartado, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” la representación se ha rebelado y ha invadido la realidad; los seres del mundo del espejo (los once tomos de la enciclopedia de Tlön) ya no reflejan la realidad sino que la construyen. La metalepsis se muestra aquí como la salida de la caverna que, como afirma Badiou, es la única forma de saber que el mundo que habitamos es un mundo-semblante. Tlön es el ombligo de Adán.

2.2 LA REPRESENTACIÓN TEATRAL DEL MUNDO: “TEMA DEL TRAIADOR Y DEL HÉROE”

En las páginas anteriores hemos mostrado en Borges la concepción de una realidad creada, que viene como consecuencia de una aceptación de la condición ilusoria del mundo. En otras palabras, hemos visto cómo ante la insustancialidad de lo real, se presenta para el hombre la posibilidad de convertirse en su *hacedor*. Ha dicho el autor en *Inquisiciones*: “La realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él” (*Borges A/Z*: 106). Es en este sentido que el sujeto es el portador del mundo, por ello no puede no encontrarlo si va a su búsqueda, el mundo es su representación y como tal se asemeja a la representación escénica, una obra de teatro en la que los personajes han de comportarse como tales mientras dure la puesta en escena pero además una obra en la que los mismos personajes son los autores: “En un escenario, el mundo como representación se reduce a su expresión más simple; el decorado, no realista por principio, no puede ser objeto de contemplación estética; puede reducirse a nada sin grandes inconvenientes; su única función, cuando existe, es poner de relieve lo que verdaderamente está en juego en la obra: el conflicto de las pasiones” (Houellebecq 61). Se trata del tópico del mundo como teatro, que tuvo su importancia en el Barroco, y que se basa precisamente en la idea de que el mundo es similar a la representación escénica por su transitoriedad y su condición ilusoria. Pero además, como señala Houellebecq, el elemento más importante de toda obra teatral son los personajes, por lo que el ser humano como actor adopta roles, se disfraza a sí mismo: “En este teatro, tan ceñido de contrarios, tan adornado de opuestos, ven recíprocamente los mortales representar sus acciones” (Suárez de Figueroa, cit. en Maravall: 324). Si el mundo es un teatro, entonces es posible elegir ser el traidor o el héroe.

“Tema del traidor y del héroe” es un cuento en el que se realiza la oportunidad de convertirse en el autor de la obra teatral del mundo, o sea, en el *hacedor* de la realidad; en él la Historia se muestra como una de las formas posibles de hacer el mundo (otra forma es la de inventar puntualmente un planeta y contenerlo en una enciclopedia que poco a poco contamine la realidad). Este cuento fue publicado originalmente en el número 112 de la revista *Sur* y se incluyó en

Ficciones (1944) dentro de la sección de *Artificios*. Señalado por su carácter de “ficción posible”²⁴, este relato es un texto representativo de la preocupación de Borges por el fenómeno de creación literaria, el cómo se cuenta y la naturaleza de la ficción. Tales cuestiones tomaron la forma de comentarios en sus cuentos, inaugurando así lo que ya habíamos señalado como un nuevo género literario: el relato-ensayo.

En este cuento el narrador nos da a conocer un argumento que ha imaginado, y que tal vez escriba, cuya historia gira alrededor de la investigación que realiza Ryan para escribir la biografía de su bisabuelo, Fergus Kilpatrick, *héroe* de la lucha nacionalista irlandesa. Cabe destacar aquí el juego literario que hay en el texto, pues el narrador simula que tal vez escriba la historia pero en realidad ya la está escribiendo. Ahora bien, el narrador, heterodiegético, y detrás del cual se delinea la figura del Borges extratextual, se sitúa así en el nivel extradiegético de la historia o nivel superior, es decir, en el mundo desde el que se cuenta. Justamente sobre el hecho de que Borges sea el narrador vale señalar la coincidencia de la fecha en que éste concibe la trama “hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así” (*OC I*: 496) y la fecha de publicación del cuento, que como ya dijimos fue en 1944. Por otra parte, hay también un segundo narrador en el relato: Ryan, el cual es vislumbrado por el primero para que cuente su propia investigación, por lo que es un narrador heterodiegético. Podemos hablar entonces de un narrador actualizado en primera persona (Borges) y un narrador virtual (Ryan).

Pasamos así al segundo nivel del relato, el nivel diegético, que es al que pertenece Ryan. Entramos ahora a la historia de la investigación sobre el asesinato de Kilpatrick. El modo narrativo cambia aquí de primera a tercera persona, pues aunque el narrador de esta historia es Ryan, el autor-narrador primario no le da voz para su narración. La labor detectivesca de Ryan sobre el asesinato de Kilpatrick nos descubre un tercer nivel en la historia, conformado por la ficción creada por James Alexander Nolan, antiguo compañero del héroe irlandés. Tal ficción se corresponde con el plan de asesinato de Kilpatrick. Éste había sido “descubierto” como traidor a la causa de la lucha nacionalista y fue condenado por ello, aunque en realidad él mismo ordenó la investigación que develó su traición, por lo que en realidad fue él quien se entregó a la ejecución. Con el fin de que

²⁴ Cfr. Armando Zubizarreta. “El guión narrativo: dinámico juego de inferencias (“Tema del traidor y del héroe” de Jorge Luis Borges)”. *Hispanic Review*. Vol. 69, No. 1, Winter, 2001. Págs. 1-14. Zubizarreta utiliza esta expresión para referirse a la estrategia literaria con la que el autor-narrador habla del relato como un proyecto, una historia posible, que aún no escribe y que solo tal vez escribirá. No obstante Zubizarreta señala también que el proyecto ofrece después los suficientes elementos argumentales para constituir un relato.

su castigo no perjudicara la insurrección, Nolan preparó un gran drama del asesinato para que, en una especie de gran representación teatral, Kilpatrick muriese como héroe y no como traidor. Al final del relato, Ryan comprende que quizá el descubrimiento de la trama urdida por Nolan también había sido previsto por éste, por lo que decide no revelar su hallazgo: “también eso, tal vez, estaba previsto” (*OCI*: 498).

En este cuento, a diferencia de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, se determina ontológicamente desde el inicio la jerarquía narrativa: el mundo primario donde se sitúa el autor-narrador se encuentra en el nivel más alto de realidad; un nivel abajo se encuentra el mundo al cual pertenece Ryan como narrador-personaje, Kilpatrick y Nolan, y es esencialmente ficticio respecto al nivel primario, pues es una trama imaginada por Borges, además de que en el texto se hace hincapié en que se trata de una obra literaria; finalmente dos niveles más abajo del nivel “real” se encuentra la ficción creada por Nolan, quien, recordemos, pertenece al mismo nivel que Ryan. Es precisamente este último nivel el que se abre paso entre la jerarquía establecida, de una forma un tanto similar a la transgresión efectuada por el mundo de Tlön.

La obra creada por Nolan repite escenas de *Macbeth* y *Julio César* de Shakespeare, dando vida así al protagonista de su ficción, Kilpatrick: “El condenado entró en Dublín, discutió, obró, rezó, reprobó, pronunció palabras patéticas y cada uno de esos actos que reflejaría la gloria, había sido prefijado por Nolan”; “Así fue desplegándose en el tiempo el populoso drama, hasta que el 6 de agosto de 1824, en un palco de funerarias cortinas que prefiguraba el de Lincoln, un balazo anhelado entró en el pecho del traidor y del héroe, que apenas pudo articular, entre dos efusiones de brusca sangre, algunas palabras previstas” (*OCI*: 498). Así, esta representación, que fue tomada por verdadera, pasó a perdurar en los libros históricos y en la memoria de Irlanda. El mundo ficticio de la obra dramática de Nolan sube metalépticamente un nivel y se desborda desde el escenario metadieético hacia el mundo diegético, contaminándolo. No obstante, esto sucede de una manera tan sutil que la obra de ficción termina por aceptarse como obra histórica e imponerse a la realidad del cuento.

La metalepsis aquí en Borges guarda una relación con el proceso de construcción de la Historia y con ello del pasado y su realidad. Nolan se convierte en el *hacedor*, no ya de un mundo entero, como ocurre con la sociedad secreta que ha inventado Tlön, sino de una porción de realidad,

de un acontecimiento, la muerte de Fergus Kilpatrick, y con ello de la identidad del personaje como héroe y no como traidor.

Con esto último, vemos cómo en primer lugar la metalepsis trastrueca el principio de identidad del sujeto, con lo que éste termina por aceptar su condición ilusoria junto con la de la realidad. Es decir, en este gran teatro que es el mundo no hay cabida para la identidad individual; si no hay mundo sino solo teatro, entonces no hay actores sino solo personajes. Nolan construye la subjetividad de Kilpatrick mediante la elaboración de una ficción sobre éste, en la cual lo configura como héroe. Con lo anterior se descubre la naturaleza narrativa del sujeto y la función de la metalepsis en su construcción. Se trata de una “borradura” efectuada por la metalepsis, que luego pasa a ser una reescritura, operación relacionada con la idea barroca del gran teatro del mundo, en la que el sujeto pasa también a convertirse en un personaje de ficción: “el hombre del Barroco piensa que disfrazándose se llega a ser uno mismo; el personaje es la verdadera persona; el disfraz es una verdad. En un mundo de perspectivas engañosas, de ilusiones y apariencias, es necesario un rodeo por la ficción para dar con la realidad” (Maravall 404). De la misma manera, en este cuento el disfraz del héroe pasa a constituirse como la identidad de Kilpatrick. Es interesante llamar la atención en el hecho de que la negación de la identidad individual también sea sugerida por el paralelismo entre Kilpatrick, Julio Cesar, *Macbeth* y Lincoln, pues esto que ocurre con Kilpatrick es una trama ya dada, un rol ya establecido, un disfraz que puede usarse en cualquier época y en cualquier lugar del mundo. Por ello, en el texto se señala que el asesinato ocurrió “en un palco de funerarias cortinas que prefiguraba el de Lincoln” (*OC I*: 498), por lo que es una representación anticipada del crimen del presidente estadounidense, que nos muestra que el mundo es un teatro en el que se representa el mismo drama pero con diferentes actores.

Lo anterior, sin embargo, no significa una repetición del pasado o de hechos históricos, sino que se trata de una imitación del arte: “ciertas palabras de un mendigo que conversó con Fergus Kilpatrick el día de su muerte, fueron prefiguradas por Shakespeare, en la tragedia de *Macbeth*. Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...” (*OC I*: 497). Las tramas de la ficción preceden a la historia. Por lo demás, es sugerente que estos roles, traidor y héroe, sean denominaciones principalmente usadas por la historia, cuestión que abordaremos más adelante.

Además de lo anterior, el tópico del teatro es sugerido en distintas partes del relato: “Kilpatrick fue ultimado en un teatro, pero de teatro hizo también la entera ciudad, y los actores fueron legión, y el drama coronado por su muerte abarcó muchos días y muchas noches” (*OC I*: 497), “Centenares de actores colaboraron con el protagonista; el rol de algunos fue complejo; el de otros, momentáneo” (498). Si la escenificación del asesinato de Kilpatrick abarcó no solo el teatro en que fue asesinado, sino la ciudad entera, tenemos entonces que hubo dos tipos de actores: los que fueron voluntarios y conscientes, y los que ignoraban el papel que representaban. El tópico del mundo como teatro no solo sugiere la ilusión de la realidad, similar a la representación escénica, sino que justamente si se puede hablar del mundo y de la vida como una obra es porque existen de antemano unos roles preestablecidos y la repetición de una misma obra, de las mismas tramas. Alberto Álvarez Sanagustín ha señalado la importancia de que Borges mencione a Leibniz y su doctrina de la armonía preestablecida al inicio del relato, respecto a lo cual, según este crítico, Borges quiere dar a entender que “en la vida humana, estemos en el contexto histórico que sea, existen una serie de relaciones y de tematizaciones que se repiten constantemente como los papeles del traidor y del héroe” (109).

Sin embargo, como afirma Silvia G. Dapia, la recurrencia de la imagen del teatro en el cuento nos indica que su punto de partida no es tanto Leibniz sino Schopenhauer, pues en *Parerga y Paralipómena* explica la teoría de la armonía preestablecida comparándola con el teatro: “Dicho sea de paso, la *harmonia praestabilita* se podría quizá explicar de la mejor manera comparándola con el teatro, donde con gran frecuencia el *influxus physicus* existe sólo en apariencia, ya que la causa y el efecto no se conectan más que a través de la armonía preestablecida por el regidor; por ejemplo, cuando uno dispara y el otro cae a *tempo*” (42). Aunque aquí Schopenhauer haga uso de la imagen del teatro con fines burlescos, nos pone al descubierto la trama interna de la representación teatral, es decir, los mecanismos por los cuales es posible dicha representación. De esta manera podríamos equiparar la *harmonia praestabilita* –desde la interpretación schopenhaueriana– con la puesta en escena, que recae principalmente en el director. De este modo todo lo que ocurre –como en el teatro– tanto en el asesinato de Kilpatrick como en la investigación de Ryan son acciones previstas gracias a la armonía preestablecida por el director de la obra, que es Nolan, quien mediante su ficción ha decidido cómo han de actuar los personajes.

Ahora bien, que en “Tema del traidor y del héroe” el discurso ficticio pase a convertirse en un discurso histórico, implica una eliminación de la oposición verdad/mentira, con lo cual ambos

discursos terminan por tener el mismo estatus. Como menciona Hayden White en *El texto histórico como artefacto literario*, existe una larga tradición crítica que ha buscado determinar lo que es “real” y lo que es “imaginario” en un discurso, y para distinguirlos sitúa a la historia como el arquetipo de una representación “realista” y a la ficción del lado de lo imaginario. Pero “Tema del traidor y del héroe” rompe con esta oposición y muestra a la historia como un tipo de representación ficticia.

Con esta idea Borges muestra una concepción contraria a la antigua idea del discurso histórico como constituido de “hechos”, como si la historia describiera literalmente la realidad. El escritor argentino se encuentra aquí muy cercano a los planteamientos que posteriormente elaboró Hayden White. Para White el discurso histórico y el ficcional son equivalentes en cuanto que ambos se basan en estructuras de trama, ambos tienen un modo narrativo de representación. Así, el discurso histórico es el resultado de primero hacer una elección y ordenación de los eventos a tratar, y segundo, inventarlos en un relato, pues para White el historiador también inventa (“Poética”: 18). Lo que llamamos “realidad histórica” es entonces una ficción, producto de la invención de una diégesis. Con lo anterior se anula nuevamente la oposición entre realidad y ficción. No se puede hablar más de una “realidad” como pasado que preexista a su narración histórica, es decir, no existe un “real” fuera de su forma lingüística. Por ello, para White es necesario: “Considerar las narrativas históricas como lo que manifiestamente son: ficciones verbales cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados* y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias” (*El texto histórico*: 109). Queda eliminada también la oposición entre el pensamiento mítico y el que pretende ser científico, con lo que se socava la pretensión de la historia de proporcionar conocimiento y verdades.

La obra ficticia de Nolan, que ha pasado a ser una obra histórica, no guarda relación con ninguna realidad, pues desde el inicio se ha presentado como una escenificación, como una artificialidad. Con ello, Borges plantea que la historia no existe en sí, sino que la representación genera la historia. Hayden White nos lo dice así: “El discurso histórico no es tanto una comparación de una imagen o un modelo con alguna realidad extrínseca, sino la creación de una imagen verbal, una ‘cosa’ discursiva que interfiere en nuestra percepción de su hipotético referente” (“Teoría literaria”: 151). La historia se trata de la creación de una imagen verbal que no produce nueva información ni conocimiento nuevo sobre el pasado sino solo una interpretación de cualquier información y conocimiento del pasado.

En “Edward Gibbon”, a propósito de De Quincey, Borges nos dice que “la historia es una disciplina infinita, o, a lo menos, indefinida, ya que los mismos hechos pueden combinarse, o interpretarse, de muchos modos” (*Miscelánea I*: 81). Y más adelante nos dirá: “Voltaire empleó su extraordinario estilo para manifestar o sugerir que los hechos de la historia son deleznable. Gibbon no tiene mejor opinión de los hombres, pero sus acciones lo atraen como un espectáculo, y usa de esa atracción para entretener y fascinar al lector” (81). Con lo anterior, Borges señala en primer lugar el carácter inventivo de la historia y con ello las posibilidades infinitas en cuanto a la construcción de una trama narrativa, la cual dependerá también de la interpretación que se haga de los acontecimientos. Hay un mismo conjunto de hechos que acomodados de tal modo, suprimiendo algunos de ellos y haciendo énfasis en otros, nos da como resultado, por ejemplo, que se lleve a cabo el asesinato de un héroe o se ejecute la sentencia de muerte de un traidor, como ocurre con la ficción creada por Nolan en “Tema del traidor y del héroe”.

En segundo lugar, Borges señala en Gibbon, respecto a su *Historia de la decadencia y de la ruina del Imperio Romano*, el objetivo no de mostrar una verdad sino de entretener y producir el goce estético. Borges finaliza: “Recorrer el *Decline and Fall* es internarse y venturosamente perderse en una populosa novela, cuyos protagonistas son las generaciones humanas, cuyo teatro es el mundo, y cuyo enorme tiempo se mide por las dinastías, por conquistas, por descubrimientos y por la mutación de lenguas y de ídolos” (82). Se vuelve más clara aquí la semejanza del discurso histórico con el discurso literario en la concepción borgiana. Para el argentino, la obra histórica es una ficcionalización de los hechos; guarda el carácter imaginativo de la novela: con las pausas que conceden el suspenso, la caracterización de sus personajes, el punto de vista, las descripciones. De este modo, revelar un hecho es imaginarlo, tal como sugiere en el cuento aquí analizado, pues al inicio del relato, cuando el narrador nos da noticia del argumento que escribirá, nos dice: “he imaginado este argumento” (*OC I*: 496), indicando el carácter ficticio de la historia que a continuación contará; pero en seguida confiesa: “hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún” (*OC I*: 496), aludiendo ahora que se trata de un hecho real del que apenas está obteniendo datos y recopilando hechos, y del que no es más que aquel que lo reproduce. Se equipara aquí la labor del historiador con la del escritor de ficciones.

En “Pierre Menard, autor del Quijote”, texto también perteneciente a *Ficciones*, Borges hace una interesante concepción de la historia, distinguiéndola de la antigua idea que se tenía de ella:

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

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

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

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

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

A partir de estas líneas del *Quijote*, Borges nos muestra cómo para un lector del siglo XVII la historia se vislumbra como una ciencia que escudriña la realidad, que disecciona los hechos y nos *revela* la verdad; para los lectores contemporáneos, para Borges mismo, esas líneas de Cervantes (de Menard) le muestran que la verdad no es algo que se *encuentra*, la historia antecede a la realidad, la crea, al igual que la verdad. Lo anterior nos hace pensar en cómo el lenguaje produce el propio contenido, la realidad en este caso, en el momento mismo en que se habla de ella.

Cabe mencionar aquí el conflicto histórico al cual se refiere “Tema del traidor y del héroe”. Daniel Balderstan, en “ ‘Digamos Irlanda, digamos 1824’: para repensar la historia en Borges” señala que este texto es una reflexión sobre la invención de tradiciones nacionales que tuvo su apogeo en la primera mitad del siglo XIX y, además, que invoca los procesos históricos en los países balcánicos, en América del Sur, en Polonia, en Irlanda, e Italia (43). Hobsbawn propone el término de “tradicción inventada” para denominar un conjunto de prácticas, regidas por reglas que son de naturaleza simbólica o ritual (y esto es lo que la diferencia de la costumbre), que buscan inculcar ciertos valores y normas de conducta mediante su repetición (8). Para que esta repetición sea efectiva, la tradición ha de establecer una continuidad con el pasado; sin embargo esta unión

entre presente y pasado es solo es una ficción, es construida y por ello es que se habla del proceso de *invención* de la tradición. Estas “tradiciones inventadas” parecen responder o co-rresponder a la paradoja que atraviesan las naciones modernas, que buscan *ser* lo contrario de la novedad y lo contrario de lo construido, es decir, buscan –aunque a tientas– una raíz en la antigüedad, en un pasado remoto. No obstante, cualquier raíz encontrada es una raíz inventada. Y esto es precisamente lo que busca mostrar Borges con este cuento: la invención de un pasado heroico para las naciones.

A estas alturas del análisis la historia ya se ha establecido como ficción; no obstante que la historia es un discurso científico y autorizado para proporcionar verdades y conocimiento, “Tema del traidor y del héroe” nos muestra que solo a través de la ficción es como se puede hablar de realidad y de verdad. O dicho de otro modo, para regresar aquí a la imagen del teatro, solo a través de la ilusión de la representación escénica se crea la realidad del mundo; la historia es el origen de la realidad, como el teatro es el origen del mundo. Para entender esto, basta pensar en las obras de teatro del Barroco donde los mismos personajes de la realidad como los cortesanos o reyes salen en escena representando su mismo papel, de tal manera que la ilusión se hace realidad.

Es interesante mencionar aquí la muerte de Molière, que ocurrió en el escenario mientras interpretaba justamente la muerte de un hipocondríaco en la obra *El enfermo imaginario*, por lo que lo ficticio pasó a ser real. En el momento en que ocurre esa muerte real, la representación se diluye, se desmorona, pero es por razón de que la ilusión ha engendrado una realidad, la muerte ficticia a la muerte real. Una ficción hecha realidad es testimonio de que la realidad es ilusoria. Es necesario entonces hacer ficciones para dar con la realidad, es decir, para hacerla. Más específicamente, es necesario ficcionalizar los acontecimientos para construir la figura de un héroe, tal como lo dice Daniel Balderstan: “La falsedad, y fraude, el secreto, son mecanismos que se usan para producir a los héroes, y para inscribirlos en la historia” (40).

De la misma manera, en “Tema del traidor y del héroe”, en el momento en que los acontecimientos de la obra teatral de Nolan se vuelven realidad, la ilusión se desbarata y pasa a considerarse como real: la obra teatral ha engendrado la obra histórica; el discurso ficcional ha pasado a ser un discurso fáctico. De este modo nos percatamos de que mediante la efectuación de la metalepsis este cuento nos deja ver entre bastidores la gran representación de la realidad, cómo es posible tramarla, intervenirla, como hizo Nolan y luego Ryan al ocultar el hallazgo, y determinar

su significación histórica. La realidad se revela así como una construcción, con su “armonía preestablecida”, sus simetrías e identificaciones entre la ficción y la realidad, y, como la enciclopedia se identifica con el mundo que describe, la representación se identifica con lo real. La metalepsis es entonces un proceso de invención de la realidad y la verdad histórica, una estrategia que ha puesto al descubierto el carácter ficticio de la propia Historia.

2.3 EL MUNDO TIENE EL OMBLIGO DE ADÁN: “LA OTRA MUERTE”

En “La creación y P.H. Gosse” (*Otras inquisiciones*), Borges aborda la idea del pasado hipotético del universo planteada en *Omphalos: An attempt to untie the geological knot* de Philipp Gosse y –como el proceso de lectura y escritura en Borges consistía en una búsqueda sistemática de similitudes entre textos o ideas– junto a Gosse sitúa el planteamiento semejante de Bertrand Russell. Para el primero, Dios creó de la nada el universo en estado adulto pero, reflexiona, un universo en tal estado debe necesariamente mostrar signos de un pasado, tal como testimonian los datos geológicos. Postula entonces que Dios grabó en el mundo un pasado meramente ilusorio, un *simulacro*; Dios grabó en las rocas la mentira de una génesis del mundo, de la misma manera que Adán fue creado adulto y luciendo un ombligo pese a no haber tenido una madre. Borges encuentra una actualización de esta tesis en *Analysis of Mind* de Bertrand Russell que sintetiza así: “que el planeta ha sido creado hace pocos minutos, provisto de una humanidad que ‘recuerda’ un pasado ilusorio” (*OC I*: 652). Para el escritor argentino, este tema atañe al problema del tiempo, mostrando así el carácter metafísico –y no científico– de esta tesis: “lo inconcebible de un instante de tiempo sin otro instante precedente y otro ulterior, y así hasta lo infinito” (*OC I*: 652). Nuestro mundo está ontológicamente fundamentado en la sucesión de acontecimientos; por lo que la concatenación de causas y efectos postula un tiempo infinito, un infinito porvenir y un infinito pasado, así como un universo eterno. La tesis de Gosse propone un pasado ilimitado e irrevocable, así como un futuro determinado. No obstante lo anterior, nos dice Borges: “Dios acecha en los intervalos” (*OC I*:651), es decir, es posible que lo pasado no haya sido y que el porvenir no llegue a ser, pues en el intrincado y vasto encadenamiento de hechos basta con que un solo acontecimiento del pasado sea modificado para alterar o invalidar el presente.

¿Qué pasaría por lo tanto si Dios decidiese que no haya sido lo que una vez fue? El argumento de este problema es desarrollado en el cuento “La otra muerte” perteneciente a *El Aleph* (1949). El relato comienza con la recepción del narrador, Borges, de una carta de Patricio Gannon, en la que comunica la noticia de la muerte de Pedro Damián (un peón entrerriano que participó en la batalla de Masoller en 1904), a causa de una congestión pulmonar en el año de 1946. El narrador lo había conocido a principios de 1942. Movidio por la creación de un relato fantástico sobre la batalla de Masoller, Borges narrador decide entrevistar al coronel Dionisio Tabares y preguntarle acerca de Pedro Damián. La respuesta que obtiene es inesperada:

En algún tiroteo con los zumacos se portó como un hombre, pero otra cosa fue cuando los ejércitos se enfrentaron y empezó el cañoneo y cada hombre sintió que cinco mil hombres se habían coaligado para matarlo. Pobre gurí, que se la había pasado bañando ovejas y que de pronto lo arrastró esa patriada... Absurdamente, la versión de Tabares me avergonzó. Yo hubiera preferido que los hechos no ocurrieran así. Con el viejo Damián, entrevistado una tarde, hace muchos años, yo había fabricado, sin proponérmelo, una suerte de ídolo; la versión de Tabares lo destrozaba (*OC I: 572*).

Tiempo después, el narrador decide regresar a casa de Tabares, donde lo encuentra con el doctor Juan Francisco Amaro, quien sorpresivamente ofrece otro testimonio de Pedro Damián:

Pedro Damián murió como querría morir cualquier hombre. Serían las cuatro de la tarde. En la cumbre de la cuchilla se había hecho fuerte la infantería colorada; los nuestros la cargaron, a lanza; Damián iba en la punta, gritando, y una bala lo acertó en pleno pecho. Se paró en los estribos, concluyó el grito y rodó por tierra y quedó entre las patas de los caballos. Estaba muerto y la última carga de Masoller le pasó por encima. Tan valiente y no había cumplido veinte años (*OC I: 573*).

Como es notable, los testimonios del doctor Amaro y de Dionisio Tabares eran contradictorios, pero es aún más pasmoso el hecho de que en esa visita el coronel afirmara no recordar a ningún Pedro Damián; luego, meses después, el coronel se cura de su olvido y confirma la versión del doctor. Este no es el único olvido inexplicable, también en un encuentro del narrador con Patricio Gannon, al preguntarle por Pedro Damián, éste último afirma no conocerlo. Ya se deja entrever la duplicación de mundos y el desdoblamiento de la historia inicial en una historia contraria, provocando la imposibilidad de darle forma lógica a lo real diegético en la narración, pues ¿cuál es la versión verdadera y cual la falsa sobre la muerte de Pedro Damián? O mejor dicho ¿Quién fue Damián: el valiente o el cobarde?

Hay aquí la postulación de dos versiones del pasado y de la realidad: en la primera, Damián muere de una congestión pulmonar en Entre Ríos en 1946; en la segunda versión muere en 1904 a los veinte años en la batalla de Masoller, de una bala en el pecho. Estas dos versiones se han enredado de tal modo que ha quedado invalidado el principio de no contradicción, el cual, como

dijimos en el primer capítulo, junto al principio de identidad y de tercero excluido fundamentan nuestro mundo, el que llamamos “real”. De este modo la invalidación de este principio, según el cual ningún enunciado puede ser verdadero y falso, nos da como resultado la siguiente paradoja en el cuento: Pedro Damián murió en 1946 y no murió en 1946; Pedro Damián murió en 1904 y no murió en 1904; Pedro Damián murió en 1946 y murió en 1904. Otra condición que es necesaria para mantener la solidez de nuestra realidad es la causalidad, la linealidad del tiempo y con ello la inmutabilidad del pasado, tal como sugiere el poema “The Past” de Emerson, que es mencionado al inicio del cuento: “Ni los dioses pueden sacudir el Pasado; / [...] Nadie puede volver allí / Ni un ladrón muy atildado, / Ni Satán con un truco espléndido / Pueden filtrarse por la ventana, fisura o agujero, / Para anudar o desatar, agregar lo que faltaba, / Insertar una página, fraguar un nombre, / Mejorar o terminar lo que está cerrado, / Alterar o enmendar un hecho eterno”. En la relación causa-efecto se articula el sentido, por ello modificar el pasado, o la causa, es modificar también sus consecuencias; así, la postulación de las dos muertes de Pedro Damián invalida la causalidad.

Sin embargo, ante la contradicción generada por los dos pasados, el narrador Borges busca encontrar una conjetura *verdadera* sobre lo acontecido, y la encuentra en el tratado *De Omnipotentia* de Pier Damiani. Notemos aquí la coincidencia en los nombres del personaje principal, Pedro Damián, y el del teólogo italiano. En *De Omnipotentia* Damiani sostiene que “Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue” (*OC I: 574*). Es decir, Dios puede hacer que en la sucesión de acontecimientos un hecho sea sustituido por otro, como por ejemplo, que la cobardía de Pedro Damián en la batalla de Masoller sea reemplazada por una acción de coraje y valentía. De esta manera, Borges conjetura la historia de Pedro Damián de la siguiente manera: Damián fue un cobarde en la batalla de Masoller, volvió a Entre Ríos y dedicó su vida a corregir su flaqueza “haciéndose duro, lidiando con el monte y la hacienda chúcará” (*OC I: 574*), preparándose así para el milagro:

Pensó con lo más hondo: Si el destino me trae otra batalla, yo sabré merecerla. Durante cuarenta años la aguardó con oscura esperanza, y el destino al fin se la trajo, en la hora de su muerte. La trajo en forma de delirio pero ya los griegos sabían que somos las sombras de un sueño. En la agonía revivió su batalla, y se condujo como un hombre y encabezó la carga final y una bala lo acertó en pleno pecho. Así, en 1946, por obra de una larga pasión,

Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904 (*OC I: 574-75*).

Vemos entonces que se trata de una paradoja provocada por el fenómeno de la metalepsis, una metalepsis divina, es decir, concedida por Dios a Damián, en la que algo que sucedió únicamente en un delirio traspasa la frontera que lo separa de la vida y pasa a imponerse como real. Ya Schopenhauer en “Sobre la indestructibilidad de nuestro ser en sí”, en la segunda parte de *El mundo como voluntad y representación*, ha señalado la pérdida de la consciencia como hermana gemela del sueño, por lo que el delirio tendría el mismo estatus ontológico que éste. Lo problemático con esta forma peculiar de metalepsis es que aunque modifica un hecho del pasado, pasa a repercutir en el presente mismo, pues dada la concatenación de causas y efectos: “Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas. Dicho sea con otras palabras; es crear dos historias universales” (*OC I: 575*). Por ello, en *De Omnipotentia Pier Damiani* escribe: “ ‘¿Acaso Dios puede hacer, dicen, que después de que (*postquam*) algo ha sucedido no haya sucedido?’ , como si esta imposibilidad se encontrara sólo en las cosas pasadas y no se diera también en las presentes y en las futuras” (cit. en Magnavacca: 116). No se puede hablar pues solo de modificar el pasado, porque dado el encadenamiento de causas y efectos, reemplazar un pasado es reemplazar también su presente y su futuro.

Por lo anterior, se trata también de una metalepsis temporal, efectuada desde el presente hacia el pasado, pero luego desde el pasado hacia el presente, sin embargo esta metalepsis divina no elimina inmediatamente la primera realidad y luego coloca en su lugar una segunda, sino que esta sustitución es simultánea y progresiva, por ello provoca las contradicciones que observa el narrador. Dios cambia un mundo entero por otro, una causalidad por otra, pero lo hace simultáneamente porque en el orden divino no hay tiempo sino eternidad; nuestro mundo en cambio se rige por la temporalidad y es por ello que ocurren tales contradicciones. Dios posee el conocimiento de los tiempos humanos y por esa razón puede modificar el pasado y sus consecuencias, pues como refiere Borges en “La creación y P. H. Gosse”: “John Stuart Mill razona que el estado del universo en cualquier instante es una consecuencia de su estado en el instante previo y que a una inteligencia infinita le bastaría el conocimiento perfecto de un solo instante para saber la historia del universo, pasada y venidera” (*OC I: 651*).

Ahora bien, si como dice San Agustín el pasado está en la memoria, como presente de las cosas pasadas, entonces Dios puede cambiar el pasado y salvar las contradicciones haciendo creer a los humanos que tienen recuerdos erróneos o, para evitar el *escándalo*, recurrir al olvido de los personajes que conocieron la muerte de Pedro Damián en Entre Ríos y su cobardía en Masoller (el coronel Tabares y Gannon) así como, más radicalmente, ocasionar la muerte de Diego Abaroa, quien vio morir a Damián de una congestión pulmonar. Tal como dice Badiou, el escándalo siempre es revelación de “un pequeño trozo de real” (20), por ello la necesidad de encubrirlo o, en dado caso, presentarlo como una excepción a lo real, pues desvela su escondrijo, desde el cual Dios puede acechar para modificar o reemplazar el mundo que conocemos. ¿Se trata acaso de un Dios malévolo, que puede modificar a su antojo, cuando él *quiera*, nuestra realidad? Para Baudrillard la tesis de Gosse, mencionada al inicio de este apartado, convierte a Dios en un genio maligno de la simulación (*Crimen perfecto*: 36). El hombre ha heredado ese genio maligno del artificio que pertenecía a Dios, y que podemos advertir en Pedro Damián quien, tal vez sin saberlo, se convirtió en el propio artífice de su muerte y de su pasado. Así la metalepsis efectuada por Pedro Damián ocurre por una voluntad del personaje, que *quiso* morir como él lo deseaba, rebelándose contra un orden impuesto desde fuera.

En el capítulo anterior hemos situado la metalepsis como paradoja, definida como una forma imposible que desborda el espacio lógico y muestra a su vez la imposibilidad de una forma lógica de lo real. La lógica y el sentido se fundamentan en un pensamiento binario, según el cual algo es verdadero o falso. Pero en “La otra muerte” las proposiciones toman la forma de “lo uno-y-lo otro” y asimismo “ni lo uno-ni lo otro”. Los dos pasados, definidos por la muerte de Damián ya sea en Masoller o en Entre Ríos, son y no son al mismo tiempo, lo que provoca cierta oscilación ontológica entre las dos historias universales postuladas. También en el capítulo anterior hemos mostrado cómo para Borges el sujeto, junto con el mundo, es también ilusorio. Esto es contrario a la concepción del Sujeto como aquello que está aparte del mundo y que por ello puede obtener un conocimiento verdadero de él, situándose como garantía y certeza de la materialidad del mundo. Borges, a partir de Schopenhauer, sabe que el sujeto está incluido en el mundo como representación y por lo tanto también es representación. La metalepsis para Borges, por consiguiente, tiene como propósito trastocar el principio de identidad del sujeto al ficcionalizarlo por completo, con lo cual el “yo” deja de ser una sustancia permanente.

Así, en “La otra muerte” la metalepsis no solo nos muestra un pasado que puede reescribirse sino también un sujeto que puede transformarse, que puede pasar de ser un cobarde a ser un valiente. Con este relato Borges revela la forma en que la metalepsis funciona para constituir sujetos (alejándose de la concepción esencialista del yo) con la cual el personaje de Pedro Damián reescribe su subjetividad en un momento de delirio. Llegamos entonces a la paradoja de la identidad. La metalepsis afecta de tal manera al sujeto, a Pedro Damián, que termina convirtiéndolo en lo que Deleuze llama identidad infinita, una identidad del devenir, de los dos pasados a la vez. Los trastrocamientos a Pedro Damián son similares a los que sufre Alicia en El País de las Maravillas, el crecer y el empequeñecer, trastrocamiento de la causa y el efecto: “gritar antes de haber partido, volver a partir antes de haber partido por primera vez” (*Lógica del sentido*: 8) o volver a morir, como Damián, antes de haber muerto por primera vez. Consecuencias de esto: la impugnación de la identidad personal y la pérdida del nombre propio.

Para Deleuze el sujeto es un sujeto pasivo “por ser un pastiche hecho de los retazos de relaciones, de verbos y agenciamientos” (Bacarlett 90). De este modo, no hay sujetos o individuos puntuales sino que siempre están en el devenir ilimitado, en la incompletitud. Se trata aquí del concepto de *hecceidad* de Deleuze y Guattari, que es un modo de individuación –diferente de un sujeto o una persona– definido por sus relaciones, así un cuerpo es una relación compleja dada en algún momento entre un conjunto de elementos pero sin que éstos formen una totalidad inmutable:

Existe un modo de individuación muy diferente del de una persona, un sujeto, una cosa o una sustancia. Nosotros reservamos para él el nombre de *haecceidad*. Una estación, un invierno, un verano, una hora, una fecha, tienen una individualidad perfecta y que no carece de nada, aunque no se confunda con la de una cosa o de un sujeto. Son *haecceidades*, en el sentido de que en ellas todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas, poder de afectar y de ser afectado (*Mil mesetas*: 264).

Visto de esta manera, el personaje de Pedro Damián no constituye en realidad un sujeto (en el sentido esencialista) sino que es una *hecceidad* cuyo componente está constantemente en movimiento, es decir, son sus relaciones las que lo constituyen. Por ello es que dependiendo de las acciones de Pedro Damián (“Damián iba en la punta, gritando, y una bala lo acertó en pleno pecho. Se paró en los estribos, concluyó el grito y rodó por tierra y quedó entre las patas de los caballos” [*OC I*: 573]; “ese pobre Damián, que se anduvo floreado en las pulperías con su divisa blanca y

después flaqueó en Masoller” [572]) y los escenarios en los que se desenvuelve es que varía su subjetividad, de allí que haya dos individuaciones de él: la del cobarde y la del valiente.

Esta constitución del sujeto por sus relaciones y por el devenir ilimitado desemboca en un sujeto denominado no por sustantivos sino por verbos, es decir, por acontecimientos, lo que trae como consecuencia que no tenga una identidad fija. Pero además si el sujeto está cruzado por verbos, éstos son impersonales, en infinitivo, lo que significa que no le pertenecen a nadie sino ocasionalmente. Los verbos entonces preceden a los sustantivos: “*Verdear* indica una singularidad-acontecimiento en cuya vecindad se constituye el árbol; o pecar, en cuya vecindad se constituye Adán; pero ser verde, ser pecador son ahora los predicados analíticos de sujetos constituidos, el árbol y Adán” (Deleuze, *Lógica*: 84).

Esta concepción es bastante similar a la que Borges plantea en “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” donde, a partir de los argumentos idealistas concluye que, bajo el idealismo, no solo queda rechazado el espacio sino que también se invalida el yo, pues es solo una colección sucesiva de percepciones. De esta manera en “*La otra muerte*” es el verbo o las acciones las que constituyen al sujeto; antes de *actuar* nadie sabe quién es, tal como expresa el coronel Dionisio Tabares: “Con otra voz [el coronel] dijo que la guerra servía, como la mujer, para que se probaran los hombres, y que, antes de entrar en batalla, nadie sabía quién es. Alguien podía pensarse cobarde y ser un valiente, y asimismo al revés, como le ocurrió a ese pobre Damián, que se anduvo floreando en las pulperías con su divisa blanca y después flaqueó en Masoller” (*OC I*: 572).

La metalepsis como potenciadora de una identidad infinita hace tambalear los límites hasta desdibujarlos, constituyendo así un “sujeto fluido” (Malina 11), un sujeto en infinitivo que lo deja sin rostro:

Supé que no vería más a Damián y quise recordarlo; tan pobre es mi memoria visual que sólo recordé una fotografía que Gannon le tomó. El hecho nada tiene de singular, si consideramos que al hombre lo vi a principios de 1942, una vez, y a la efigie, muchísimas. Gannon me mandó esa fotografía; la he perdido y ya no la busco. Me daría miedo encontrarla” (*OC I*: 571).

La fotografía representa el rostro de Pedro Damián. Al narrador le da miedo ver ese rostro porque el rostro es una de las cosas que da identidad al sujeto. Después de haber tenido dos muertes, Pedro Damián se ha vuelto hasta cierto punto impersonal. La paradoja a la que se ve expuesto este personaje “descuartiza al sujeto según esta doble dirección” (8). Por ello, el narrador Borges nunca consigue traerlo a la memoria: “Quise traer a la memoria los rasgos de Damián; meses después, hojeando unos álbumes, comprobé que el rostro sombrío que yo había conseguido evocar era el del célebre tenor Tamberlick, en el papel de Otelo” (*OC I*: 574).

Pedro Damián termina convertido en un fantasma o, mejor dicho, en un simulacro. El cuento nos presenta una lucha metaléptica del protagonista por disolver su subjetividad “verdadera” y constituirla nuevamente a partir de un actuar valiente para morir en la batalla de Masoller. La metalepsis nos muestra aquí el carácter ontológicamente débil del sujeto borgiano. Pero además, la metalepsis nos muestra que solo en la indeterminación, solo en esa transgresión temporal y en la multiplicidad de identidades es posible que el sujeto –Pedro Damián en este caso– se constituya.

Cabe decir más: mencionar cómo es que el pasado ofrece también consistencia a la realidad, en cuanto que le da un origen. Pero si es cierto el planteamiento de P. H. Gosse respecto al cual Dios ha regalado a la humanidad un simulacro de historia, un pasado ilusorio, para hacerle soportable su existencia, entonces: “si el pasado irreal no es menos verdadero que nuestra realidad objetiva, entonces ésta no es más verdadera que ese pasado irreal” (Baudrillard *Crimen*: 36). O si, como plantea Borges en “La otra muerte”, Dios es capaz de modificar el pasado, entonces nuestro origen es, en palabras de Baudrillard, una génesis en trampantojo; nuestro mundo tiene el mismo ombligo que Adán, un ombligo también en trampantojo, puesto que no hay ningún cordón umbilical que nos una al mundo real, a un origen, a un pasado o causa determinada. Si Dios es capaz de reemplazar un pasado por otro, de hacer que no sea lo que fue, entonces nuestra realidad presente será siempre imposible de comprobar. De este modo, el problema de identidad de Pedro Damián es el mismo problema que tiene la realidad o el mundo: es ilusorio, ficticio, un simulacro. Este problema se resuelve, aunque provisionalmente, mediante la metalepsis; ésta se muestra aquí como un proceso violento, pues si bien al inicio del cuento tenemos dos series y dos historias universales, al final termina por imponerse una. Tan violenta es que tuvo que ocurrir la muerte del puestero Abaroa, la extirpación de las memorias iniciales del coronel Tabares y, hacia el final del relato, surge la pregunta: ¿Qué pasará con Borges, quien conserva en su memoria las dos historias universales?

El análisis que se ha realizado de los tres cuentos arroja luz sobre el potencial constructivo –y no solo disruptivo– de la metalepsis a través del uso particular que de ella hace Borges. Se muestra la metalepsis como un procedimiento de ida y vuelta, deconstrucción y reconstrucción. Más allá de la afirmación de Gérard Genette sobre el uso de la metalepsis con fines fantásticos o humorísticos, nuestro análisis ha mostrado que la metalepsis pone en escena el problema de los límites entre ficción y realidad, más allá del mundo literario, y que es una estrategia literaria que destapa y describe el gran problema de nuestra realidad: que no existe como tal, que hay que inventarla, así lo dijo Nietzsche en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* y así lo muestra Hayden White desde la perspectiva historiográfica. Lo anterior nos arroja a una complicación todavía mayor, y es que la vacuidad de la realidad consiente que ésta sea llenada con cualquier teoría e hipótesis que se haga sobre ella, como por ejemplo con las que proporciona la enciclopedia de un mundo llamado Tlön, o la que se señala en una obra dramática. Los cuentos aquí tratados ponen primero ante nosotros una estructura narrativa firme y jerárquica –de la misma manera se nos muestra en un primer momento la realidad– sin embargo después, con el movimiento metaléptico, dicha estructura se resquebraja y se autodeconstruye, como un bucle extraño que se devora a sí mismo y que representa un proceso interminable: el de la construcción de la realidad. Borges nos permite ver que la realidad es tan movediza como los planos diegéticos, y que una realidad será siempre reemplazada por otra, o sea, que una ficción siempre está detrás de otra ficción.

CONCLUSIONES

La cuestión sobre el ombligo de Adán, que Borges retoma en “La creación y P. H. Gosse”, es la pregunta por la realidad, pues testimonia un pasado que nunca existió, lo que significa que aquello que consideramos real puede no tener un origen y por lo tanto no ser real. Este fue quizá el primer simulacro en el mundo, creado por la divinidad; luego, la humanidad se encargaría de crearlos a diestra y siniestra, tal como lo plantea Borges en gran parte de su obra, incluyendo “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Tema del traidor y del héroe” y “La otra muerte”. A lo largo de este trabajo se ha mostrado cómo para el escritor argentino la realidad es una ficción; de este modo, es la insustancialidad de lo real, su carácter ilusorio, lo que nos lleva a dibujar ombligos en trampantojo al mundo. Por ello, hay en él una fascinación por los procedimientos de construcción de la realidad, entre los que –como se ha estudiado aquí– se encuentra la metalepsis. Lo anterior es la principal aportación teórica que podemos extraer de las reflexiones de Borges en torno a la metalepsis: su carácter filosófico.

La idea de la ficcionalización de la realidad se plantea en Borges como un proceso que parte de la metáfora y su relación con el vocabulario de la metafísica y la ciencia, es decir, la relación que sugiere el carácter metafórico del conocimiento. Con lo anterior, se efectúa un desplazamiento de la dicotomía verdad/mentira, pues mediante la literalización de la metáfora, ésta pasa a convertirse en ficción y luego a establecerse como verdad. De este modo, al estudiar el paso de la metalepsis retórica a la metalepsis narrativa, vimos que para Borges las expresiones metafóricas son el antecedente de la ficción, pues se relacionan por sus vínculos con las dicotomías de verdad/mentira, realidad/ficción y copia/original, las cuales conforman mundos cuyas fronteras se disuelven al efectuarse la transgresión metaléptica.

La metalepsis se presenta en Borges como el recurso que traduce en forma narrativa el planteamiento filosófico de la insustancialidad de lo real (presente en el argentino a partir de la filosofía de Berkeley y Schopenhauer), la cual solo puede ser planteada mediante la erección de una estructura recursiva o de construcción de cajas chinas, que postule un mundo real y un mundo ficticio, en la que ocurra la transgresión de esos mundos. Con esto, Borges abre una bifurcación en la teoría de la metalepsis (Gérard Genette, Brian McHale, Sabine Lang, Klaus-Meyer Minneman) al distinguir sus implicaciones ontológicas, pues considera el mundo real del lector, y derivado de lo anterior, Borges advierte que la principal función de la metalepsis es –más allá de lo que considera Genette– descubrir el carácter ficticio de la realidad y descubrirnos a nosotros, los lectores, como personajes ficticios. En otras palabras, las consecuencias de la metalepsis abarcan

toda la relación Sujeto-Objeto. Dicha función es posible al llevarse a cabo el desmantelamiento de las categorías de realidad y ficción que, por naturaleza ontológica, no pueden mezclarse; además una conclusión importante que hay que mencionar es que esta función *solo* es posible si la transgresión ocurre desde el mundo ficticio al mundo real, pues es con este movimiento que se elimina la jerarquía y se destrona a la realidad y la importancia de sus límites.

Ahora bien ¿qué aportación hacen los textos de nuestro *corpus* a la teoría de la metalepsis? El análisis de cada cuento arrojó postulados interesantes en torno a esta estrategia, pues los tres la establecen como un procedimiento de construcción de la realidad a través de la ficción. A partir de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” tenemos que la metalepsis se muestra como el proceso de invención del mundo, a través del lenguaje y el conocimiento; “Tema del traidor y del héroe” muestra una metalepsis capaz de establecer una ficción como verdad histórica, situándola como una parte del proceso de invención del pasado desde la Historia; y “La otra muerte” muestra la naturaleza ficticia del sujeto y a la metalepsis como una de las formas en que este puede ser constituido.

Como dijimos antes, en los tres cuentos la metalepsis toma la forma de una transgresión ascendente, desde el nivel ficticio al nivel real. La especificidad de esta violación radica en que las metalepsis efectuadas en los tres textos no se contentan con pasar un elemento metadieético al nivel diegético, provocando solo una perturbación. No; aquí la metalepsis mueve mundos metadieéticos enteros y borra mundos diegéticos por completo.

Un aspecto que “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Tema del traidor y del héroe” han aportado, es que la operación metaléptica puede ocurrir desde el nivel del lenguaje, es decir, el mundo semiótico puede animarse y materializarse: *las palabras se convierten en las cosas*. Borges señala con ello la naturaleza lingüística del proceso de invención de la realidad, la importancia del lenguaje en su construcción. Llegamos con esto a una conclusión crucial: esta metalepsis, que en el capítulo anterior hemos llamado metalepsis epistemológica, se relaciona con el recurso de la hipotiposis y lo que Genette llama “metalepsis de autor”, en otros términos se referiría a lo que Nietzsche denomina capacidad artística del ser humano y que en Borges se muestra como la figura del hacedor. En la metalepsis de autor, recordemos, el autor se presenta como productor de aquello que solo relata o describe. De manera análoga, para Borges el ser humano es quien se presenta como un autor que produce aquello que solo representa mediante el lenguaje. Aquí, la metalepsis de autor va más allá de sus efectos en el nivel literario, se muestra como una forma de pensar

nuestra propia realidad, refiriéndose al ser humano como el autor que interviene en la realidad. Retomando a Genette, nosotros podríamos llamar a esto “metalepsis de sujeto”.

A partir de lo anterior, la metalepsis se ve ligada al principio del “como si”, que abordamos desde la perspectiva de Marie-Laure Ryan, es decir, que el mundo construido mediante la metalepsis ha de considerarse *como si* fuera real. De este modo, la metalepsis genera verdades de ficción, como las que conforman la ciencia y la Historia. Finalmente, “Tema del traidor y del héroe” y “La otra muerte” incluyen la voluntad del ser humano en la efectuación metaléptica, en su propia reescritura; tal voluntad lleva a los personajes a una lucha metaléptica por disolver su subjetividad para constituir otra.

Ahora bien, un camino importante que ha surgido a partir de los resultados de este trabajo corresponde al hecho de que a través de todo el análisis se ha vislumbrado una constante relación entre la metalepsis y los simulacros. Esta conclusión es derivada del hecho de que al diluirse la categoría de la realidad también se disuelve la ficción, quedando solo el simulacro. Al analizar los textos de nuestro corpus, considerándolos en su carácter teórico, vimos que la metalepsis no solo indetermina ontológicamente la realidad sino que la construye. Realiza entonces un doble movimiento: en los tres cuentos hay una demolición de la realidad inmediata objetiva de los narradores, se trata de un movimiento autodestructivo, sin embargo, es a través de esa destrucción que se descubre que la realidad es solo un cascarón, una máscara que cubre el espacio vacío de lo real; es así que, en un segundo movimiento, la metalepsis se encarga de construir una realidad nueva a partir de la ficción, pero esta realidad creada es solo un simulacro.

Se vuelve clara entonces la relación que la metalepsis tiene con los simulacros: los crea. Como un proceso de construcción de la realidad, ha revelado el poder generativo de los diferentes niveles metadieгéticos en los cuentos analizados. Es decir que el mundo de Tlön, la obra de teatro de Nolan, que pasa a convertirse en documento histórico, y el delirio que tiene Pedro Damián son simulacros engendrados mediante la transgresión de fronteras. En el primer capítulo señalamos que el simulacro pone en cuestión la diferencia entre lo verdadero y lo falso, la copia y el original, lo real y lo imaginario. Dijimos también que para Deleuze el simulacro subvierte la realidad al negar tanto a la copia como al original; mientras que para Baudrillard el simulacro finge lo que no tiene. En Borges la idea del simulacro surge a partir de sus reflexiones en torno al espejo y la relación entre copia y original.

Respecto al espejo, abordamos los textos “Después de las imágenes” y “Animales en los espejos”, en los que Borges plantea la posible rebelión de la copia, la representación, contra el modelo, es decir, la llegada del simulacro. Este movimiento metaléptico que va de la copia al simulacro se muestra de la forma más clara en un texto bastante conocido del argentino: “Del rigor en la ciencia”, en el que se nos cuenta que un grupo de cartógrafos levantó un mapa del Imperio que tenía el tamaño real del Imperio y coincidía puntualmente con él. Las generaciones venideras desecharon ese mapa al considerarlo inútil y lo abandonaron en los desiertos del Oeste. Sin embargo, aún perduran las ruinas del mapa y ahora son habitadas por animales y mendigos, de tal modo que la copia ha terminado por instalarse como una realidad, abandonando su estatus de representación: el mapa del Imperio termina siendo un simulacro del Imperio.

Recordemos también los textos “El arte narrativo y la magia”, “Cuentos del Turquestán” y “Nathaniel Hawthorne”, abordados en el primer capítulo, en los cuales Borges habla sobre la práctica de lastimar un monigote de arcilla (copia) para que perezca su original, o pensemos en el tapiz que teje Elena de Troya, y lo que teje son las batallas *reales* de la guerra de Troya. Esta relación entre metalepsis y simulacro, que podría establecerse como resultado del presente trabajo, podríamos equipararla con la labor del Hacedor (retomando el título de una obra de Borges con ese mismo nombre), pues parece que si algo tienen en común todos los simulacros es que son creados por los seres humanos, quienes han heredado –¿o imitado?– de Dios la labor del artificio.

Consideramos que todo el proceso metaléptico de destrucción y construcción de la realidad es en sí mismo un proceso violento, pues aunque la realidad ceda, la transgresión de límites y la sustitución de un mundo por otro implica una amputación. La “realidad” proviene entonces de una “operación quirúrgica” a la realidad anterior (ficticia), que no es sino una operación metaléptica. Se trata también de un proceso recursivo: infinitamente buscaremos ficciones para cubrir la vacuidad de la realidad, pondremos máscara sobre máscara. La construcción de la realidad es así un proceso interminable. Podríamos llamar a esto la recursividad de la realidad; la realidad como una construcción de cajas chinas.

En *El crimen perfecto* Baudrillard nos indica cómo antes “la gran pregunta filosófica era: ¿Por qué existe algo en lugar de nada? Hoy la auténtica pregunta es ¿Por qué no existe nada en lugar de algo?” (12). Es esta la pregunta que nos arroja toda metalepsis. ¿Por qué existe Tlön en lugar del mundo real? ¿Por qué existe la obra ficticia de Nolan en lugar de la Historia? ¿Por qué

existe un pasado inventado en lugar de un pasado real? Por ello hoy de lo que se trata es de tapan el vacío de lo real con realidades inventadas. La metalepsis nos muestra que es la necesidad de encontrar una realidad lo que lleva al ser humano a crear simulacros. Y para ello, basta con hacer un movimiento metaléptico, en el que la ficción transgreda la frontera que la separa de la realidad para reemplazarla, pues la realidad en tanto vacua siempre cederá.

Ante la ausencia de verdades y de realidad, el ser humano toma el lugar del Hacedor y se ocupa él mismo de la creación de realidad. Borges crea personajes que ante todo están marcados por esa ilusión de realidad, lo que los lleva a convertirse en Hacedores. Pensemos en que tanto en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Tema del traidor y del héroe” y “La otra muerte” la construcción de otro mundo, de otra realidad, corre a cargo del ser humano, que toma el papel de demiurgo, y se pone en ese lugar del Absoluto que se ha descubierto vacío y listo para quien tenga el afán de dotar de significado la realidad. La proliferación de simulacros, es decir, de mundos en Borges muestra las construcciones con las cuales la humanidad trata de tapan los agujeros que se descubren al acceder a la nada del mundo.

Ya no se trata pues de “encontrar” la realidad, sino de crear las realidades más convenientes para el ser humano, aquellas que proporcionen un orden, tal como ocurre en los tres cuentos: la Enciclopedia de Tlön ofrece un conocimiento ya ordenado de un mundo; en “Tema del traidor y del héroe” la representación teatral inventada por Nolan es la conveniente para no perjudicar la insurrección, pues es más útil que Kilpatrick muera como héroe y no como traidor; finalmente, para Pedro Damián es mejor constituirse como un valiente y no como un cobarde. Con el simulacro ya no se buscan las verdades sino solo realidades que tengan verosimilitud, pues es eso lo que permite simular una realidad. La metalepsis abre la puerta de la habitación vacía de la realidad para habitarla con la ficción, con un simulacro, y una vez hecho esto la cierra para borrar la huella de su construcción.

Para finalizar este acopio de conclusiones, queremos señalar cómo el presente trabajo puede abrir otros caminos posibles en los estudios sobre Borges, por un lado, y la teoría de la metalepsis, por otro lado. Nuestro objetivo fue el estudio de la metalepsis en Borges más allá de su dimensión narrativa, es decir, abriendo paso a su dimensión filosófica. Para ello, postulamos a Borges como un teórico de la literatura, y considero que el caudal de reflexiones que hay en los textos del argentino respecto a este procedimiento narrativo no ha sido agotado, pues se ha vislumbrado, por

ejemplo, en estas conclusiones la relación entre la metalepsis y el simulacro, un estudio que se vuelve necesario a partir de nuestra investigación. Se ha mostrado aquí el modo particular en que Borges ha planteado la metalepsis así como el uso que hace de este recurso, se apertura entonces el camino para que se pongan en discusión los planteamientos borgeanos con el uso que de ella hagan otros escritores en sus ficciones.

Ahora bien, el estudio y análisis que hemos hecho de la metalepsis se aparta de un seguimiento al pie de la letra de las teorías que han elaborado Gerard Genette, Brian McHale, Sabine Lang, pues se ha optado por ofrecer una aportación teórica diferente al revelar su dimensión filosófica. Con lo anterior, pensamos que esta investigación cumple con el objetivo de estudiar la metalepsis desde una perspectiva distinta, que podría complementar los estudios literarios y que, además, podría retomarse para realizar estudios interdisciplinarios de filosofía y literatura. Por otra parte, es posible la valoración sobre si lo que se ha mostrado puede corresponder o no con otros cuentos, incluso con otras formas de representación, más allá de la literatura, como el cine, la pintura, etc., pues el concepto de metalepsis continúa siendo un tema inconcluso para los estudiosos. La metalepsis no es solo un juego inofensivo sino que pone en primer plano ciertas cuestiones filosóficas que rompen con nuestros paradigmas de pensamiento; vista así, la metalepsis no solo tiene consecuencias a nivel interno de un relato de ficción sino que nos lleva a pensar sobre nuestra realidad misma, esa a la que pertenecemos como lectores, quienes siempre podemos descubrirnos personajes.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

- Borges, Jorge Luis. *Conferencia. La literatura fantástica*. España: Ediciones culturales Olivetti, 1967.
- - -. *Inquisiciones/Otras inquisiciones*. México: DeBolsillo, 2013.
- - -. *Miscelánea I*. México: DeBolsillo, 2017.
- - -. *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1983.
- - -. *Obras Completas II*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1983.
- - -. *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar” 1936-1939*. Barcelona: Tusquets, 1986.
- - -. *Textos recobrados I (1919-1929)*. México: DeBolsillo: 2015.
- - -. *Textos recobrados II (1931-1955)*. México: DeBolsillo: 2015.
- - -. *Textos recobrados III (1956-1986)*. México: DeBolsillo: 2015.

Bibliografía secundaria

- Aristóteles. *Metafísica*. Madrid: Gredos, 2003.
- - -. *Poética*. Madrid: Gredos, 1999.
- - -. *Retórica*. Madrid: Gredos, 1994.
- Almeida, Ivan. “De Borges a Schopenhauer”. En *Variaciones Borges*, núm. 17, 2004.
- Balderston, Daniel. “ ‘Digamos Irlanda, digamos 1824’ : para repensar la historia en Borges”. *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Ed. Alfonso de Toro. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2010.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.
- Bergero, Adriana J. *Haciendo camino: pactos de la escritura en la obra de Jorge Luis Borges*. México: UNAM, 1999.
- Berkeley, George. *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- Bioy Casares, Adolfo. “Prólogo”. En *Antología de la literatura fantástica*. Eds. Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo. México: Debolsillo, 2012.

Bokobsa Kahan, Michèle. “Métalepse et image de soi de l’auteur dans le récit de fiction”. En *Argumentation & analyse du discours*. Núm. 3, 2009: 2-15.

Bonhomme. “Un trope temporel méconnu: la métalepse”. En *Le Français moderne*. Núm. 55, S/a: 84-104.

Bravo, Víctor. *El orden y la paradoja. Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2004.

Brescia, Pablo. “Borges contrabandista: fantástico, policial y operaciones de lectura”. En *Lo fantástico y sus fronteras*. Eds. José Miguel Sardiñas, et. al. México: BUAP, 2003.

Carroll, Lewis. *Alicia en el País de las Maravillas/A través del espejo*. Madrid: Cátedra, 2013.
- - -. *El juego de la lógica*. Madrid: Alianza Editorial, 2015.

Chávez Pérez, Fidel; Pol popovic Karic. Coords. *Jorge Luis Borges: Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*. México: Tecnológico de Monterrey, 2016.

Cohn, Dorrit. “Métalepse et Mise en abyme”. En *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Eds. John Pier y Jean-Marie Schaeffer. París: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

Copi, Irving M. *Introducción a la lógica*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.

Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005.

- - -, y Guatarri, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-textos, 2010.

Dumarsais, Cesar. *Tratado de los tropos*. Tomo I. Madrid: Imprenta de Aznar, s/a.

Echavarría, Arturo. *Lengua y literatura de Borges*. España: Iberoamericana, 2006.

Fludernik, Monika. “Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode”. *Style*, Vol. 37, núm. 4. Northern Illinois University, 2003.

Fontanier, Pierre. *Les figures du Discours*. París: Flammarion, 1977.

García Morente, Manuel. *Lecciones preliminares de filosofía*. México: Porrúa, 2014.

Genette, Gérard. *Figuras III*. España: Editorial Lumen, 1989.

- - -. *Metalepsis: de la figura a la ficción*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

- - -. *Nuevo discurso del relato*. España: Cátedra, 1998.

- Giordano, Alberto. “La resistencia a la ironía: notas desde (hacia) los ensayos de Borges”. En *Variaciones Borges*, núm.40, 2015.
- Hipona, Agustín de. *Confesiones*. Madrid: Gredos, 2010.
- Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle*. México: Tusquets Editores, 2015.
- Hobsbawm, Eric. “Introducción: la invención de la tradición”. En *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Gredos, 2014.
- Lang, Sabine. “Prolegómenos para una teoría de la *narración paradójica*”. En *La narración paradójica. “Normas narrativas” y el principio de la “transgresión”*. Eds. Nina Grabe, et.al. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Lausberg, H. *Elementos de Retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1993.
- . *Manual de retórica literaria II*. Madrid: Gredos, 1967.
- Leibniz, Gottfried W. *Monadología*. Oviedo: Pentalfa Ediciones, 1981.
- Locke, John. *Del abuso de las palabras*. México: Taurus, 2014.
- Malina, Debra. *Breaking the frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Ohio: The Ohio University, 2002.
- Martín-Jiménez, Alfonso. “A theory of impossible worlds (Metalepsis)”. Castilla. Estudios de literature. Jun 2015: 1-40. Electrónico.
- McHale, Brian. *Postmodernist fiction*. Nueva York: Routledge. Taylor & Francis, 2004.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *Obras completas. Volumen I: Escritos de juventud*. Madrid: Tecnos, 2011.
- . *Obras completas. Volumen II: Escritos filológicos*. Madrid: Tecnos, 2013.
- . *Obras completas. Volumen IV: Escritos de madurez II y Complementos a la Edición*. Madrid: Tecnos, 2016.
- Nuño, Juan. *La filosofía de Borges*. México: FCE, 1986.
- Olea Franco, Rafael. “Borges en la constitución del canon fantástico”. *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*. Ed. Alfonso de Toro. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2007.

Pier, John. "Metalepsis". *The living handbook of narratology*. 6 Mar 2017. Hamburg: Hamburg University Press.

--- y Coste, Didier. "Narrativa levels". *The living handbook of narratology*. 6 Mar 2017. Hamburg: Hamburg University Press.

Platón. *República*. Madrid: Gredos, 1988.

---. *Sofista*. Madrid: Gredos, 1988.

Purcell, William. *Ars poetriae. Rhetorical and grammatical invention at the margin of literacy*. Carolina: University of South Carolina Press, 1996.

Rodríguez Fer, Claudio. *Borges: escepticismo y fantasía*. En *El relato fantástico. Historia y sistema*. Eds. Anton Risco, et al. España: Colegio de España, 1998.

Ryan, Marie-Laure. *Avatars of Story*. EUA: University of Minnesota Press, 2006.

---. *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós, 2004.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor a las orillas*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2015.

Savater, Fernando. *Borges: la ironía metafísica*. Barcelona: Ariel, 2008.

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Vol. I. Madrid: Gredos, 2014.

Sessarego, Myrta. *Borges y el laberinto*. México: CONACULTA, 1998.

Sevilla, Isidoro de. *Etimologías*. Madrid: BAC, 2004.

Tornero, Angélica. *Literaturas, identidades, reconstrucciones: políticas y poéticas*. México: Juan Pablos Editor/UAEM, 2015.

Toro, Alfonso de. *Borges infinito. Borgesvirtual. Pensamiento y saber de los siglos XX y XXI*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2008.

--- y Fernando de Toro (Eds.) *El siglo de Borges*. Vol. I. Madrid: Iberoamericana, 1999.

--- y Fernando de Toro (Eds.) *El siglo de Borges*. Vol. II. Madrid: Iberoamericana, 1999.

---. (Ed.) *Jorge Luis Borges: ciencia y filosofía*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2007.

White, Hayden. "Introducción: la poética de la historia". *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE, 1992.

---. "Teoría literaria y escrito histórico". *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós: 2003.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial, 2016.

Zavala Medina, Daniel. *Borges en la conformación de la Antología de la literatura fantástica*. México: Miguel Ángel Porrúa/Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2012.



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

"1919-2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"

Cuernavaca, Morelos, 20 de mayo de 2019

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
CIIHu-IIHCS
PRESENTE

Por medio del presente le comunico que he leído la tesis "**La ficción desde la realidad o cómo descubrirse personaje: Borges y la metalepsis**" que presenta la alumna

MARILLEN FONSECA ANALCO

Para obtener el grado de Maestra en Humanidades. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi voto aprobatorio para que se proceda a la defensa de la misma.

Bajo mi decisión en lo siguiente:

1. La tesis está bien escrita, bien estructurada y la argumentación es sólida.
2. La autora tiene un claro dominio del tema, que le permite un manejo adecuado de la bibliografía primaria y secundaria, la cual es actualizada y considera las interpretaciones más prominentes.
3. El tema de la tesis es central para comprender la obra de Jorge Luis Borges, pero también para el desarrollo de la investigación en la literatura de ficción, pues la autora muestra que en Borges ya encontramos un tratamiento muy completo de la metalepsis, en un sentido similar al que desarrolla en sus investigaciones Gérard Genette, pero además lleva a cabo un análisis de los supuestos epistemológicos y ontológicos de acuerdo con los cuales Borges construye su literatura. Considero que este es un aporte importante de la tesis debido a que muestra el vínculo que hay entre literatura y filosofía, cómo se encuentran imbricadas en problemáticas similares.

Sin más por el momento, agradezco de antemano su atención y aprovecho la ocasión para enviarle un saludo cordial.

Atentamente

Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia


Dr. Luis Alonso Gerena Carrillo

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

"1919-2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



Cuernavaca, Mor., a 20 de mayo de 2019.



Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
CIHu-IIHCS
PRESENTE



Comunico a usted que he leído la tesis "*La ficción desde la realidad o cómo descubrirse personaje: Borges y la metalepsis*" que presenta la alumna

Marillen FONSECA ANALCO

Para obtener el grado de Maestra en Humanidades. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi voto aprobatorio para que se proceda a la defensa de la misma.

Bajo mi decisión en lo siguiente:

La tesis muestra de manera clara, argumentada y sostenida, el manejo de la obra de Borges, de los especialistas del tema específico abordado: la superposición, la imbricación de la ficción en la realidad como única opción de pensar la realidad; además, incorpora algunas ideas desde la filosofía, que apoyan los análisis desarrollados.

Sin más por el momento, agradezco de antemano su atención y aprovecho la ocasión para enviarle un saludo cordial.

Atentamente

Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dra. Julieta ESPINOSA

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

"1919-2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"

20 de mayo de 2019



Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
CIIHu-IIHCS
PRESENTE



Por medio del presente le comunico que he leído la tesis **"LA FICCIÓN DESDE LA REALIDAD O CÓMO DESCUBRIRSE PERSONAJE: BORGES Y LA METALEPSIS"** que presenta la alumna

MARILLEN FONSECA ANALCO

Para obtener el grado de Maestra en Humanidades. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi voto aprobatorio para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

La tesis cuenta con un enfoque teórico sólido. Plantea bien su hipótesis de cómo la metalepsis puede poner en evidencia los límites entre la realidad y la ficción en la obra de Borges.

El primer capítulo explora las dicotomías inherentes a la narrativa de Borges y los límites entre realidad y ficción, entre verdad y mentira. Analiza la relación entre repetición, imitación, simulacro, infinito al estilo de un uróboros. Plantea cuestiones como qué es un mundo y qué ocurre cuándo diferentes mundos se enfrentan y/o cuándo se transgreden los límites entre ellos mismos. Argumenta que según los escritos de Borges que la realidad es ficticio, ilusorio, un mundo de espejos y de identidades fragmentadas y/o paralelas, en fin, un simulacro. Retoma los ejemplos empleados por Borges tal como las 1001 noches y los mundos paralelos de Lewis Carroll para ejemplificar el fenómeno de la metalepsis narrativo.

El segundo capítulo aborda la metalepsis a partir de los cuentos "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "Tema del traidor y del héroe" y "La otra muerte". En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" pone en escena el "bucle extraño" analizado en el primer capítulo y

Av. Universidad 1001 Chamilpa Cuernavaca Morelos México, 62209
Tel. 329 7082 ext. 7082, armandovic@uaem.mx



"1919-2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar" explica la función del juego literario como metalepsis. A la vez explora la posibilidad o no de la existencia de la utopía, y la invención fantástica de otras "realidades". En el "Tema del traidor y del héroe" retoma el tópico del mundo como un teatro y analiza el entrecruzamiento entre la figura del héroe y del traidor, entre el discurso ficticio y el histórico, entre su carácter inventivo y así infinito. En su análisis de "La otra muerte" resalta la metalepsis divina y temporal. Como bien plantea en relación al capítulo y a la tesis en general: "¿cómo se construye narrativamente la metalepsis en cada uno de los cuentos? A la pregunta ¿qué aportación puede hacer cada uno de los cuentos a la teoría de la metalepsis? ¿qué nos dicen sobre la metalepsis misma?" Son preguntas que se resuelve a través de su enfoque teórico, literario y filosófico. Este es el mejor capítulo.

El tercer capítulo analiza la relación entre metalepsis y simulacro, retomando precisamente la idea de simulacro que Borges plantea a través de sus reflexiones en torno del espejo y sus posibilidades infinitas, distorsionadas y multiplicadas. No obstante, la primera parte del capítulo III es una recapitulación sobre los primeros dos capítulos, así suena hasta cierto punto como una conclusión a la tesis. Es el capítulo más corto y al parecer, en términos generales de la tesis, se da mucho espacio a los títulos de los capítulos y a los encabezados de cada apartado. Su debilidad resta en que se empieza a usar términos sin haber dado una explicación previa (horror, temor, desdoblamiento). Habría que explicar qué es lo que se entiende por horror y el temor en relación a los espejos. Es el capítulo más débil de la tesis. A mi parecer se podría mejorar el argumento de la tesis al quitar el tercer capítulo e incorporar el análisis a los primeros dos, y más importante, enriquecer las conclusiones que son muy cortas y no dan justicia al análisis anterior.

La bibliografía es acertada y actualizada.

Mi recomendación sustancial es quitar el tercer capítulo para evitar repeticiones con los anteriores y reforzar las conclusiones que son débiles.

Mis recomendaciones menores son las siguientes: homologar el uso de las fuentes de Word (Times New Roman, Calibri), revisar algunas de las citas en inglés (al parecer la corrección de estilo de la computadora trabajó demasiado), revisar con detalle la introducción, ya que hay algunas repeticiones. Lo mismo ocurre en el segundo capítulo, por ejemplo, en referencia a la falta de sustantivos en el cuento de "Tlön..." y poner los nombres completos de los autores (no sólo su apellido) en la primera referencia.



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

"1919-2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



Sin más por el momento, agradezco de antemano su atención y aprovecho la ocasión para enviarle un saludo cordial.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

DRA. ANNA JULIET REID
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

"1919-2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



16 de mayo de 2019



CIIHU



Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
CIIHu-IIHCS
PRESENTE

Por medio del presente le comunico que he leído la tesis "La ficción desde la realidad o cómo descubrirse personaje: Borges y la metalepsis" que presenta la alumna

Marillen Fonseca Analco

Para obtener el grado de Maestra en Humanidades. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi voto aprobatorio para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

- 1.- En esta tesis se examina la noción de metalepsis en la obra de Jorge Luis Borges. El objetivo del trabajo consistió en comprender las implicaciones del pensamiento filosófico en la realización de la metalepsis en ficciones y ensayos del escritor argentino.
2. En el primer capítulo se analiza y sistematiza la idea de metalepsis en algunos ensayos de Borges. Para desarrollar este apartado se realizó un trabajo amplio y muy completo de investigación en textos de otros pensadores, con el propósito de comprender con mayor profundidad la propuesta del argentino y derivar aspectos filosóficos incorporados en su pensamiento literario.
3. En el segundo capítulo se examina la metalepsis en los cuentos "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "Tema del traidor y del héroe" y "La otra muerte", con el objetivo de indagar, ahora en las ficciones del escritor, el contenido conceptual y la forma en que funciona esta estrategia discursiva. Esta investigación es relevante



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades



"1919-2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"
porque contribuye a comprender la metalepsis en la obra de Borges de manera interdisciplinaria, tomando en cuenta aspectos literarios y filosóficos.

4. La tesis está bien redactada y la bibliografía es pertinente y está actualizada.

Sin más por el momento, agradezco de antemano su atención y aprovecho la ocasión para enviarle un saludo cordial.

Atentamente

Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dra. Angélica Tornero Salinas

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

"1919-2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



24 de mayo de 2019

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
CIIHu-IHCSS
PRESENTE

Por medio del presente, le comunico que he leído la tesis "“La ficción desde la realidad o cómo descubrirse personaje: Borges y la metalepsis”, que presenta la alumna

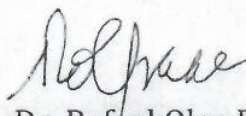
Marillen Fonseca Analco

Para obtener el grado de Maestra en Humanidades. Considero que dicha tesis está terminada, por lo que doy mi voto aprobatorio para que se proceda a la defensa de la misma.

Creo que se trata de una investigación original, en la cual se consulta bibliografía crítica pertinente para el tema, tanto de carácter teórico como analítico. Entre ella destacan trabajos recientes sobre la obra de Borges relacionados con el objetivo de la tesis. Además, en general se usa una redacción clara, mediante la cual se pueden seguir los argumentos de Marillen Fonseca.

Sin más por el momento, agradezco de antemano su atención y aprovecho la ocasión para enviarle un saludo cordial.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia


Dr. Rafael Olea Franco