

## La abducción creativa en los ensayos de Borges

---

**E**n una ocasión Borges dijo que todas sus historias poseían dos facetas, que eran como las dos caras de una misma moneda: si por un lado desarrollaban las posibilidades intelectuales de una idea, por otro expresaban la angustia y perplejidad del hombre ante la infinitud del universo (Charbonier 20-21). Pero esta definición conviene no sólo a sus ficciones, sino también a sus ensayos, pues en ellos es la perplejidad ante los enigmas de la cultura, es la percepción de la realidad como algo inquietante, lo que da pie para el despliegue intelectual de ciertas ideas y conceptos. Como ya hiciera notar el profesor Didier T. Jaén, “si revisamos el contenido de *Otras Inquisiciones*, comprobaremos que, con la excepción de unos cuantos ensayos, el tema de la gran mayoría de ellos ha sido la comprobación, la discusión o la elaboración de un hecho inquietante” (102).<sup>1</sup> Efectivamente, lo primero que llama la atención en la mayoría de estos ensayos es que el punto de partida de la reflexión es un enigma, un misterio, y se configuran claramente como una indagación o investigación del mismo. Por ejemplo, en el titulado “El sueño de Coleridge”, el hecho de que el emperador mongol Kublai Khan construyera un palacio conforme a una visión, y cinco siglos después el escritor inglés Coleridge, también inspirado por un sueño, escribiera un poema sobre dicho palacio, es presentado como un misterio inquietante (OC 2: 20-21); en “El enigma de Edward Fitzgerald” -repárese en el título-, lo que se investiga es la “misteriosa colaboración” entre el poeta persa Umar y su traductor, siete siglos después: “un milagro acontece: de la fortuita conjunción de un astrónomo persa que condescendió a la poesía, y de un inglés excéntrico que recorre, tal vez sin entenderlos del todo, libros orientales e hispánicos, surge un

---

<sup>1</sup>El profesor Jaén conecta esta seducción por lo inquietante con la teoría borgesiana de la experiencia estética como “la inminencia de una revelación que no se produce”, aduciendo ejemplos de la literatura y de la pintura en los que la emoción poética deriva de la presencia de un elemento inquietante. Su artículo termina con un análisis del uso borgesiano de la paradoja como vehículo ideal para producir este efecto.

extraordinario poeta, que no se parece a los dos" (OC 2: 67). Otro ejemplo: para Borges, la incapacidad de los críticos británicos para interpretar correctamente la última estrofa de la *Oda a un ruiseñor*, de Keats, es un enigma (OC 2: 95-96). Y en otro lugar nos dice que ningún enigma "[lo] ha inquietado tanto y [lo] inquieta como la extraña gloria parcial que le ha tocado en suerte a Quevedo" (OC 2: 38).<sup>2</sup> La perplejidad es, por tanto, el punto de partida de la reflexión ensayística borgesiana.

Esta tendencia a examinar la cultura como un conjunto de enigmas se complementa con su inclinación a considerar que bajo los aspectos 'notorios' de una realidad, un hecho, un argumento..., se oculta otro estado o versión que podría ser la verdadera y que hay que descubrir. Así los ensayos de Borges se configuran como una indagación en la que se pretende *desvelar* lo oculto fundamental tras la imagen aparente. Por ejemplo, en el ensayo dedicado al escritor G. K. Chesterton, Borges pretende interpretar esa "forma esencial" que cree percibir en sus ficciones: "una cifra de la historia de Chesterton, un símbolo o espejo de Chesterton. La repetición de su esquema a través de los años y de los libros (...) parece confirmar que se trata de una forma esencial, no de un artificio retórico. Estos apuntes quieren interpretar esa forma" (OC 2: 72); igualmente, ante la obra de H. G. Wells, Borges intenta indagar "las intrincadas razones" por las que este escritor *a primera vista* puede parecer "un Julio Verne científico", en opinión de Oscar Wilde, y, sin embargo, ser *en realidad* infinitamente superior al escritor francés (OC 2: 75). La misma actitud la encontramos en el "El otro Whitman", breve ensayo dedicado a denunciar la "falseada imagen" que del escritor norteamericano se hicieron los críticos franceses como "un varón meramente saludador y mundial": "Que Whitman en grave número de sus páginas fue esa desdicha, es cosa que no niego; básteme demostrar que en otras mejores fue poeta de un laconismo trémulo y suficiente, hombre de destino comunicado, no proclamado" (OC 1: 206). En el ensayo dedicado al *Biathanatos* de John Donne, cuya "tesis aparente" es la vin-

---

<sup>2</sup> La misma actitud la encontramos en algunas reflexiones sobre acontecimientos de la historia: la "Anotación al 23 de agosto de 1944" sirve para explicar "el enigmático y notorio entusiasmo de muchos partidarios de Hitler" ante su derrota; a este respecto indica Borges: "sé que indagar ese entusiasmo es correr el albur de parecerme a los vanos hidrógrafos que indagaban por qué basta un solo rubí para detener el curso de un río; muchos me acusarán de investigar un hecho quimérico" (OC 2: 105); en el ensayo "El pudor de la historia", donde argumenta que las fechas esenciales de la historia pueden permanecer secretas durante largo tiempo, confiesa: "A esta reflexión me condujo una frase casual que entreví al hojear una historia de la literatura griega y que me interesó, por ser ligeramente enigmática" (OC 2: 132).

dicación del suicidio, Borges indica que lo leyó con negligencia hasta que “percibí -nos dice-, o creí percibir, un argumento implícito o esotérico bajo el argumento notorio” (OC 2: 79).

Para Borges la sospecha es una actitud natural, pues considera que “como la otra, la historia de la literatura abunda en enigmas” (OC 2: 38). Por tanto, en sus ensayos, consagrados a intentar descifrar o interpretar estos enigmas de la cultura, elige el único método posible ante las situaciones ambiguas y misteriosas: la formulación de hipótesis y conjeturas, tipos de argumentos basados en lo que sabemos de lo normal, en lo que suponemos verosímil (Perelman: 697-698). Sin embargo, como veremos, Borges va a jugar con estas nociones y entre los distintos tipos de conjeturas que se pueden determinar, va a preferir precisamente aquéllas cuyos fundamentos estén más alejados de lo verosímil.

El interés por la conjetura como modalidad de razonamiento distinta de la deducción y de la inducción ha sido puesto de relieve por la actual Semiología a partir de lo que Peirce llamaba *abducción*. Se trata de un tipo de pensamiento conjetural que consiste en la adopción provisional de una explicación, con el objetivo de someterla a verificaciones ulteriores; dicha explicación es formulada provisionalmente por el investigador gracias a la adopción de una ley o norma que obtiene a partir de su conocimiento del mundo y su experiencia previa. La abducción es un intento de adivinación sustentado en una regla conocida que después ha de ser puesto a prueba (Harrowitz: 243-248). Este método, que encontramos muy a menudo en el relato policial, también tiene alcances epistemológicos, como apuntan Umberto Eco o Carlo Ginzburg, pues preside los descubrimientos científicos, las investigaciones médicas, las reconstrucciones históricas o las interpretaciones filológicas de textos literarios (Eco, “Cuernos”: 275; Ginzburg: 116-163). Igualmente, aunque con ciertos matices, el pensamiento conjetural o abductivo no es infrecuente en la argumentación ensayística, en concreto en la del escritor argentino.

Umberto Eco distingue tres tipos de abducción: la hipótesis o abducción hipercodificada, la abducción hipocodificada y la abducción creativa, y llama meta-abducción al proceso por el que se afirma que el contenido conjetural de una abducción se corresponde con el mundo real. En los dos primeros casos, la ley que permite formular una conjetura que sirva provisionalmente para explicar un hecho observado se obtiene de un acopio de experiencia del mundo real ya comprobada; el conocimiento del mundo corriente nos permite pensar que la ley ya ha sido reconocida como válida, y se trata sólo de decidir si es adecuada

para nuestro caso. Por ejemplo, ante un determinado tipo de marcas en el suelo, que sabemos que son huellas, debemos buscar un agente, porque todo signo tiene una fuente (abducción hipercodificada); pero sólo podremos decidir si las huellas son de perro o de caballo o de otro animal, si la existencia de otros indicios permite fundar un sistema de signos que autorice a afirmar que se trata, pongamos, de huellas de perro: por ejemplo, que junto a ellas haya rastros de lo que parecen unas orejas largas arrastradas rozando el suelo al husmear (abducción hipocodificada) (280-285). Eco advierte que en este segundo caso no tenemos certidumbre científica de que esto sea así, pero hemos elaborado una hipótesis verosímil textualmente, hemos creado un mundo posible (285-287).

En la llamada *abducción creativa* también se crea un mundo posible, pero en este caso la ley que justifica la formulación de una conjetura provisional tiene que ser inventada *ex novo*, invención que a menudo implica aspectos estéticos e imaginarios. Umberto Eco recuerda que Sherlock Holmes inventa historias que luego resultan ser análogas a lo sucedido en el mundo real, como, por ejemplo, cuando adivina el curso de los pensamientos de Watson (287-290). Esta condición *imaginaria* de la ley o regla postulada provisionalmente para fundamentar este tercer tipo de conjeturas o abducciones es con probabilidad lo que las convierte en especialmente seductoras para Borges. Pues son precisamente las abducciones creativas las más frecuentes en los ensayos de Borges y las más directamente responsables de ese aire ficcional que los envuelve.

Las abducciones creativas borgesianas tienen una importante peculiaridad: la fuente de conocimientos en los que se funda la regla *imaginaria* que permite la formulación de sus conjeturas es la propia Literatura, entendida en sentido amplio, es decir, incluyendo no sólo la ficción artística, sino también la Filosofía y la Religión, consideradas ramas de la Literatura fantástica.<sup>3</sup> No son, por tanto, ideas inventadas o creadas *ex nihilo* por Borges las que proporcionan la base para formular conjeturas que expliquen los misterios y enigmas que encierra la Cultura, sino ideas religiosas y filosóficas que forman parte de la propia cultura.<sup>4</sup> Por

---

<sup>3</sup>Dice Borges en "Magias parciales del *Quijote*" que "las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte" (OC 2: 47); y en Tlön, el planeta ordenado, la metafísica "es una rama de la literatura fantástica".

<sup>4</sup>Ya lo hizo notar J. Alazraki: "Borges practica en sus ensayos una operación similar a la empleada en sus narraciones: la materia de sus ensayos está sujeta de alguna manera a esas metafísicas y teologías que forman nuestro contexto de cultura" (139). Pero Alazraki se limita a constatar que existen unos "tópicos borgeanos" presentes tanto en sus cuentos y poesías como en sus ensayos.

ejemplo, en el citado ensayo “El sueño de Coleridge”, una vez presentada como misteriosa la relación entre el poema del escritor inglés y el palacio mogol de Kublai Khan, ambos desvelados en un sueño, Borges expone y discute varias conjeturas no sobrenaturales, pero las descarta a continuación por juzgar “más encantadoras las hipótesis que trascienden lo racional”. Cuatro son las conjeturas de este tipo que Borges presenta a la atención del lector: la primera es que “cabe suponer que el alma del emperador, destruido el palacio, penetró en el alma de Coleridge, para que éste lo reconstruyera en palabras, más duraderas que los mármoles y metales” (OC 2: 22). Como se puede advertir, la fuente o ley que permite la formulación de esta conjetura no procede de la experiencia del mundo real, sino de una idea religiosa: la creencia hindú en la transmigración de las almas. Pero Borges apunta una segunda conjetura o abducción imaginaria para explicar el misterio:

El primer sueño agregó a la realidad un palacio; el segundo, que se produjo cinco siglos después, un poema (...) sugerido por el palacio; la similitud de los sueños deja entrever un plan; el período enorme revela un ejecutor sobrehumano. Indagar el propósito de ese inmortal o de ese longevo sería, tal vez, no menos atrevido que inútil, pero es lícito sospechar que no lo ha logrado. En 1961, el P. Gerbillon, de la Compañía de Jesús, comprobó que del palacio de Kublai Khan sólo quedaban ruinas; del poema nos consta que apenas se rescataron cincuenta versos. Tales hechos permiten conjeturar que la serie de sueños y de trabajos no ha tocado a su fin. Al primer soñador le fue deparada en la noche la visión del palacio y lo construyó; al segundo, que no supo del sueño del anterior, el poema sobre el palacio. Si no marra el esquema, algún lector de *Kubla Khan* soñará, en una noche de la que nos separan los siglos, un mármol o una música. Ese hombre no sabrá que otros dos soñaron, quizá la serie de los sueños no tenga fin, quizá la clave esté en el último (OC 2: 22).

Esta segunda conjetura tiene su fundamento en la idea budista, cara a Borges, de que el mundo es el sueño de Alguien, idea que está en íntima conexión con la concepción que los filósofos idealistas occidentales, sobre todo Schopenhauer, tienen del carácter alucinatorio del mundo (Alazraki: 65ss.). Por último, Borges arriesga una tercera conjetura imaginaria, cuyo cimiento es la filosofía platónica:

Acaso un arquetipo no revelado aún a los hombres, un objeto eterno (para usar la nomenclatura de Whitehead), esté ingresando paulatinamente en el mundo; su primera manifestación fue el palacio; la segunda el poema. Quien los hubiera comparado habría visto que eran esencialmente iguales (OC 2: 23).

Podemos citar otro ejemplo en el que la solución al misterio toma la forma de conjetura o abducción imaginaria: en “El enigma de Edward

Fitzgerald”, Borges examina las diferentes explicaciones de los críticos, que ven en el texto del escritor inglés curiosas alusiones exóticas. Pero el ensayo borgesiano opta por conjeturas míticas (que él llama “metafísicas” y luego identifica como “sobrenaturales”): “quizá el alma de Umar se hospedó, hacia 1857, en la de Fitzgerald. En las *Rubaiyat* se lee que la historia universal es un espectáculo que Dios concibe, representa y contempla; esta especulación (cuyo nombre técnico es panteísmo) nos dejaría pensar que el inglés pudo recrear al persa porque ambos eran, esencialmente, Dios o caras momentáneas de Dios” (OC 2: 68). Ambas conjeturas se fundamentan en ideas religiosas: la creencia hindú en la transmigración de las almas y el panteísmo.

Las conjeturas propuestas como posibles explicaciones a un enigma pueden ser infinitas, pues, como apunta Umberto Eco, “el espacio de la conjetura es un espacio rizomático”, porque “en el rizoma, cada calle puede conectarse con cualquier otra. No tiene centro ni periferia, ni salida, porque es potencialmente infinito” (*Apostilla*: 60). Borges se divierte imaginando múltiples respuestas posibles, algunas de ellas increíbles, pues no le interesa la verdad, o sea la adecuación entre su interpretación y la realidad, sino las dimensiones estéticas e imaginarias de la explicación. Y es que el espacio de la conjetura es también un espacio ficcional, pues, como dijera Peirce, lo peculiar de la abducción es que “es la única operación lógica que introduce una idea nueva; (...) se limita a sugerir que algo *puede ser*” (Harrowitz: 244).

En este sentido, creemos que la clasificación de los tipos de abducción que hace Eco puede ser interpretada a la luz de las modalidades de la ficción; el propio Eco apunta que tanto las abducciones hipocodificadas como las creativas son “creadoras de mundos”, es decir, en ambos casos se diseña un mundo posible, imaginario. Además, las conjeturas son tipos de razonamientos que se fundamentan en nuestro conocimiento de la realidad, en lo que suponemos normal o verosímil, pero, como ya advirtiera Aristóteles, existen diversos grados de verosimilitud en función del grado de frecuencia de lo que sucede; lo cual significa que, igualmente, los distintos tipos de conjeturas o abducciones se regirán por distintos tipos de verosimilitud. Efectivamente, siguiendo la clasificación aristotélica de los grados de verosimilitud (Reisz de Rivarola: 112-127) podemos afirmar que la abducción hipercodificada funciona según las leyes de *lo posible según lo necesario* (lo que no puede ser de otra manera y ocurre siempre), la abducción hipocodificada según las de *lo posible según lo verosímil absoluto* (lo que puede ser de otra manera, pero ocurre frecuentemente de una manera determinada, por

tanto es esperable o predecible) y la abducción creativa, según las leyes de *lo posible según lo verosímil relativo* (lo que sucede de modo excepcional e imprevisible, pero que no es descartable por imposible).

El fundamento de las conjeturas creativas de los ensayos borgesianos, que son las que nos interesan en este artículo, es, como hemos dicho, cierto conjunto de teorías metafísicas y creencias religiosas que han sido despojadas de su valor de verdad o de revelación, por tanto son tan ficticias e irreales como los objetos imaginarios de la literatura<sup>5</sup>; en este sentido, son posibilidades verosímiles. Pero además, son verosimilitudes *relativas* debido a que, ateniéndonos a los criterios lógico-causales y espacio-temporales que rigen la noción de realidad en nuestra cultura occidental, el grado de probabilidad de que transmigren las almas, de que seamos el sueño de Alguien, de que los objetos del mundo sean un reflejo de Ideas o arquetipos, etc. es muy reducido, casi imposible, pues depende de las creencias personales; por eso decimos que tales ideas, que son fundamento de las abducciones creativas borgesianas, se rigen por una verosimilitud relativa, que es el grado mínimo de verosimilitud, fronterizo entre lo posible y lo imposible. De ahí la simultánea sensación de perplejidad y fascinación que siente el lector tras la lectura de muchos de los ensayos de Borges: el lugar de la respuesta a los enigmas planteados lo ocupan las conjeturas, pero no conjeturas basadas en lo que sabemos de lo real, en lo que juzgamos verosímil, sino sustentadas precisamente en lo que no sabemos, en lo imprevisible, de ahí que resulten tan enigmáticas como los misterios que pretenden resolver. Téngase en cuenta, además, que Borges no descarta por imposibles las "hipótesis que trascienden lo racional", "metafísicas" o "sobrenaturales", sino que las admite no sólo "por ser más encantadoras", como nos dice, sino también, añadimos nosotros, porque al tener un fundamento de orden mítico, pueden resultar más eficaces para intentar explicar los enigmas particulares, singulares, concretos, desde la perspectiva genérica del imaginario cultural.

Pues esta preferencia por la conjetura imaginaria puede ser entendida a la luz de la concepción borgesiana del mundo como caos (Alazraki: 52-64). El hombre se guía por los signos, pero no siempre descubre las re-

---

<sup>5</sup> Como apunta Alazraki: "Los temas de sus cuentos están inspirados en esas hipótesis metafísicas acumuladas a lo largo de muchos siglos de historia de la filosofía y en sistemas teológicos que son el andamiaje de muchas religiones. Borges, escéptico de la veracidad de las unas y de las revelaciones de las otras, las despoja de su prurito de verdad absoluta y de la pretendida divinidad y hace de ellas materia prima para sus invenciones" (22).

laciones que se establecen entre ellos, pues no hay un orden en el universo que pueda descubrirse, y si lo hay, éste responde a leyes divinas, no humanas; por tanto, el universo siempre resulta impenetrable. Lo único que el hombre puede plantear son conjeturas, hipótesis, posibilidades, pues, en ocasiones, estos esquemas imaginados provisionalmente pueden llegar a ser un camino para alcanzar una explicación válida de la realidad. Como dice en el ensayo "El idioma analítico de John Wilkins", "la imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisórios" (OC 2: 86).

Obsérvese, por otro lado, que Borges no hace en ningún momento afirmaciones contundentes; su expresión está lejos de ser asertiva o enfática, sino que más bien prefiere el tono dubitativo, con leves notas de inseguridad, con abundantes giros de probabilidad (*tal vez, quizá, acaso*). Se trata de un gesto de cortesía con el lector, propio del carácter conversacional del ensayo, en el que se rehuye imponer las propias opiniones. En este sentido y por esa razón, no son frecuentes en sus ensayos las *meta-abducciones*, el cuarto tipo de abducción de la clasificación de Eco. Según el semiólogo italiano la meta-abducción consiste en apostar o decidir "si el universo posible delineado por nuestras abducciones de primer nivel es el mismo que el universo de nuestra experiencia" ("Cuernos": 277). Las meta-abducciones las realizan quienes están convencidos de que existe un fuerte vínculo entre mente y mundo exterior. Este es el caso de Sherlock Holmes, que nunca duda a la hora de decidir que la conjetura imaginada por su mente se corresponde con el mundo real; pero no lo duda porque, como apunta Eco, está amparado por el universo cerrado que ha creado para él Conan Doyle. En general, sin embargo, nuestro conocimiento nunca es absoluto, sino que, como ya indicara Peirce, "flota siempre, por así decir, en un *continuum* de incertidumbre e indeterminación" (291). Lo que lleva a Eco a concluir que "mientras que en los relatos policíacos hay un dios omnipotente que verifica eternamente las hipótesis de manera definitiva, en las investigaciones reales (así como en las criminales, médicas o filológicas de verdad) las meta-abducciones son una cuestión preocupante" (292).

Por eso Borges no realiza meta-abducciones, es decir, no afirma con contundencia que el mundo diseñado por su conjetura se corresponda con el mundo real, porque para él gran parte del interés de la investigación reside no en la solución, sino en el planteamiento del misterio, cuyas circunstancias y desarrollo son un interesante aliciente para que el lector agudice su capacidad razonadora. Borges hace suya aquella



idea de Thomas De Quincey, que dice que “haber descubierto un problema no es menos admirable (y es más fecundo) que haber descubierto una solución” (OC 4: 347).

En síntesis, se puede decir que la actitud de Borges es como la de Lönnrot, el detective aficionado de *La muerte y la brújula*, que para descubrir al asesino del rabino Yarmolinski prefiere las hipótesis más interesantes, aunque por irreales o irrazonables no se acomodan a la realidad. Ante la versión de los hechos que sugiere el agente de policía Treviranus, en la que un ladrón que pretende robar los zafiros del Tetrarca de Galilea entra por equivocación en la habitación de Yarmolinski y al verse sorprendido tiene que matarlo, contesta Lönnrot: “Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar. He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente *rabínica*, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón” (OC 1: 149). Igualmente, el ensayista argentino, ante la constatación de un enigma o un hecho inquietante, primero expone una serie de explicaciones más o menos verosímiles que luego descarta a favor de otras conjeturas de índole metafísica o “sobrenatural”, que juzga “más encantadoras”, que son las abducciones creativas, posibilidades sólo relativamente verosímiles. Nos ofrece como solución a los enigmas que plantea en sus ensayos conjeturas poco convincentes en el plano lógico-racional, pero que son las más sugestivas desde un punto de vista estético e imaginario.

Sin embargo, a diferencia de Lönnrot, que pretendía que el esquema diseñado por sus hipótesis se acomodara al mundo real y por eso muere víctima del inteligente Red Scharlat, Borges es consciente de la ausencia de relación entre el mundo objetivamente existente y las hipótesis o abducciones creativas imaginadas por nuestra mente. Borges no cree en la “racionalidad del mundo” pero sí en la imaginación de los hombres, aunque no osa pensar que ésta rige a aquél. Por eso no realiza meta-abducciones, no toma partido por ninguna de las explicaciones imaginarias o abducciones creativas que aporta como respuesta al misterio: todas son igualmente válidas en el plano de lo posible porque todas pertenecen al mismo ámbito inverificable, el de las doctrinas filosóficas y religiosas, estimadas no por su verdad o falsedad, sino “por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y maravilloso” (OC 2: 153).

En muchas ocasiones, la reflexión y el ensayo son para Borges, además de un medio para expresar una opinión subjetiva acerca de una realidad de debate general, un juego, un pasatiempo, convencido de la imposibilidad de conocer el mundo o modificar las servidumbres de la condición humana. Pero su escepticismo no lo conduce a la clausura intelectual, sino que continúa especulando, esto es, conjeturando, por puro placer y diversión. Porque la conjetura es otra forma de la ficción. Pero además, Borges desafía en sus ensayos los principios tradicionales de argumentación e interpretación, pues funcionan de manera similar al vértigo de los laberintos y los espejos: el enigma que ha originado la reflexión no es aclarado al final con una solución, sino que, sustrayendo a la argumentación su sentido lógico y homogéneo, incrementa el misterio con explicaciones conjeturales, tan enigmáticas como el enigma que pretenden resolver.

María Elena Arenas Cruz  
Universidad de Castilla-La Mancha

### **Bibliografía**

- Alazraki, J. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid: Gredos, 1988.
- Alazraki, J. "Borges: una nueva técnica ensayística", Levy, K. L. y K. Ellis. Eds. *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989-1996.
- Charbonier, G. *El escritor y su obra. Entrevistas con Jorge Luis Borges*. México: Siglo XXI, 1967.
- Eco, Umberto. "Cuernos, cascos, zapatos. Algunas hipótesis sobre tres tipos de abducción". Eco U. y Th. A. Sebeok. Eds. *El signo de los tres*.
- Eco, Umberto. *Apostilla a "El nombre de la rosa"*. Barcelona: Lumen, 1986.
- Eco U. y Th. A. Sebeok. Eds. *El signo de los tres: Dupin, Holmes, Peirce*. Barcelona: Lumen, 1983.
- Ginzburg, C. "Morelli, Freud y Sherlock Holmes: indicios y método científico". Eco U. y Th. A. Sebeok. Eds. *El signo de los tres*.
- Harrowitz, N. "El modelo policíaco: Ch. S. Peirce y Edgar Allan Poe", Eco U. y Th. A. Sebeok. Eds. *El signo de los tres*.
- Jaén, D. T. "Lo inquietante en el arte: aproximación a *Otras Inquisiciones* de Jorge Luis Borges". Levy, K. L. y K. Ellis. Eds. *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*.
- Levy, K. L. y K. Ellis. Eds. *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*. Toronto: Universidad de Toronto, 1970.
- Perelman, CH. y L. O-Tyteca. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos, 1989.
- Reisz de Rivarola, S. "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria", en *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette, 1989.