

Parodia, simulacrum y creación en *Ficciones* de Jorge Luis Borges

Manuel F. Medina
University of Louisville

Abstract

This article studies stories from *Ficciones* (1944) by Jorge Luis Borges to show how they can be analyzed using postmodern philosophy and theories. The paper explains how the work of Borges broadly studied using the modern philosophy models fits better within the critical theory patterns proposed and developed by postmodern critics. This analysis uses the theories of parody and simulacrum to advance a proposal of a postmodern Borges.

Debido a su éxito editorial y gran acogida de parte de la crítica *Ficciones* (1944) de Jorge Luis Borges se ha convertido en obra clásica tanto de la literatura hispanoamericana como de la universal. La prolífica crítica vertida sobre esta obra cubre la producción de múltiples generaciones de estudiosos, pertenecientes a diferentes culturas y disciplinas. Borges se ha mantenido vigente aún durante los cambios trascendentales que ha venido experimentando el campo del análisis literario desde hace cuarenta años. El acercamiento a sus cuentos empleando los postulados de la filosofía occidental ha expuesto cómo Borges ha trasplantado emitidos de los filósofos, en su mayoría occidentales, en su obra. Críticos postmodernos, partiendo de posiciones iniciadas por Jacques Derrida, y secundadas por Michel Foucault, Linda Hutcheon, François Lyotard entre otros han exitosamente demostrado que el mundo carece del orden lógico que previamente se le había atribuido y han aplicado este concepto a la interpretación de la literatura. Las nuevas lecturas, usando el término en el sentido derridiano, han borrado la certeza provista por lecturas del pasado y ofrecido un método basado en el cuestionar de teorías aceptadas y establecidas. Mi presentación cabe dentro de este viaje desde la estabilidad modernista a las múltiples posibilidades abiertas por las teorías postmodernistas para estudiar el concepto de la creación de mundos y el orden establecido en los cuentos de Borges.

Trazamos la conversación sobre la naturaleza del espacio exterior y el dilema de su existencia al diálogo iniciado por el filósofo francés René Descartes (1985), considerado el primer pensador de la filosofía moderna. En sus *Meditaciones metafísicas* cuestiona dos conceptos claves, cómo aprendemos o comprendemos la realidad del universo que habitamos y cuál constituye la relación entre el cuerpo y la mente, cómo se comunican para funcionar. Al inicio de su ensayo, Descartes expone que quizá simplemente representamos los sueños de un creador y que cuando sus ilusiones cesan, dejamos de existir: “like a prisoner who might enjoy an imaginary freedom in his [creator's] sleep. When he later begins to suspect he is sleeping, he fears being awakened and conspires slowly with these illusions (310).” Eventualmente, Descartes desecha esta idea al deducir que existe porque piensa, cogito, ergo sum y mientras posea esa la habilidad no puede dudar de su existencia. Sobre la relación cuerpo y mente, explica que su percepción del mundo exterior y de su realidad radica en la voluntad de su

creador para permitirle percibirlo. Pensadores sucesivos han intentado proveer explicaciones más convincentes al problema cartesiano.

El filósofo alemán Gottfried Leibniz formuló el argumento que el azar no existe, sino que Dios ha previamente establecido el orden del universo y tal orden incluye todo lo que se lleve a cabo mientras moremos sobre esta tierra. Su postulado borra el concepto de la casualidad porque asevera que cuando Dios creó el mundo, estudió un número infinito de posibilidades y fabricó el mejor mundo posible que dista de la perfección absoluta. Leibniz (1985) explica la existencia del mal y la injusticia al explicar que Dios no concibió un mundo sin maldad, porque tal modelo no figuraba entre los pudo seleccionar. La teoría de un Dios que ha escogido de antemano lo que haremos se extiende a nuestras actividades cotidianas: AWhat appears to be causal interaction among substances is really a 'pre-established harmony' among them, reflecting the fact that God created each one with an eye to all the rest (Leibniz, 1985, 436).

Estudiosos contemporáneos han desafiado la presencia de un Dios como la explicación de nuestra apreciación, percepción y entendimiento del mundo exterior. Jean Baudrillard parte de un modelo basado en la ficción, tildado simulacrum, y que se origina del concepto que los escritores tratan de duplicar, o simular, la realidad exterior en sus textos. Asevera que los espacios creados en textos ficticios constituyen una simulación de una realidad imposible de duplicar porque el signo jamás equivale al espacio que se intenta reproducir: "Representation stems from the principle of the equivalence of the sign and the real (even if this equivalence is utopian, it is a fundamental axiom) (Baudrillard, 1994, 6)." Propone que especialmente durante la última mitad del siglo veinte, la ficción subvierte o derruye la característica asumida que el mundo reproducido equivale a la realidad. Baudrillard demuestra que esta simulación carece de tal propiedad y observa que la ficción ha evolucionado desde enfatizar su carácter de duplicar la realidad a una narrativa que enfatiza la carencia de similitud entre los textos creados y su modelo imitado atravesando un proceso contenido en cuatro fases: "it is the reflection of a profound reality; it masks and denatures a profound reality; it mask the *absence* of a profound reality; it has no relation to any reality whatsoever" (Baudrillard, 1994, 6). Cita el ejemplo de la televisión que se convertido y ocupado el lugar de la realidad. Las imágenes que recibimos en nuestros receptores confirman la existencia de un mundo real y el mundo real existe para los televidentes porque lo observan en las pantallas de sus televisores. (Baudrillard, 1994, 29). Este mundo hiperreal se levanta como una resistencia en contra de la realidad. La reproducción no recoge fielmente lo que trata de simular y el mundo simulado se ha convertido en lo real. Según Baudrillard, la realidad la inventan creadores de ficción y la realidad trata de justificarla o corroborarla.

Mikhail Bathkin, Linda Hutcheon y Walter Benjamin añaden al postulado que el arte se ha embarcado en la tarea de construir la realidad, al intentar duplicar el proceso de creación, y por ende asumiendo un rol asignado previa y exclusivamente a un creador supremo. Los artistas intentan de literalmente 'crear' la realidad o al imitar su modelo en sus obras. Walter Benjamin expone que el aura, atributo único que poseen los originales, se pierde por el interés de las masas de acercar los objetos de arte a sus espacios y de duplicarlos excesivamente con ese fin: "It [the decay of the aura] rests on two circumstances, both of which are related to the significance of the masses in contemporary life. Namely, the desire of contemporary masses to bring things 'closer' spatially and humanly, which is just as ardent as their bent toward overcoming the uniqueness of every reality by accepting its reproduction (Benjamin, 1968, 223)." El mundo exterior representado en las obras se vuelve accesible al copiarlo

excesivamente al mismo tiempo que lo rinde accesible y cercano. Mikhail Bathkin observa una característica similar en la novela auto-referencial o con un referente literario que aparenta representar, reemplazarla y subyugar la realidad: "Discourse is criticized in its relationship to reality: its attempt to faithfully reflect reality and to transpose it (the utopian pretenses of discourse), even to replace reality as a surrogate for it (the dream and the fantasy that replaces life) (1981, 412)."

Brian Mc Hale, en *Postmodernist Fiction* explica que la ficción habita ese espacio entre la fe y la duda al ocupar el espacio de lo que no es ni falso, ni verdadero: 'This captures informally an intuition about the logical status of the fictional text, its condition of being-in-between, amphibiousB neither true nor false, suspended between belief and disbelief. It turns out to be a sound intuition, corroborated by the more formal reasoning found in theories of possible worlds' (1990, 33). Citando a Thomas Pavel, asevera que los lectores han cesado de interpretar el mundo bajo un patrón lógico y adoptan la perspectiva ontológica de la obra literaria. Umberto Eco ha propuesto que, en la ficción, la creación de mundos bajo reglas que se alejan de la lógica pre-establecida trata de socavar nuestro concepto del universo en vez de proponer una alternativa al mismo. La ficción postmoderna indaga el proceso ontológico del mundo al emularlo, duplicarlo, modificarlo y escribirlo, no sólo en relación a la realidad, y a otras ficciones, sino al tratar de ubicarlo entre la amplia gama de otras ontologías no reales y Aquasi reales de cierta cultura: The external cut of the fictional heterocosm, it appears, is not determined only by fiction=s relation to the real world and to other fictional texts, but also by its place among the whole range of other unreal and quasi-realontologies in a given culture (McHale, 1990, 34).

Linda Hutcheon en *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth Century Art Forms* y define la parodia como una inversa ironía, porque la crítica de lo que se imita no debe necesariamente ridiculizar al modelo emulado: 'Ironic inversion is a characteristic of all parody. . . Similarly, criticism needs not be present in the form of ridiculing laughter for this to be called parody.' (1985, 6). Define la parodia moderna como el irónico juego con las convenciones, y con las repeticiones las mismas que se realizadas con una mirada crítica del original: 'This ironic playing with multiple conventions, this extended repetition with critical difference, is what I mean by modern parody' (Hutcheon, 1985, 7).

Ficciones evoca los postulados de tanto los filósofos modernos como de críticos postmodernos en su afán de indagar la ontología de la creación de mundos y la representación de la realidad. Jenny Barros resume así el argumento de 'La lotería en Babilonia': 'Nos presenta una lotería que comienza siendo tal como la concebimos, pero que poco a poco se va confundiendo con el estado y llega a regir todos los acontecimientos, implantado así la arbitrariedad' (Barros, 1978, 23). Usando el término focouldiano, el azar se convierte en el discurso, ente que lo rige todo, porque lo determinan y controlan los hombres. La Compañía controla el azar, no sólo en sus aspectos primarios, sino que se preocupa de todas las repercusiones y posibilidades. El azar, y por ende la compañía, no sólo decide cuándo alguien muere, sino que también dicta cómo morirá, quién to matará, de qué enfermedad morirá, cuándo to enterrarán, la nota necrológica que aparecerá en el periódico.

El narrador explica el sistema del supuesto azar:

Imaginemos un primer sorteo, que dicta la muerte de un hombre. Para su cumplimiento se procede a otro sorteo, que propone (digamos) nueve ejecutores posibles. De esos ejecutores, cuatro pueden iniciar un tercer sorteo que dirá el nombre

del verdugo, otros pueden reemplazar la orden adversa por una orden feliz . . . otros pueden negarse a cumplirla (1974, 459).

Una serie de infinitos sorteos, manipulados, por miembros de la compañía determinan la suerte de un hombre y cada evento y acción se ha predestinado o previamente establecido. La tesis del cuento evoca el postulado de Leibniz sobre la nulidad del azar, debido a que Dios previamente ha establecido el orden del universo, el que determina de antemano el porvenir. Cuando Dios creo el mundo, estudió un número infinito de posibilidades y de allí escogió la mejor posible. En *Discurso sobre la metafísica*, Leibniz asevera que cuando una persona viene al mundo trae consigo lo que denomina, sustancia, una lista de lo que llevará a cabo durante su estadía en este mundo: A substance or complete being, moreover, is one which affords a conception so complete that the concept shall be sufficient for the understanding of it and for the deduction of all the predicates of which the substance is or may become the subject (Leibniz, 1985, 435).

En 'La lotería de Babilonia' el destino de una persona lo determina la suerte. En el Discurso sobre la metafísica, lo determina Dio al escoge el mejor mundo posible para cada individuo. La parodia del formulado de Leibniz, opera en sentidos bipolares dentro del texto. Al sugerir lo absurdo, incoherente e inaceptable del método desarrollado por los creadores de la lotería se critica irónicamente la explicación que el filósofo realiza de la existencia del bien y del mal. Se plantea igualmente el problema del libre albedrío, que como corolario al planteamiento de tanto Leibniz como de los creadores de la lotería no existe. Si el destino del hombre se ha previamente determinado, nada de lo que escoja constituye su propia decisión.

'Tlón, Uqbar, Orbis Tertius' aborda el tema de la creación de un modo distinto. El narrador finge encontrar, en una enciclopedia apócrifa, la descripción de un mundo irreal y absolutamente ordenado, creado por una sociedad secreta de sabios que han empleado el mundo real como modelo de su creación. Sin embargo, el mundo no constituye un mundo tangible, sino que existe únicamente en las mentes de sus creadores. Este mundo idealista parodia o duplica los expuestos por filósofos sucesores a Descartes, tales como Locke, Berkeley y Spinoza. Berkeley asevera que todo lo que percibimos existe y los creadores de Tlón parten de tal principio para construirlo a través de sus percepciones: 'Se conjetura que este brave new world es una obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras dirigidos por un oscuro hombre de genio. . . se juntaron y percibieron el mundo que quisieron crear y el mundo empezó a existir' (1974, 434). La creación de una orbe partiendo del modelo idealista de Berkeley atrae interrogativas similares a los que se emplean para refutar el ensayo del filósofo. Si Tlón existe gracias a la imaginación de sus creadores, qué sucede cuando los creadores cesan de percibirlo. Deja Tlón de existir porque no se lo percibe? Berkeley contestaría negativamente a tal postulado porque el patrón idealista propone que el mundo existe debido al cuidado del Dios omnipresente que nunca para de percibir sus creaciones y por ende el cosmos permanece aún cuando los ojos humanos no se posen en él. El cuento ofrece una solución similar al sugerir que a Tlón la ha diseñado un hombre similar a un Dios, 'un oscuro hombre de genio' (1974, 434). La presencia de este personaje permite deducir que, Tlón continúa existiendo porque el oscuro hombre de genio, el Dios de los formulados idealistas, lo percibe cuando sus colaboradores cesan de hacerlo.

El cuento deconstruye su tesis porque hacia el final propone lo opuesto al aseverar que efectivamente objetos desaparecen cuando la persona que los diseñó, mentalmente, deja de concebirlo: 'Las cosas se duplican en Tlón: propende asimismo a borrarse y a perder los detalles

cuando los olvida la gente. 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' (1974, 440). Este evento sirve como argumento para cuestionar el rol de un Dios omnipresente que impide que las creaciones delineadas a partir de las percepciones de sus creadores desaparezcan cuando sus inventores dejen de proyectarlas. El simulacrum del modelo idealista propuesto parodia el argumento del relojero que ofrece al mundo como evidencia de la existencia de su creador y que propone que a similitud de un reloj que puede funcionar aún después de la muerte de su hacedor, el mundo también puede continuar existiendo a perfección sin la guardia constante de su hacedor. En 'Tlón, Uqbar, Orbis Tertius' la ausencia del creador representa el fin del mundo.

El cuento se levanta como una parodia, imitar con el afán de indagar su validez lógica, el concepto del 'mundo perfecto pre-establecido' de Leibniz. El narrador expone las incongruencias de los dioses/creadores del 'mundo perfecto' de Tlön cuyo interés en crearlo carece de la seriedad con que emprende su cometido el Dios del mundo occidental. Estos creadores resaltan como caricaturas del Dios del génesis bíblico que planea su proyecto con cuidado a fin de que todo funcione a la perfección y de acuerdo al plan divino de multiplicar la tierra y henchirla a fin de que los hombre puedan habitarla. Fracasan al lograr un consenso sobre el objetivo de Tlön y parecen gozar de las contradicciones: A 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 (1974, 436). El proceso de simulacro del desarrollo de la creación del mundo no duplica el plan de Dios porque se abstiene de seguir detalladamente el propósito divino del proyecto que intentan copiar.

El comentario acerca del método filosófico, cuyos ensayos, a menudo incomprensibles, intentan iluminar nuestro acercamiento a temas sagrados, surge como una crítica directa del mismo al tildarlo de fantástico. Sugiere que sus postulados parecen provenir de un afán de asombrar, mas que de educar y contribuir al entendimiento de, Dios, la creación del universo, la naturaleza humana y la razón del ser. La presentación del concepto del tiempo en Tlön ilustra mi aseveración al parodiar, con el afán de criticar, las disertaciones sobre la naturaleza del tiempo que ha formado parte de la conversación intelectual de filósofos a través de los siglos, entre los que menciono a Heráclito y a Hegel, como breves ejemplos:

Una de las escuelas de Tlön llega a negar el tiempo: razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente. Otra escuela declara que ha transcurrido ya todo el tiempo y que nuestra vida es apenas el recuerdo o reflejo crepuscular y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable (1974, 436).

La elaboración acerca del tiempo resalta como comentario acerca del mismo Borges y sus indagaciones respecto a la naturaleza del tiempo. Sus ensayos sobre el tiempo circular cabe perfectamente dentro del promulgado de la intemporalidad del tiempo al que alude al principio de la cita. La segunda parte lleva la conversación cronológica a los límites del absurdo. Sin duda, Borges no se refiere a los filósofos cuyas ideas él parece utilizar en sus obras.

'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius' nos refiere a la prueba cosmológica que afirma la creación de Dios por parte de otro Dios que a su vez fue creado por otro Dios y así sucesivamente ad infinitum. Los defensores de esta prueba postulan que la serie no alcanza el infinito, sino que nos traslada hasta el momento cuando un ser no necesitó de un creador, sino que llegó a existir porque sí. Sostienen que los que refutan su postura al argumentar que la serie termina en el infinito cometen la falacia de reductio ad absurdum. En el cuento se menciona el sofisma de las

nueve monedas que persona X pierde y luego Y, Z, y X en días sucesivos, las encuentran en el camino, pero cada persona aparentemente sólo mira cierto número de monedas, las que recoge. Así Y halla cuatro, Z tres y X dos. El problema metafísico provoca la protesta de sofistas que luego de debatir largamente, proponen una solución con un reductio ad absurdum, el ejemplo de nueve hombres que en nueve noches sucesivas padecen del mismo dolor y sobre los que alegan: 'No sería ridículo BinterrogaronB pretender que ese dolor es el mismo?' como paso crucial para su propuesta final de que todas las monedas son la misma moneda en nueve manifestaciones diferentes (1974, 438-39). Un pensador, cien años más tarde, adelanta una solución que se asemeja a la respuesta de la teología católica, al explicar que los tres seres, X, Y y Z representan el mismo ser en tres manifestaciones distintas: 'Esa conjetura feliz afirma que hay un solo sujeto, que ese sujeto indivisible es cada uno de los seres del universo y que éstos son los órganos y las máscaras de la divinidad. X es Y y es Z. Z descubre tres monedas porque recuerda que se le perdieron a X; X encuentra dos en el corredor porque recuerda que han sido recuperadas las otras . . .' (438). El narrador sugiere que la respuesta del pensador se acepta porque cabe dentro de la ideología del momento, y no por su validez lógica, entre la que se incluye 'la posibilidad de conservar el culto de los dioses' (1974, 438). La alusión a las propuestas del cristianismo y de los postulados de idealistas, los filósofos más importantes de la filosofía moderna que data desde Descartes hasta Immanuel Kant exponen el cuento como un cuestionar del método filosófico reinante desde el siglo XVI y que sirve como base para las pruebas de la existencia de Dios y su rol como creador del mundo, diálogo que se inicia a partir del resquebrajamiento de la aceptación de conceptos tradicionales firmemente arraigados en una sociedad que consideraba a Dios como el centro del universo.

'Las ruinas circulares' desarrolla la historia de 'un hombre que sueña a otro y lo interpola en la realidad, para descubrir finalmente que él también es el sueño de otro soñador' (Barros 23). Borges ha compartido el referente de gestación del cuento:

When I wrote 'The Circular Ruins' I was employed in a local library. It took me eight or nine days to write this story and I remember that during that time I would leave my house, take the trolley to the library, work, return to my house, and all that seemed unreal; what seemed real, instead, was the story I was living at that time. I also recall as if it had been established already, as if it had been previously dreamed by another person. This is the story I wrote with the greater ease. That is, I had the feeling of future generations which might interest themselves in it. (Barrenechea, 1965, 151).

La compenetración completa de Borges en la historia revela la sensación que deja el final del cuento en el lector, que indiscutiblemente debe cuestionar, si brevemente quizá, su existencia como ente real o como el producto de la imaginación, ilusión o sueño de un creador. El cuento gira alrededor del crear vida a partir de lo onírico: 'El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque si sobrenatural. Quería soñar un hombre; quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad' (1974, 451). El eje central de la historia evoca las *Meditaciones metafísicas* en las que Descartes duda de su existencia al cuestionar su certeza de la realidad del mundo exterior y postular que representamos simplemente el producto del sueño de un Dios y que nuestra vida cesa cuando nuestro Dios deja de percibirnos. En 'Las ruinas circulares,' a diferencia de las *Meditaciones* en que Descartes se levanta triunfante proclamando que existe porque piensa y percibe el mundo exterior, el soñador/creador del cuento reconoce la fragilidad de su ser: 'Con alivio, con humillación, con terror, comprende que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo' (1974, 455). La ironía del final invierte por completo la conclusión de Descartes porque parte de la segunda meditación en la que el filósofo cuestiona su existencia al preguntarse si se trata del sueño de un ser para sugerir que efectivamente Descartes había tropezado con la realidad. Un ser 'sueña/crea' otro ser y lo reconoce con degradación: 'No ser un hombre, ser la proyección de otro hombre (qué humillación incomparable, qué vértigo!' (1974, 434). 'Las ruinas circulares' equivale crear a soñar y por ende el soñador del cuento puede crear vida simulando el proceso de gestación de un ser a través de un proyección onírica.

Probablemente, 'Pierre Menard, autor del Quijote' constituya el mejor ejemplo de un texto que emplee la parodia y el simulacrum como base para armar la historia. Menard, escritor del siglo XIX, se embarca en tarea de volver a escribir el Quijote: 'No quería componer otro Quijote 'lo cual es fácil' sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran 'palabra por palabra' y línea por línea con las de Miguel de Cervantes' (1974, 446). Linda Hutcheon explica la paradoja de la parodia al aseverar que una obra de arte que imita a otra persigue dos fines: imitar con el afán de subvertir o emular para ganar autoridad. Asimismo afirma que obras que persiguen el primer objetivo intrínsecamente conllevan incluidos elementos del segundo. Los dos aspectos coexisten y obras que emulan a fin de subvertir reciben autoridad de la obra que imitan: 'The ideological status of parody is a subtle one: the textual and pragmatic natures of parody imply, at one and the same time, authority and transgression, and both now must be taken into account. Parody's transgression ultimately remain authorized by the very norm it seeks to subvert' (1985, 67, 75). Pierre Menard parodia el método de escritura de Cervantes con el propósito de simultáneamente ganar autoridad y emular. Su duplicación resalta dentro de la conversación vigente sobre la presentación de textos parodiados porque lejos de presentar un Quijote siglo XIX, o un Quijote que ha atravesado el filtro de la revisión y actualización literaria, intenta reproducir el texto fielmente. Aspira a crear un modelo vertido de originalidad, pero que duplique la originalidad del modelo.

Jean Baudrillard comenta este proceso en 'The Precession of Simulacra' al referirse a una fabula de Borges en la que unos cartógrafos diseñan un mapa tan exacto que termina cubriendo por completo el territorio que reproduce. La realidad y la abstracción (el mapa) perecen juntos (1994, 1). Baudrillard expone que las abstracciones (mapas, dobles, espejos, o el concepto) han perdido su condición de reproductores de lo que simulan y se ha dado paso a una cultura hiperreal en que la realidad se construye a partir de los modelos o simulacra porque el mapa precede al territorio el mismo que se concibe a partir del modelo: 'In the hyperreality of

pure simulacra, then, there is no more imitation, duplication, or parody. The simulator's model offers us 'all the signs of the real' without its vicissitudes' (1994, 2).

Pierre Menard duplica las circunstancias circundantes a Cervantes durante su redacción de *El Quijote*: 'Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros, o contra el turco, olvidar la historia de Europa enter los años de 1602 a 1918, ser Miguel de Cervantes' (1974, 447). Eventualmente, Pierre Menard consigue 'escribir' el Quijote, un simulacro fiel del original. Curiosamente, el narrador del cuento le asigna un valor mayor estético a la reproducción: 'Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes' (1974, 449) y luego de citar un texto que simula letra por letra el de Cervantes afirma: 'Redactado en el siglo diecisiete, redacta por el >ingenio lego= Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard en cambio escribe:" y se entrega de nuevo la cita ya mencionada"' (1974, 449). Para el narrador del Quijote el simulacro ha llegado a poseer más autoridad que el original. El simulacro ha precedido al modelo y lo lee, según lo explicaría Baudrillard, como un simulacrum de si mismo (1994, 6).

En resumen, *Ficciones* alcanza éxito al parodiar, el subvertir, interrogar y duplicar con el afán de cuestionar, los postulados filosóficos latentes en sus textos. La mayoría de los narradores se preocupan por la ontología del saber, la creación del hombre, del mundo y se incluyen en la conversación intelectual de siglos de pensadores que intentan explicar preguntas claves y perennes sobre el origen del ser. Las huellas de la filosofía occidental moderna habitan los textos al referirse a argumentos de pensadores como Descartes, Leibniz, Kant y Hume. Los cuentos añaden originalidad al diálogo al presentar contra argumentos por medio de versiones nuevas, que los críticos han tildado de postmodernas. El analizar y refutar la validez lógica del razonamiento deductivo y el ridiculizar los modelos de pensamiento ampliamente aceptados al presentarlos como absurdos surgen como ejemplos de su contribución a aseveraciones de pensadores posteriores a él que se han servido de sus cuentos para ilustrar sus posiciones. Resulta interesante, que Baudrillard parta precisamente de la ficción de Borges para formular su teoría del simulacrum en que crítica tanto el imperio como la obsesión del siglo veinte de crear la realidad a partir de los modelos duplicados. La parodia, el simulacrum y las indagaciones sobre la naturaleza de la creación se levantan en *Ficciones* como elementos normales que nos permiten una lectura mejor de tanto la literatura, la filosofía como de nuestro propio mundo.

Referencias

- Bakhtin, Mikhail. (1981) *The Dialogic Imagination by M.M. Bakhtin: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P.
- Barros, Jenny. (1978) *ABorges@ su estilo narrativo*. Uruguay: La Casa del Estudiante.
- Barrenechea, Ana María. (1965) *Borges, the Labyrinth Maker*. Edited and translated by Robert Lima. New York UP..
- Baudrillard, Jean. (1994). *Simulacra and Simulation*. 1981. Trad. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: U of Michigan P.
- Benjamin, Walter. (1968). *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn. New York: Harcourt, Brace & World.
- Berkeley, George (1985). *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*. *Classics of Western Philosophy*. Ed. Steve M. Cahn. 2da. ed. Indianapolis: Hackett. 577-632.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.

- Descartes, René. (1985). *Metaphysical Meditations*. Ed. Steve M. Cahn. 2da. ed. Indianapolis: Hackett.
- C. *Philosophical Meditations on First Philosophy. Classics of Western Philosophy* (1985). Ed. Steve M. Cahn. 2dn. ed. Indianapolis: Hackett. 308-341
- Hutcheon, Linda (1985). *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth Century Art Forms*. New York & London: Methuen.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1985) *Discourse on Metaphysics. Classics of Western Philosophy*. Ed. Steve M. Cahn. 2da. ed. Indianapolis: Hackett.
- McHale, Brian (1990). *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.