



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS  
MODERNAS, LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA  
DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA**

**ÁREA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA**

**PROGRAMA DE DOCTORADO  
“LENGUAJES Y MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS Y LITERARIAS”**

**Tesis Doctoral**

"Función pragmática de laberintos y bibliotecas como soportes  
simbólicos de ficción a través de la construcción retórica de un  
fantasma de escritura en la producción literaria de Jorge Luis  
Borges"

**Doctorando:**

**Mauricio Arley Fonseca**

**Directores:**

**Dr. Tomás Albaladejo Mayordomo**

**Dr. Juan Carlos Gómez Alonso**

**Madrid, 29 de enero de 2015**

Tesis que, para la obtención del Título de Doctor, presenta el máster Mauricio Arley Fonseca bajo la dirección del Doctor Tomás Albaladejo Mayordomo, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid, y del Doctor Juan Carlos Gómez Alonso, Profesor Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid.

Vº Bº de los directores

### **Agradecimientos**

A mis directores de tesis, respetables señores: Tomás Albaladejo y Juan Carlos Gómez Alonso, quienes a partir de sus escrituras personales me han permitido encontrar nuevos puntos de bifurcación para construir mi propuesta de tesis doctoral.

## Índice

Introducción	8
Capítulo I. Planteamiento temático	25
1. Tema	26
2. Objetivos	26
3. Delimitación del tema	27
4. Justificación	28
5. Problema	30
6. Antecedentes	33
6.1. Un escritor del canon	36
6.2. Pragmática de la lectura en Borges	48
6.3. La ficción: camino ineludible	55
6.4. Abducciones y orientaciones	67
7. Marco teórico	76
7.1. Lenguaje: y su juego pragmático	78
7.2 La conjetura y su organización lógica	87
7.3. Monadología leibniziana	92
7.4. Teoría de mundos posibles	94
7.5. Pliegue como función de interconectividad	104
7.6. Laberinto: multiverso de perplejidad	113
7.7. Biblioteca: soporte de espejos y sueños como escrituras infinitas	124
7.8. Complicación y resolución en un texto de la complejidad	136

7.9. Teoría de las catástrofes: caos en la sucesión	144
7.10. El mundo manierista	148
8. Estrategia metodológica	157
Capítulo II. Análisis	165
1. Tipos de mundos posibles y multi-versos caóticos	169
2. Banda de Möebius: metáfora del proceso de plasticidad lectora	196
3. Funciones pragmáticas en bibliotecas y laberintos	223
4. Literaturas de complejidad: aportes para las teorías literarias	247
Capítulo III. Conclusiones	270
Capítulo IV. Fuentes consultadas	284
Capítulo V. Anexos	298

### Índice de figuras

Figura 1. Interpolación lineal de una recta

Figura 2. Triángulos de significación

Figura 3. Copo de nieve de Koch

Figura 4. A. Alfombra de Sierpinski, B. Triángulo de Sierpinski

Figura 5. Resto "a" de un palíndromo borgeseano

Figura 6. Área bajo la curva para el nombre Carlos Argentino Daneri

Figura 7. Gráfica de no función

### Índice de fotografías

Fotografía 0. Madame Butterfly y banda de Möbius

Fotografía 1. Ajedrez sobre cuadrícula del dios azteca Tonatiuh

Fotografía 2. Banda de Möebius: conectividad

Fotografía 3. Capicúa de dominó

Fotografía 4.  $N$  caballos según el ángulo entre espejos

### Índice de imágenes

Imagen 1. Banda de Möebius cortada en tres secciones

Imagen 2. Fresco *Incendio en el Borgo* (1514-1517) de Giulio Romano y Francesco Penni

Imagen 3. Banda de Möebius secretada por caracoles

Imagen 4. Competencia entre Aquiles y la tortuga sobre una banda plana

Imagen 5. Competencia entre Aquiles y la tortuga sobre una banda de Möebius

Imagen 6. Dos textos literarios en la integración de dos bandas

Imagen 7. Platos conectados por sistema compartido

Imagen 8. Un juego visto en distintas perspectivas

Imagen 9. El libro circular de Dios

Imagen 10. Rosa Kawasaki

Imagen 11. Lector y sus intertextos

Imagen 12. Signo topológico

Imagen 13. Parcela del bosque narrativo como banda de Möebius

### **Índice de cuadros**

Cuadro 1. Muestra valorativa de textos literarios

Cuadro 2. El Aleph como base primordial de textos

Cuadro 3. Dimensiones pragmáticas en diálogos de ficción

Cuadro 4. Comparación de dos textos con referencia a números naturales

### **Índice de mapas conceptuales**

Mapa 1. Marco teórico

### **Índice de tablas**

Tabla 1. Cómputo del nombre Carlos Argentino Daneri en pares ordenados

## Introducción

Plantear una tesis doctoral acerca de Jorge Luis Borges lanza la pregunta acerca de: ¿qué más se puede proponer con tanto que se ha escrito acerca de Borges?

La presente lectura mantiene vínculos con otras investigaciones que han trabajado los tres siguientes referentes teóricos: mundos posibles, pragmática y teoría del caos. De acuerdo con mi búsqueda, no hay estudios que impliquen los tres ejes mencionados; mas, si existieran tales estudios, la propuesta interpretativa que realizo, de tomar el pliegue de una banda de Möebius<sup>1</sup>, con sus caracoles como representantes de la función de lectores (imagen 3), se convierte en un exclusivo aporte para las teorías literarias, partiendo de la lectura de textos literarios de Jorge Luis Borges.

Foucault resalta que la posibilidad de acontecer del lenguaje procede de la duplicación, el pliegue, y de esta forma se da un salto hacia el infinito, por donde se van dejando huellas, que le permitirán a futuros lectores: *establecer enlaces de sentidos*; se parte de la noción de caos, que permitió la germinación de signos diseminados en el espacio abierto. Para inscribir el pliegue, se hace necesaria la textura de la banda de Möebius; leer la productividad del pliegue demanda la operación de la pre imagen del caracol y sus *n*-imágenes, que duplican posturas en el trabajo de lectura, producido según perspectivas angulares, dirigidas al objeto de estudio.

Leer implica conjeturar mundos posibles, ordenar parcelas del mundo, donde se reconozcan reglas recursivas, aunque para esto también hay que estar predispuestos a

---

<sup>1</sup> Se obtiene a partir de una banda plana de dos caras: se tuerce uno de los extremos en 180° y luego se pega al otro extremo (ver 7.5. Pliegue como función de interconectividad).



reelaborar paradigmas de lectura, pues los signos son móviles, así como la cultura lo es, y esto conduce a posteriores reubicaciones teóricas. De tal modo, el aporte presente plantea un recorrido para interpretantes de la escritura de Jorge Luis Borges, en lo que he distinguido como recorrido en una banda de Möebius, condición necesaria para establecer las implicaciones de sentidos, las cuales rompen con las leyes de linealidad de lectura. En la banda de Möebius no hay linealidad, sino posibilidades sinusoidales, noción que se recibe como herencia de la física cuántica, con las ondas de probabilidades según Schrödinger. Estos movimientos de arriba abajo tomarán sentido de lectura a partir de la función “resorte” y su mecánica, como parte de los fenómenos que se pueden relacionar con diferentes niveles de lectura, perspectivas angulares que dan origen al reconocimiento de otros sistemas de juego.

Debido a la reelaboración de paradigmas de lectura, es necesario referir que la banda de Möebius tiene una existencia temporal, su estructura soporta cierta cantidad de recorridos hasta que se rompe, y así se desliga, pero cae hacia otro mundo posible de bandas de sentidos (imagen 1), donde puede surgir otro mundo como sistema semiótico.

El estudio de los antecedentes, respecto de los estudios de Borges, se recopilan aquellos trabajos vinculados con nuestra línea de pensamiento, lo cual nos ha sido sumamente provechoso para dar mayor vitalidad a la visión conjetural tenida al inicio de este recorrido, cuando aún no nacía la idea de recorrer una banda de Möebius ni que se desplegarían sentidos dentro de su textura. A continuación se brinda un detalle sucinto de los cuatro apartados por desarrollar en antecedentes:

## UN ESCRITOR DEL CANON

Jorge Luis Borges tuvo sus primeros encuentros con la literatura desde niño, y a pesar de las extensas publicaciones a lo largo de toda su prolífica vida como escritor literario: no recibió el premio nobel de Literatura; eso sí, fue muy reconocido internacionalmente, por ejemplo, como el gran fabulista latinoamericano, tal como lo decía Bloom.

Parte de su influencia subjetiva pasa desde: autores (Robert Louis Stevenson, Lewis Carroll, H. G. Wells), lugares (la ciudad de infancia: Palermo), objetos cotidianos y mágicos (espejos, caleidoscopios), arquitecturas (biblioteca paterna), historia familiar (raíces judías), reflexiones metafísicas (por influencia central de Macedonio Fernández), incluso hasta el accidente de 1938, entre otros.

Finalmente, como efecto de su producción literaria fue considerado indudablemente como uno de los principales escritores del canon, que en apreciación personal, se ubica entre los cinco primeros de lo que puede llamarse literatura universal.

## PRAGMÁTICA DE LA LECTURA EN BORGES

El argentino resalta una deuda simbólica con las lecturas y conversaciones mantenidas con Cansinos y Lugones.

Un ejercicio pragmático acerca de la producción literaria de Borges conduce necesariamente a invitar, en distintos puntos de la mesa, a escritores como: Escoto Erígena, Dante Alighieri, George Berkeley, Baruch Spinoza, Miguel de Cervantes, entre

cientos. Así, acercarse a Borges requiere un previo bagaje de lecturas para gozar del usufructo de su escritura; caso contrario sería una labor de profanación, un comer de los manjares que se sirven en la mesa sin poder distinguirlos por ausencia de papilas gustativas o padecer un virus que obstruye la función de estas.

Hay una trama de complejidades que se avistan al iniciar un camino de lectura por las páginas de sus ficciones; en este similar enmarcado se encuentran los personajes, y a veces desde ellos puede leerse la angustia de verse inmersos en tal red de significantes con tantas bifurcaciones posibles.

Quienes leen a Borges lo han reconocido como sostenedor de lecturas: manieristas, posestructuralistas, deconstructivistas, pre-posmodernistas, etcétera. Pero, en definitiva, para leer a Borges se deben asumir n-máscaras de intertextualidades literarias, filosóficas, científicas, creencias culturales...

#### LA FICCIÓN: CAMINO INELUDIBLE

Lo imaginario es germen de vida para la ficción. Borges va hacia los textos, como Don Quijote de La Mancha, tan impregnados de un gradiente imaginario, donde incluso, delirantemente un personaje puede conocer al escritor que lo ha puesto ahí, en la trama textual. La escritura asume una función especular: hay dobles que pululan entre la producción literaria del argentino.

Así como la ficción es la parcela del mundo borgeseano, la noción del infinito es un rizoma subyacente a todo texto literario de su producción.

Una de las grandes metáforas de la ficción se presenta a modo de lotería y su azar organizado. El constructo nominal Biorges es otro juego de azar. Incluso, según Umberto Eco, Borges emplea la cultura como “instrumento de juego”.

Debido a tales aventuras lúdicas en estas ficciones borgeseanas, se convierte en proyecto ancilar: registrar el tiempo en sus variantes sincrónicas y diacrónicas. Tal vez así se pueda establecer una decodificación del sistema que subyace a la ficción. Pero, ¿esto para qué fin? Para orientarse. Toda lectura pasa por un estatuto de orientación, parte de esto.

La misma deconstrucción nominal se convierte en instrumento fundamental para orientar los significantes hacia senderos de bifurcaciones remotas, por ejemplo, el nombre del detective: Isidro Parodi, propio de un constructo ficticio, que como causa, lleva a Umberto Eco a que tal nombre le haga eco en Isidoro de Sevilla. Pero, también su abuelo materno porta el significante Isidoro, además de esto, nació en 1799, cien años antes de Jorge Luis Borges.

Al escribir, Borges plantea simulacros: algunos habrán salido publicados, mientras que otros se quedaron en el olvido. Al leer a Borges, también hay simulacros que se colocan en los caminos de ficción para poder asentar el campamento de ideas desde algún punto orientado, pero, a pesar de que este campamento se funde, en caso de que se esté en medio de un desierto, Borges enseña que ese es uno de los laberintos paradigmáticos, donde el momento más cierto será siempre: la muerte.

## ABDUCCIONES Y ORIENTACIONES

La abducción en la escritura de Borges se puede comparar con el registro que se le hace a los crímenes investigados por Sherlock Holmes cuando recurre al método deductivo y la observación.

Este posicionamiento teórico orienta hacia mundos posibles, que con mayor especificidad puede definirse entre contextos de mundos posibles ficcionales verosímiles o no verosímiles. En Borges, la mayor inversión económica (por cantidad de grafías) se da en el primer mundo.

El oficio del detective permanece en continuo ejercicio analítico, esto por cuando el mundo es provisorio: *no hay nada que justifique su permanencia sempiterna*. Las orientaciones deben irse calibrando a cada paso; algunos de estos giros surgen por sospecha, conjetura, intuición, que también es un rasgo de personalidad valorado entre detectives.

Cuando las orientaciones surgen como efecto de intuición, a veces hasta puede llegarse a descubrir cómo surgen implicaciones en disciplinas académicas que no usualmente son vinculadas, por ejemplo: Literatura y Matemáticas. Pero para evidenciar esta relación, en ocasiones se activarán involucraciones topológicas que darán cuenta de tal quiebre del discurso hegemónico recalcitrante que aspira a colocar cada saber en su canasto, sin perturbar a los otros, pues cuando esto ocurre, se vive como una invasión del otro que no sabe todo lo que el recipiente, al que llega, ha recopilado por años; la

dilución permite constatar con el transcurrir del tiempo, si esta mezcla genera un nuevo sabor.

Por otro lado, el constructo teórico sistematizado en esta investigación, será piedra fundacional del análisis. Y en estos aportes resaltan: teoría del caos (Bertalanffy, Briggs y Peat, De Toro, Hofstadter, Laszlo), teoría de mundos posibles de la narrativa (Leibniz, Eco, Albaladejo, Deleuze, Rodríguez Pequeño), noción de conjeturas (Peirce, Eco, Almeida, Arenas), sensibilización lectora (Barthes, Gómez Alonso, Bachelard), pragmática (Calvo, Camps), lógica (Carnapp, Bravo, Kenny, Wittgenstein), entre otros referentes.

Así como se propuso una síntesis de los apartados de antecedentes, los siguientes son titulares presentes en el marco teórico, cuyo fin es al menos ilustrar lo que se desarrollará con mayor amplitud posteriormente.

#### LENGUAJE: Y SU JUEGO PRAGMÁTICO

El lenguaje está conformado de reglas. Si se piensa en un juego, este se define como un sistema cuyas piezas ostentan su propio valor diferencial. Es posible aplicar lecturas de inferencia en el juego para poder optar por aquellos movimientos potencialmente más ventajosos. La pragmática toma como principio que los valores diferenciales remiten a que dependiendo del contexto de significación de juego, unas piezas serán más ventajosas que otras para cumplir los objetivos del juego.

Por otro lado, todo sistema puede colapsar con el transcurrir del tiempo. El lenguaje, como sistema, permite acumular conocimiento, para que, por ejemplo, un lector de cierto sistema dé puntadas de significación sobre este, y pueda valorar cuando el sistema empieza a ser caótico, pues compara los registros recolectados durante el tiempo.

El nivel superior del juego pragmático surge luego de saber con qué piezas se cuenta, cuáles son los jugadores y las reglas del sistema, con el fin de tomar mejor provecho de tal interacción. Quien lee a través del recurso de intertextos, precisamente aplica un ejercicio pragmático, en tanto: sabe cuál texto lee y a cuál (o cuáles) este se remite; además conoce influencias que ha tenido la función autoral, que está sirviendo de canal comunicativo; y finalmente, tiene claro que hay un proceso de validación de las intersecciones de sentido, que son solo aquellas justificadas en el mismo texto de estudio y que sean consecuentes con la teoría escogida; este ejercicio es el que Compagnon llama pasajes paralelos, el cual se enmarca desde una fantasmática de elección, pues en esto vale referir que si hay múltiples sentidos de un texto, la causa que lleva a anclar enlaces nace a partir de una fantasmática de lectura, cosa que se tratará en este titular.

Desde luego que, para implicar lecturas, hay que considerar las particularidades de cada contexto literario; no es una imposición de sentidos forzados, sino es una dialéctica de exploración entre dos o más partes, las cuales finalmente son parcelas de mundo.

## LA CONJETURA Y SU ORGANIZACIÓN LÓGICA

Abducción, hipótesis, conjetura: remiten al desentrañamiento de un saber oculto, como rizoma, organizado de forma lógica. Los alcances del método surgen con la práctica realizada en lecturas previas, al extrapolar otras experiencias de las que se pueda exportar conocimiento para analizar el nuevo escenario; esto aplica para el detective, el científico, así como al lector literario, quienes pretenden desentrañar un enigma.

Hay un espacio que nace ante estas estrategias, y este se llama mundo posible, que es sostenible según siga ciertas reglas de organización lógica. Cuando no se sabe cómo iniciar un proceso de lectura, este método sería una de las opciones.

## MONADOLOGÍA LEIBNIZIANA

En Leibniz no solo se encuentran desarrollos críticos en el área matemática, sino también la filosófica, y esta integración lo llevó a pensar en la existencia de una lógica universal que le permitiera interpretar el acontecer del mundo, y para ese lugar, Dios se convirtió en uno de sus referentes primordiales; es importante señalarlo porque Dios, como enunciado, se presenta recurrentemente en las tramas literarias de Borges.

Leibniz propone una postura holística que recuerda la construcción conceptual del aleph hecha por Borges. Hay un punto desde el cual se parte, que se dispersa sobre otros espacios, siempre guardando un avance simétrico.



## TEORÍA DE MUNDOS POSIBLES

Este apartado toma como base las reflexiones de Albaladejo, Carnap, János Petöfi, entre otros. Para el proceso de análisis se toma especial interés en la pragmática, de la que se plantea: *estudia las relaciones existentes entre el texto literario, su productor, su receptor y el contexto de comunicación.*

Con la pragmática se registran las actualizaciones del texto literario, y esto es fundamental para el seguimiento de la escritura borgeseana, en la que encontramos una constante mutación de los referentes; en Borges, la identidad es uno de los mayores puntos de cuestionamiento, que se realiza con el recurso ficticio del doble. Borges mismo construye su propio doble.

Se definirán características de esos mundos posibles: verdadero, ficcional verosímil y ficcional no verosímil. Estos mundos se estudiarán mediante la segmentación de parcelas de sentido, desde donde se puede establecer una mejor orientación para seguir leyendo los cambios propios de las reglas lógicas que estructuran el mundo, las cuales mutan, y para mostrarlo basta dar un recuento diacrónico en las lenguas vivas, arquitecturas, vestimentas y otros tantos sistemas: referentes que se convierten en objeto de análisis borgeseano.

Vale resaltar que habrá seres que habitan específicas parcelas, pero esto no impide que un ser de cierta parcela invada los territorios de otra, de modo que se generaría un trastorno a nivel de la trama, y el lenguaje evidenciaría tal implicación anómala como si un virus se inscribiera en un sistema funcional.

## PLIEGUE COMO FUNCIÓN DE INTERCONECTIVIDAD

Si asumimos que un texto exhibe cierta información, habrá que tomar como axioma que otra tanta información quedó oculta en un espacio de lo no posible.

El apartado retoma la lectura de la piel de un jaguar, como escritura de Dios; esos puntos son más que meras manchas dispersas, guardan información que se transfirió como molde de aquellos individuos antecesores.

Partiendo de consideraciones de la banda de Möebius, se desarrolla esta teoría del pliegue, función que brinda una dinámica móvil a los significantes que se escriben en su estructura. Tal operatoria se aplicará en el análisis para el estudio comparativo, mediante el recurso de la intertextualidad.

Plantear que la escritura se dobla no es una propuesta plenamente original, aunque el modo de sugerirla sí está llena de creatividad crítica. De Saussure propuso en su momento la realidad bifásica del signo, o realidad de dos caras; el trabajo topológico en este apartado teórico consistió en tomar esa realidad compuesta de dos secciones: en una sola y plegarla sobre sí misma.

Este ejercicio desde luego que revela una nueva realidad: en esta topología serán más frecuentes los extravíos, pues, por ejemplo, la banda de Möebius carece de una división que podríamos usar para las orientaciones: derecha-izquierda, arriba-abajo; en esta banda la única constancia es la del movimiento o la muerte.

#### LABERINTO: MULTIVERSO DE PERPLEJIDAD

Pensar la creación del laberinto nace de una conjetura de organización; hay un orden intrínseco a su constitución multiversal (de varios caminos, por tanto, no es universal). Esta condición genera perplejidad para su caminante.

Si el laberinto es una estructura, tiene reglas de constitución y por tanto, es posible desentrañar las reglas que lo conforman para salir de él, aunque claro, en casos como el laberinto de Creta resulta atormentador pensar en soluciones cuando se sabe que esa estructura es casa de un minotauro voraz.

El laberinto está colmado de bifurcaciones que le dan vida propia. Las estructuras topológicas, con sus pliegues, también se conciben como laberínticas en el sentido de que surgen diversas vías por donde se marca su figuración.

#### BIBLIOTECA: SOPORTE DE ESPEJOS Y SUEÑOS COMO ESCRITURAS INFINITAS

La biblioteca es otra de las estructuras de análisis en esta tesis. Dentro de esta se encuentran instrumentos, funciones, que diseminan los signos. Esto anterior es básico y fundamental: la biblioteca guarda información, pero también la disemina.

La noción del infinito subyace en medio de los pasajes internos de la biblioteca. En el análisis se verá que puede ser infinita: la lectura de un libro (*El libro de arena*), así como la caída de un personaje desde la estructura interna de galerías hexagonales en una biblioteca (*La biblioteca de Babel*). Por otro lado, un espejo confrontado a otro espejo es un infinito laberinto especular.

Los espejos tienen sus reglas de composición, y quien los emplea debe adecuarse a la pragmática propia de las relaciones establecidas entre pre imagen e imagen. La multiplicación de lo especular ocurre según las perspectivas angulares que se tomen para detallar estas relaciones; con el fin de ejemplificar esto se recurre en el apartado a una estructura diseñada con espejos, tomando como base divisiones angulares para acercar o alejar dos bloques de espejos que toman como objeto un caballo de ajedrez. Las instrucciones se brindan con el fin de que otros lectores puedan ejecutar el mismo ejercicio y comparar resultados.

Además del concepto de los espejos, hay otro tipo de escritura que se toma teóricamente como muestra de la infinitud, esta es: el sueño, el cual se entiende como matriz de escritura, cuyos contenidos son de orden manifiesto y latente; el primero de estos contenidos remite a lo leído en la superficie, mientras que el segundo se resuelve en análisis, en la posterioridad del acto manifiesto.

El sueño es texto del infinito, en tanto se reproduce en la escritura; en la reflexión de la tesis, el libro fantástico *Las mil y una noches* surgirá como texto ilustrativo de este fenómeno: sueño-escritura, y podría agregársele: muerte.

#### COMPLICACIÓN Y RESOLUCIÓN EN UN TEXTO DE LA COMPLEJIDAD

Un lector ha de considerar el principio de que la postmodernidad propone una oferta de lo cambiante, y esto conduce a que se den búsquedas constantes de resoluciones en entornos cada vez más complicados. La complejidad causa disturbios, de orden cognitivo, en los sentidos de los lectores, pues surgen constantes alteraciones de los

referentes. Así, parte de la tarea por desarrollar en este apartado se funda en las teorías narrativas, el estudio de sucesos narrativos, pues estos se componen de complicación y resolución, cargados de complejidad.

La polifonía es germen de complejidad, da mayor tensión a la narrativa. No todo hecho narrativo será fábula, en tanto linealidad de acontecimientos; esto es importante distinguirlo para los procesos de estudio de la escritura borgeseana, llena de saltos hacia adelante (prolepsis) y en retroceso (analepsis), entre otros recursos de anomalías a la linealidad narrativa.

El tiempo es objeto de estudio: el inicio *in media res* es indicador de un fragmento perdido, esto como pérdida de linealidad.

La biblioteca es estructura de complejidad; en ella se encuentran escenarios narrativos, motivos, personajes, que saltan entre textos literarios, sin límites; son saltos con interconexiones de sentidos lógicos.

El estudio del lenguaje, como sistema dinámico, es relevante para las referencias que se dan respecto de la complejidad, pues no podría distinguirse un sistema como complejo si de hecho no existiese cierta normativa de interrelaciones de mundos posibles en lo literario. Cuando se procura plantear una interpretación de un mundo narrativo, se parte de un simulacro, fundado en ocasiones en lo que se conoce como imaginario colectivo.

Las múltiples versiones dan vida a la literatura. No hay un Dios omnipotente que regule las significaciones. En un texto complejo, hay diversas posibilidades de resolución.

#### TEORÍA DE LAS CATÁSTROFES: CAOS EN LA SUCESIÓN

En lo narrativo, la fábula remite a la linealidad; el caos puede inicialmente pensarse como saltos continuos de información, donde no se distingue cuál es el orden que sigue la sucesión. El mito sería una de las producciones literarias más ricas de las deconstrucciones de sistemas regulados.

La propuesta de Morin con respecto a que: “cada ser tiene una multiplicidad en sí mismo” remite a la dinámica literaria de los personajes contruidos por Borges. La lectura de estos entornos debe instituir una lógica argumentativa para lograr establecer secuencias de lectura en una parcela de mundo que se mueve aceleradamente. Fibonacci mostró el ejercicio de las secuencias mediante su propuesta teórica acerca de una comunidad de conejos. El gran tema en esto es determinar la función que organiza la estructura, y así se puede vislumbrar su proyección.

En la Física, Gleick ha reflexionado que las bifurcaciones cada vez más constantes producen un sistema caótico. Habrá que registrar cómo tales bifurcaciones acontecen más intensamente conforme se desarrolla la trama literaria. Vale recordar el interés de Borges en este concepto: bifurcaciones, a partir de lo cual se vislumbra su interés por lo que se ha llamado teoría del caos, y donde él ha brindado sus aportes conceptuales.

## EL MUNDO MANIERISTA

Este apartado se subdivide en tres secciones:

- Manierismo como artificio
- Referentes históricos
- Manierismo: ubicación y epistemología

Se parte de asumir el manierismo como un sistema de producción que tiende a enfocar su figuración en el mismo desequilibrio del sistema; de este modo causa una desestabilización de la lectura. Por ejemplo, si se lee una pieza artística con lentes renacentistas, se detallará con rapidez la ausencia de algo, por ejemplo, ahí donde debería estar ubicado lo central, se coloca lo secundario; o por otro lado, si en el renacimiento se busca la unidad, en el manierismo: la constancia es en la dispersión.

El recurso de la dispersión puede lograrse mediante el auxilio de funciones desplegadas a partir de estructuras como: espejos, bibliotecas, ciudades, laberintos, entre otras.

*El desequilibrio manierista es un trabajo fracturado* (que puede pensarse como fractal); esta expresión conduce necesariamente a integrar el presente apartado con antecesores que tratan la noción de pliegues, fractales, etc., pero debe registrarse que en general todos los apartados teóricos se implican entre sí, plenamente como ejercicio dialógico.

Estas alteraciones generan un efecto estético, además de que permiten el surgimiento de una pregunta: ¿por qué la figuración se construye de este modo? Borges, influido

por el manierismo, inducirá a sus lectores a inquietarse acerca del porqué de los sistemas narrativos propuestos.

Estas figuraciones prestan atención a entornos con volumen, o sea, donde haya ascenso, descenso y curvas, y no el estatismo de mantenerse con la descripción de fenómenos en un solo plano axial.

Para finalizar con los contenidos posteriores de la tesis, además de la riqueza del pensamiento de la escritura de Borges, su filantropía (sin exclusión de estratos culturales) es una marca humanística digna de resaltar; el argentino versa acerca de indígenas mayas, detectives, filósofos, retóricos, nociones de la física cuántica, herencias árabes y judías, entre muchos referentes.

La síntesis de los contenidos del análisis se presenta en el apartado de conclusiones, que va seguido por el listado de fuentes consultadas y anexos.

Como valor agregado a la propuesta escrita, hay un ejercicio de inclusión de imágenes que permiten ilustrar la escritura, soportarla desde este orden especular (donde se lee), no con el fin de que la escritura diga la imagen, sino que cada imagen, inserta en el texto, multiplica la escritura; y este es un ejercicio borgeano, pues no hay propietario de la escritura, e incluso, suponer que se es propietario de la lectura también sería una ilusión: *se es propietario del momento*, pero cuando esto se enuncia, ya se dejó de poseer y somos un eterno Heráclito en contemplación de un río de paso.



# Capítulo I

## Planteamiento temático

## 1. Tema

Este es un estudio de textos narrativos (y algunas muestras de textos líricos) de Jorge Luis Borges, que indaga la función pragmática de laberintos y bibliotecas (matrices de complejidad, estructuras conceptuales recurrentes en su prosa y lírica), con sus posteriores multiplicaciones de sentido al atravesar las superficies refractarias de espejos y sueños, promotores de multi-versos caóticos.

Este acercamiento integrado permitirá construir bases para una teoría literaria de la escritura de J. L. Borges. La noción teórica de mundos posibles (de la Física y Literatura) será fundamental para articular este nivel relacional como aporte teórico.

## 2. Objetivos

### GENERAL

Analizar las funciones pragmáticas de bibliotecas y laberintos, construidos en la narrativa de Jorge Luis Borges, en tanto matrices de complejidad, refractadas en espejos y sueños de mundos posibles, plegados a una banda de Möebius, para inscribir una lectura de multi-versos caóticos como aporte a las teorías literarias.

### ESPECÍFICOS

- Analizar la ocurrencia de tipos de mundos posibles en la narrativa de Borges según sean: verdadero, ficcional verosímil o ficcional no verosímil, así como la coexistencia de distintos tipos en un solo mundo textual.

- Rastrearla inscripción de multi-versos caóticos a partir de mundos posibles de especulación literaria, con sus propios estatutos de ordenamiento en la complicación y resolución textuales.
- Establecer la banda de Möebius como metáfora del proceso de plasticidad lectora: soporte textual de las bifurcaciones de sentidos para la constitución de una teoría literaria en la escritura de Borges.
- Determinar la relevancia de aplicar estrategias pragmáticas de lectura para resolver incógnitas textuales surgidas en el dominio de laberintos y bibliotecas, así como la complejidad causada por la intervención de espejos y sueños.
- Resaltar aportes de las literaturas de complejidad de Borges para el desarrollo postmoderno de las teorías literarias.

### **3. Delimitación del tema**

A nivel conceptual hay tres grandes ejes: narrativa, pragmática y teoría de las catástrofes, a partir de marcos teóricos desarrollados en Literatura, pero también con base en aportes desde la Física, Mitología, Matemáticas, Arte, entre otros.

El objeto de estudio recopila textos literarios de Jorge Luis Borges donde se parte de la mención de laberintos y bibliotecas como matrices de complejidad, además, operadores de funciones narrativas: espejos y sueños, que fungen como multiplicadores de multiversos caóticos.

El énfasis será la narrativa, pero también habrá aportes de algunas muestras en poesía, en tanto sirvan para articular conceptos tratados a partir de textos narrativos.

En el apartado "Universo y muestra" de la metodología se desglosa, en el cuadro 1, los escritos por analizar en la presente investigación, con sus respectivos años de producción y el volumen donde se encuentran, entre otras características.

#### **4. Justificación**

El interés de Jorge Luis Borges por la diversidad cultural enmarca su producción literaria. El pensador, criado en Palermo (Argentina), lanza diversos anzuelos donde se encuentran luchas gauchescas, idealizaciones por una mujer, el terror de la existencia, narrativa policiaca, mitologías, entre tantos.

Borges dirige su atención sobre otros escritores (marca de escritura incompleta, encuadre del deseo), y así, a través de sus anzuelos, nos lanzamos para percatarnos de que hay algunos de esos referentes autorales que existieron como tales, mientras que otros emergieron como artilugio en la mente del argentino, de modo que en su invitación hacia el exterior, una parte de sí aspira a tomarnos de vuelta como sus lectores, como otros de la escena de lectores, otros fantasmáticos. Por esto nos interesa Borges, porque va más allá de sí, y regresa a sí, incluso pide que se le abandone, con el fin de ir hacia otros escritores (aunque profundamente goza de que no se le abandone); pero aun con su mandato, la escritura que ofrece es tan digna de ser compartida, que es inevitable dialogar con ella y con las lecturas que soporta su red de sentidos.

En las conceptualizaciones literarias convergen teorías científicas, una de las más importantes, que incluso se convierte en suerte de premonición borgesiana, es la teoría del caos, surgida alrededor de los 70, pero imaginada previamente por las letras del escritor argentino (1944, *El jardín de los senderos que se bifurcan*). Y esto particularmente es un móvil de deseo que nos ha conmovido desde los inicios de la enseñanza universitaria: implicar la Literatura con otras áreas de conocimiento: Psicoanálisis, Física, Química, Arquitectura, Pintura, entre tantas otras posibilidades de conocimiento humano.

El aporte a una teoría literaria de la complejidad nos suma desde la construcción interpretativa que, para efectos de lectura, es una producción original: *tomar el pliegue de una banda de Möebius, con sus caracoles* como representantes de la función lectora de la narrativa de Jorge Luis Borges. La figura del caracol es afín al pensamiento de Heráclito: nunca se pasa por un mismo río; *el caracol involucra diferencia y pérdida*, en tanto la condición de su desplazamiento (en nuestro caso propuesto por una banda de Möebius) está dado por la pérdida, que se manifiesta en la secreción.

El lenguaje opera por duplicidad, esta es una base epistémica que se toma de Foucault; es en el encadenamiento por ejes de paralelismo textual que se inscriben las revoluciones de lectura. Y siguiendo con la banda de Möebius, la presencia de una pre imagen de caracol, así como una sinécdoque de la imagen, serán representantes que aluden a este disfraz multiplicativo (ver imagen 4), distinguidos en ejes paralelos, que para el caso de la narrativa de Borges, su haz de luz se rastrea desde la ubicación de espejos y sueños, variables diseminadoras de los contenidos que salen de bibliotecas y laberintos.

El ejercicio de lectura, de la narrativa de Jorge Luis Borges, brinda un aporte que construye otro mundo posible de teorías literarias; en este caso, propias de la posmodernidad, donde como bien ha instruido De Toro (2008, p.40): no hay reglas impuestas a priori; el trabajo de lectura consiste en buscarlas, incluso romper con las reglas lineales anquilosadas por la tradición, aunque desde luego será fundamental conocer el discurso doxológico.

En los movimientos de lectura hay una vibración libidinosa que estimula la circulación del texto, y la convalidación de la propia *intentio operis* (Eco, 1998b, p.41). Por esto, la elección de algunas de las parcelas escritas por Borges, dentro de las posibilidades del mundo literario, nos conducirá a salir de Borges y dirigirnos a otros sistemas de pensamiento, con el fin de regresar a la escritura borgeseana, en un constante deslinde eufórico, en un juego de lo (t,s)ex(t,s)ual.

## **5. Problema**

Partiremos de una pregunta que Umberto Eco se plantea con respecto a la escritura de Borges: “¿cómo es que catalizó la idea de laberinto y la idea de los misterios especulares?” (Eco, 2002, p.140). En esto da una pista hacia el trabajo intertextual. Además, otra referencia que ofrece Eco es en dirección al manierismo, así como el conocimiento árabe acerca de espejos. Entonces, ¿qué buscaba Borges al indagar entre diversas culturas?, quizá dar con la forma de cierta matriz funcional que revelara laberintos y bibliotecas como estructuras fractales proyectadas en distintas partes del mundo, multiplicadas por espejos, sueños; quizá un proyecto similar al de Leibniz con

su búsqueda de la lógica universal; quizá por esto Dios es una función significante que suma sentidos en las escrituras de Leibniz y Borges.

Los laberintos y las bibliotecas son parte del armazón estructural que organiza la producción literaria de Jorge Luis Borges. Pero, quien lee este mundo narrativo no solo es un sujeto fuera de la ficción del libro y que además escribe sobre algunas líneas que capturan su atención; también hay personajes dentro de la ficción que se encargan de leer el lugar donde la función autoral los ha ubicado inicialmente, así intentan sobrevivir, acompañados de lectores ajenos a ellos.

El lugar de la lectura abre espacio a la discusión pragmática, pues desde acá se inscriben estructuras móviles de significación. La banda de Möebius es el espacio plegado que permitirá registrar un mundo posible de teorías literarias para leer la narrativa de Jorge Luis Borges, donde se toman laberintos y bibliotecas como matrices de complejidad, que se multiplican por espejos y sueños en multi-versos caóticos.

El trabajo de lectura lleva implícita la pregunta si será posible que esta banda de Möebius sirva para *desplegar sentidos que no se leen linealmente*, y que en vez de generar una mayor productividad de lo complejo, con base a la banda de Möebius, se reduzca el análisis de una serie de exposiciones que tienden más hacia un complaciente *pathos* comercial, como una simple banda plana de dos caras: de negros y blancos, sin implicaciones entre sí. La propuesta actual pretende valorar la complejidad, en medio de un camino de significantes, por donde, en los primeros pasos es imperativo recordar que los referentes (útiles para definir orientaciones) están en constante variación, por lo

que se requerirá del seguimiento propio de las reglas que componen el texto, no de lo que se imponga a este.

Si se parte del estatuto de distinguir en la escritura de Borges una estructura de complejidad, es relevante marcar que el análisis no pretende acusar un esfuerzo didáctico y clarificador de la escritura borgeana, sino complejizar, en otros niveles de lectura, la propuesta literaria de Borges. La presente oferta escrita se dirige a lectores avezados en letras, aunque también aquellos que ostenten conocimientos básicos de ciencias. Por esto, desde la temática se articula que el trabajo aspira a construir otro mundo posible de teorías literarias para leer la narrativa de Jorge Luis Borges; un mundo de complejidad, alteridad, perplejidad, que en muchas ocasiones, para leerlo se parte de la conjetura.

El añadido que se hace al constructo teórico de mundos posibles es el de multi-versos posibles. Esta noción de multi-verso se contrapone al asumido y normativizado “universo”. La propuesta discursiva plantea múltiples caminos (versos), estos son: senderos por el mundo; *pensar en mundos posibles sería el estatuto espacial, mientras que el multi-verso lo planteo en el sentido de la ramificación interna, rizomática de mundos posibles*, que incluso, por ser rizomas, se desprenden de un mundo posible 1, para adherirse a la estructura de otro mundo posible 2, y así sucesivamente en  $n$ -mundos posibles.

Entonces, si se leen textos a partir de dobles de una banda de Möebius, tal estructura supone ciertos niveles de lectura, que se pueden resquebrajar; por esto, una de las operaciones de la banda es cortarla, y de esta surge otra reproducción, distinta, y eso lleva a otros niveles de sentido (ver imagen 4).



Todo lo anterior conduce a la definición de que en esta propuesta de teoría literaria de la complejidad, *siempre que se abra un sendero de indagatoria a interrogantes del texto, no hay forma de volver hacia él*, o sea, leer desde esta construcción teórica no va a definir un enmarcado metodológico para aspirar a un orden de cientificidad con el fin de que otro alcance la misma conclusión, sino que, como una dinámica de flujo de vientos, si ponemos diez hojas secas sobre un espacio, cada vez que sufran la influencia del viento, sus posiciones relativas con respecto a las otras serán distintas al caer; este comportamiento caótico ocurrirá sin importar que los puntos iniciales de medición sean los mismos para las hojas, pues otras serán las variables: temperatura, humedad, impacto de corriente en los bordes de la hoja, etc. Asimismo, un lector que inicie un estudio sobre la complejidad, debe asumir la pérdida de orientación periódica en el recorrido por la parcela del mundo donde intenta producir sentidos de significación; estudiar la complejidad no involucra, al menos en este estudio, reducirla a argumentaciones de orden lógico, sino leer la complejidad al proponer lecturas de complejidad de sentidos que se van interconectando entre sí.

## **6. Antecedentes**

En este apartado se han seleccionado investigaciones orientadas a la especificidad temática que ya se ha delimitado, esto debido a que ante la gran producción de escritos que analizan la producción literaria de Borges, es fundamental efectuar un filtro temático.

Al realizar la búsqueda de investigaciones bajo la clave “Jorge Luis Borges” en junio de 2013, se registran los siguientes resultados en distintas bases de datos:

- Biblioteca Virtual del Congreso de Estados Unidos: 3399 títulos que analizan: texto policiaco (*Serie Estudios e investigaciones*, 1997), presencia en la literatura italiana (Paoli, 1994), realismo mágico (Seymour Menton, 1988), filosofías (Blacutt, 1989), arquitectura (Grau, 1998), intertextualidades con Lugones y Cansinos-Asséns (Chiappini, 1990; 1995), matemática y física (Merrell, 1991), entre otros trabajos.
- Biblioteca de Buenos Aires: 378 títulos; en esta biblioteca, Borges trabajó por varios años.
- Revista especializada *Variaciones Borges* (1996 al 2000): más de cincuenta críticos distintos escribieron al menos un artículo vinculado con Borges, por tanto, hay cerca de 60 escritos.
- Base de datos EBSCOhost: 1229 títulos, por lo general en inglés o español.
- Base de datos JStor: 9542 títulos, por lo general en inglés o español.

De este modo, puede afirmarse que con respecto a la escritura de Jorge Luis Borges debe haber más de 5000 lecturas. En general se han producido: documentales fílmicos *Borges para millones* (Wullicher, 1977), *La Intrusa*<sup>2</sup> (Christensen, 1979; película), entrevistas en televisión, biografías, artículos, tesis, libros; incluso hay novelas que han partido de las construcciones conceptuales de Borges:

La novela *El secreto de los flamencos*, de Federico Andahazi, teje una compleja narrativa partiendo de otros textos para volver a tocar el tema borgesiano del Aleph. Tal como su precursor, Andahazi también usa la hipótesis cantoriana del continuo (llamada Aleph-0), para teorizar sobre la dificultad de hallar un conjunto que contenga todos los infinitos

---

<sup>2</sup>Basada en el cuento del mismo nombre, escrito en 1966.

conjuntos del universo y que a la vez se contenga a sí mismo. Asumiendo que tal Aleph existiera, como Borges, Andahazi nos remite a la dificultad de representar, o de explicar, ese Aleph a partir de los sistemas que contamos en nuestra realidad: la lengua, las matemáticas (otra lengua), y/o la pintura (otra lengua más).

Sagastume, 2013, p.347

Lo anterior da paso a recordar que las ficciones literarias de Borges se entrecruzan con diversos conceptos matemáticos, y posteriores producciones literarias, o sea, se toma la producción de Borges como intertexto. La novela de Andahazi porta como síntoma la misma reflexión matemática, aun cuando su referente epistemológico central sea la pintura.

Al haber planteado lo anterior, la evidencia dicta que Borges es un escritor para la posteridad: la novela *El secreto de los flamencos*, escrita en el 2002, lo atestigua. En esto, hay algo que permite comparar las estrategias seductoras en la escritura de Borges junto con las de Pierre Fermat:

- previo se ha referido la teoría de los números, de la cual Fermat fue uno de sus grandes pensadores, que dejó en usufructo su legado (en forma de problemas por resolver) a otros matemáticos: "...último teorema de Fermat: ¿Poseía, como él asegura, una demostración maravillosa del teorema, o se trataba tan solo de lanzar el anzuelo a los otros matemáticos, a modo de reto, según era su costumbre?" (*Revista Suma*, 2010, p.117).

- Borges dejó un anzuelo a Andahazi, quien siguió la ficción como juego consensuado para escribir la novela *El secreto de los flamencos*.

Esto mismo se puede pensar de la escritura de Borges, a quien se sigue porque tuvo la astucia en dejar centenas de anzuelos dispersos para lectores aficionados o investigadores críticos. Leer las parcelas de mundo diseminadas por Borges implica acercar parcelas interdisciplinarias, y a criterio personal, esto lo destaca para justificar su presencia como uno de los grandes escritores del canon universal, que a continuación se discutirá.

#### 6.1. UN ESCRITOR DEL CANON

Jorge Luis Borges es parte del canon literario universal; no recibió el premio nobel de Literatura, pero el reconocimiento internacional, por su producción literaria, ha sido mayor que el de una aceptación ideológica, determinada en gran parte por la política. Bloom (2004, p.473), en el libro *El canon occidental*, detalla que: “La literatura hispanoamericana del siglo XX, posiblemente más vital que la norteamericana, tiene tres fundadores: el fabulista argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), el poeta chileno Pablo Neruda (1904-1973) y el novelista cubano Alejo Carpentier (1904-1980)”. Incluso, la canonicidad de Borges tiene alcances particulares, se le conoce como: “uno de los escritores canónicos de la Edad Caótica” (Bloom, 2004, p.476).

Entonces, para efectos de la presente investigación, existe ya una distinción temática en Borges: el caos; la paradoja será poder articular un orden lógico del caos de la escritura

borgeana para efectos de análisis, pues todo análisis implica separar, *¿pero cómo separar el caos?* Así, es inevitable que la reflexión analítica tendrá algo de caos en su propia evolución.

Antes de proseguir el registro de la escritura fantástica del argentino universal, hay algunos referentes válidos de su vida que pueden ser útiles de atender, previo a la escritura. Si bien el conocer parte de su vida no es precisamente un criterio de formalización para interpretar la compleja producción de Borges, al menos sí hay marcas subjetivas que resultan llamativas para el inicio de un ejercicio de lectura.

En el libro *La vida de Jorge Luis Borges* de Woodall (1999) se incluyen una serie de experiencias para pensar la construcción de ideas que se fueron articulando en la representación subjetiva del escritor argentino:

- “Durante su niñez, los autores que hicieron mayor impresión [...] Robert Louis Stevenson, Lewis Carroll, H. G. Wells” (p.33)
- Con respecto a su ciudad de infancia, Palermo, ahí se vivía: “una notoria vecindad de bandidos y hombres que reñían con cuchillo y bailaban al compás del tango” (p.49)
- La noción de los espejos, tan recurrente en su narrativa, devela un temor infantil: “Siempre tuve miedo de los espejos. Cuando era niño tenía en mi habitación tres grandes espejos que me inspiraban gran miedo porque, a la tenue luz del cuarto me veía tres veces y temía mucho el pensamiento de que quizás esas tres formas pudieran comenzar a moverse por sí mismas” (p.57)

- En el trabajo que tuvo en una editorial argentina, Borges: “había aprendido a leer los linotipos, como se leen las palabras reflejadas en un espejo” (p.150)
- El aleph de sus cuentos es un resto del juguete infantil: calidoscopio, esto lo recordaba en 1945: “Borges estaba muy ocupado trabajando en una narración inspirada por un juguete de cuando era niño que había encontrado en marzo y comunicó su entusiasmo a Estela. Se trataba de un calidoscopio. / Él lo llamó <<un aleph>>. A través del aparato se podían ver imágenes duplicadas, triplicadas, mundos que se reflejaban unos en otros, diminutos universos de coloreadas formas que sugerían la infinitud” (pp. 218-219).
- Parte de su producción de crítica social puede desprenderse de propias experiencias degradantes a las que estuvo expuesto por la oposición política: “Borges siempre sostuvo que fue el propio Perón quien personalmente había dispuesto su <<promoción>> a inspector de pollos y conejos en el mercado de la calle Córdoba” (p.221).

Aunque Borges trabajara como inspector de pollos por conflictos políticos, él considera que con respecto a las posturas políticas: “no he permitido que interfieran en mi obra literaria” (*El informe de Brodie*). Pero, Sarlo (1993) registra textos que sugieren una postura crítica, a nivel político, en Borges:

- “En <<El milagro secreto>>, la ironía se ejerce sobre las sumarias razones de la condena a muerte de Jaromir Hladík que acumulan la ignorancia y la torpeza del nazismo vulgar” (p.190)
- “El racismo como forma arbitraria e inculta de una ideología que desprecia a la razón, como ideología obtusa (éste es el peor juicio que puede pronunciar

Borges), es examinado también en un pasaje justamente célebre de <<La muerte y la brújula>>” (p.191)

- “El texto de <<Deutsches Requiem>> desafía con complejidades mayores [...] sobre las <<serviles timideces cristianas>>” (p.191)

La experiencia de Borges en las letras inició muy temprano: “Borges fue un niño extraordinariamente literario; su primer libro publicado apareció cuando tenía siete años, una traducción del relato Oscar Wilde <<El príncipe feliz>>” (Bloom, 2004, p.473). Ya como adulto, Bloom (2004, p.474) señala que *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941) fue el texto que le dio gran reputación en Argentina.

Su madre, Leonor, afirma que a partir de la casa de infancia de Georgie en Tucumán, con su jardín y biblioteca, aparecen esas arquitecturas en la escritura de Borges (Acevedo, 1992, p.115). Esa biblioteca era la paterna; no casualmente Borges será reconocido como bibliotecario. Esta estructura será central para la articulación del infinito dentro de la narrativa de Borges, de quien se desprende que Babel es una biblioteca:

En La biblioteca de Babel todo lo que puede ser dicho ha sido ya dicho: uno puede encontrar en ella todos los lenguajes concebidos, imaginados, incluso los lenguajes concebibles, imaginables; todo ha sido pronunciado, incluso lo que no tiene sentido [...] lenguaje apoyado él mismo en la muerte, puesto que en el momento de caer en el pozo del Hexágono infinito es cuando el más lúcido (el último por consiguiente) de los bibliotecarios revela que incluso el infinito del lenguaje se multiplica hasta el infinito [...] Hoy día, el espacio del lenguaje no está definido por la Retórica sino por la Biblioteca: por la empalizada hasta el infinito de lenguajes fragmentarios, que

sustituyen la doble cadena de la Retórica por la línea simple, continua, monótona de un lenguaje entregado a sí mismo...

Foucault, 1996, p.154

Si la biblioteca es un lugar mágico, cercado por una cantidad limitada de libros, las relaciones entre ellos tendrán infinitas vueltas: esta es la fantasmática de placer que encadena el deseo del escribiente, quien converge con tramas antiguas, pero no vive para imitarlas: “Borges aclara que no hay mimesis, y con esto no hay origen, sino una infinidad de trazas” (De Toro, 2008, p.85). Esta biblioteca no tiene límites, hay desborde del conocimiento: “La biblioteca de Babel puede leerse, en particular, como una reescritura de La edificación de la muralla china (1919), relato también narrado desde el punto de vista de un funcionario menor que, al describir una obra infinita, reflexiona sobre su historia...” (Missana, 2003, p.77).

El argentino, de raíces judías, con su propia historia plantea la necesidad de reivindicar las memorias del argentino Lugones y el español Cansinos, este último, de fallecimiento reciente a la fecha de la conferencia.

Conocí a Cansinos [...] en 1920, en Madrid, en la tertulia del Café Colonial. Fue mi maestro. Para Cansinos, una biblioteca era un gabinete mágico, los personajes permanecen dormidos hasta que el conjuro los despierta, el conjuro es abrir el libro y leer sobre ellos.

*Borges reivindica la obra de Cansinos Asens.* Fuente: <http://www.elpais.com>



Si Borges reconoce la influencia de Cansinos, este destaca las influencias de autores sobre otros: “qué inspiraciones han recibido Valle-Inclán y Azorín de sus predecesores, de qué autor obscuro ha tomado el primero para engarzarlas en su prosa magnífica” (Cansinos, 1936, p.276). Era profunda la admiración que Borges tenía por el español Cansinos.

El rescate de los antepasados judíos de Borges se constituye en un tema literario más, según Pera (1999, p.22), quien agrega, acerca de Borges, refiriéndose a Cansinos: “Si uno no es griego o español, la única manera de tener un poco de cultura en los huesos es ser judío como tú”. El reconocimiento de este origen dirige la escritura, que se vive como un retorno, incluso, a partir de la siguiente se aprecia el recurrente retorno de Borges a la infancia, los clásicos, los mitos, etc., como un síntoma cansiano:

...we went to Madrid and there the great event to me was my friendship with Rafael Cansinos-Assens. I still like to think of myself as his disciple. He had come from Seville, where he had studied for the priesthood, but, having found the name Cansinos in the archives of the Inquisition, he decided he was a Jew. This led him to the study of Hebrew, and later on he even had himself circumcised... He was a fine poet and wrote a book of psalms - chiefly erotic - called *El candelabro de los siete brazos*... In writing, I began aping him. He wrote long and flowing sentences with an un-Spanish and strongly Hebrew flavor to them<sup>3</sup>.

*An Autobiographic Essay*, 1970, pp.221-222, contenido en Aizenberg, 2009, p.534

---

<sup>3</sup>“...fuimos a Madrid y ahí el gran evento para mí fue mi amistad con Rafael Cansinos-Assens. Aún me gusta pensarme como su discípulo. Él había venido de Sevilla, donde había estudiado para el sacerdocio, pero habiendo encontrado el nombre Cansinos en los archivos de la Inquisición, él decidió convertirse en judío. Esto lo llevó a estudiar hebreo, y después incluso circuncidarse... Él fue un poeta fino y escribió un libro de salmos –un poco eróticos– llamado *El candelabro de los siete brazos*... En la escritura, yo empecé a imitarlo. Él escribió largas y fluidas oraciones con un carente español y fuerte sabor hebreo” Traducción libre del autor (T.L.)

Siguiendo la ruta de influencias, Umberto Eco confiesa: “Borges me había influido de manera inconciente [...] En 1955, en Italia, aparece Ficciones con el título La biblioteca di Babele [...] Y allí se produjo mi primer enamoramiento de Borges” (Eco, 2002, pp.132-133). También Cortázar, Carlos Fuentes, Vargas Llosa admiten su deuda con Borges (Imbert, 1999, p.22), por las distintas aproximaciones conceptuales, que acentúan no un orden de la complejidad, sino del pensamiento conservador, esto según Imbert:

Su Teoría del Ser postula que la realidad es un caos, pero sus cuentos no son caóticos.

Su Teoría del Tiempo refuta relojes y calendarios, pero en sus cuentos la acción avanza linealmente.

Su Teoría del Yo desintegra la persona, pero en sus cuentos aun los personajes que pierden la identidad son reconocibles.

Su Teoría del Conocimiento es radicalmente escéptica e iguala la razón con la sinrazón, pero sus cuentos están contruidos con rigurosa lógica.

Su Teoría de los Valores es relativista, pero sus cuentos proponen un heroísmo absoluto: el de la conciencia libre.

Su Teoría del Lenguaje es idealista y por tanto sabe que las palabras son arbitrarios usos individuales dentro de un sistema en perpetuo cambio, pero sus cuentos se dejan regular por una impecable gramática.

[...]

Y así podríamos seguir enumerando los contrastes entre la subversiva concepción del mundo de Borges y sus técnicas conservadoras.

Imbert, 1999, p.23

También se conoce que Macedonio Fernández influyó en la postura metafísica y criolla de Borges (Sarlo, 1993, p.61). A pesar de todas estas referencias, no se podrá establecer con precisión el camino para llegar a la escritura de Borges, pero al menos, conocer los escritores leídos por Borges permite acercarse al porqué de sus intereses temáticos.

Finalmente, hay un reconocimiento admitido y recurrente en el argentino: “Según Borges, su pensar se cifra en el título de un libro: *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer” (Imbert, 1999, p.18). Y esta inscripción sirve para apoyar ciertas conclusiones:

Y si tomáramos en serio algunos de sus sofismas nos sentiríamos tentados a clasificar a Borges como solipsista. El solipsismo es la teoría de que el “yo” está solo –solus ipse– y nada existe fuera de la conciencia: el universo sería un espejo, un sueño, una invención. Pero Borges admite una realidad exterior. Las últimas palabras de su libro *Otras inquisiciones* son estas: “El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges”. No es un solipsista sino un idealista subjetivo.

Imbert, 1999, pp. 19-20

A modo de síntoma, tantos autores han alcanzado conclusiones comunes sobre Borges, lo cual aparenta un plagio reflexivo, pero quizá no sea más que el síntoma de la incertidumbre que genera la producción borgeseana, que registra un ligamen común:

Los autores postmodernos operan sin reglas impuestas a priori y se encuentran en búsqueda de éstas, de otras adecuadas a su pensamiento y a sus necesidades. La búsqueda de estas reglas es la sustancia misma del texto, su materia (Borges, como

veremos, habla de la literatura del “deseo” como resultado de sus muy personales lecturas que transforman el texto original...

De Toro, 2008, pp.40, 41

Las lecturas de Borges remiten a la otredad, y surgen de la experiencia personal, y por qué no: histórica, tal como se rescata en un estudio de su cronología: “Isidoro de Acevedo Laprida, le grand-père, avait combattu le dictateur Rosas (1835-1852) jusqu’ à la victoire (il mourut en 1905 et inspirera à Borges sa nouvelle <<L’ autre mort>>”<sup>4</sup> (*Magazine littéraire*, 1988, p.18). El deseo procede de la relación del sujeto con la otredad, y esta también se define como el sueño, o sea, es la otra escena, en donde precisamente el deseo se inscribe.

El sueño es uno de los motivos temáticos muy presentes en Borges. Además del seguimiento a la *postura budista de que se es el sueño de otro*, el sueño mismo: fórmula, interroga, está constituido por reglas de formación, y acá es donde se ejercita el genio de Borges. Su imperio exhibe dimensiones que trascienden el símbolo, lo proyectan como fórmula:

La persona que sueña puede no creer en las absurdas imágenes de sus sueños, pero el sueño está allí, conteniendo una realidad transfigurada que debe ser resuelta como una ecuación, conociendo las reglas algebraicas que la gobiernan. Por muchos años el ruiseñor de la Oda de John Keats fue un acertijo indescifrable para los críticos ingleses; el

---

<sup>4</sup> “Isidoro de Acevedo Laprida, el abuelo, combatió al dictador Rosas (1835-1852) hasta la victoria (murió en 1905 e inspiró en Borges, su novela <<La otra muerte>>” T.L.

problema residía en la identidad del ruiseñor del poema y aquel otro que aparece en la última estrofa

.....

Como el ruiseñor de Keats [...] muchos de los personajes de Borges –Carlos Argentino Daneri, Otto Dietrich zur Linde, Tadeo Isidoro Cruz, Droctulft, Benjamín Otálora, Johannes Dahlmann, Fergus Kilpatrick, Pierre Menard– logran una intensidad desacostumbrada porque son ellos y otro, y ese <<otro>> abstracto, arquetipo platónico, los ubica en una perspectiva donde cobran carácter de símbolos, donde su realidad inmediata encuentra una cifra genérica que los explica.

Alazraki, 1974, pp.30-31

La dimensión que abre el sueño es hacia el infinito, donde el ser del sujeto ingresa a un mundo de múltiples posibilidades alternas. La escritura se multiplica y se distorsiona en la refracción sobre espejos: “las manchas de la piel son un mapa de las incorruptibles constelaciones; Judas refleja de algún modo a Jesús” (Bloom, 2004, p.477). Con las referencias al espacio divino, Borges distingue un intento del ser humano por extraer la información total del mundo, pero en esto existe un desenlace fallido:

(Con referencia al cuento *Las ruinas circulares*) Como su hijo soñado, también el soñador no es otra cosa que el sueño de otro mago que sueña. La existencia de dos soñadores deja entrever la posibilidad de una serie infinita de soñadores; esta posibilidad está reforzada por la forma circular del templo (el tiempo circular según el cual todas las cosas se repiten cíclicamente, es otro tópico borgeano muy frecuente), por el número de noches

que el mago emplea en procrear su sueño: 1001 (recuérdese la noche DCII de Las mil y una noches: <<esa noche el rey oye de boca de Shahrazad su propia historia, con lo cual queda planteada la vasta posibilidad de una repetición infinita y circular>> (O.I. 68)

.....

En los innumerables sistemas teológicos y proposiciones metafísicas, Borges ve un infatigable esfuerzo del espíritu humano por comprender e interpretar el universo. La sola pluralidad de estos sistemas, a través de siglos y milenios de historia, es indicativa de su fracaso...

Alazraki, 1974, pp.67/20

La interpretación de múltiples mundos es compartida con Hugh Everett III (tal como lo refiere Merrell, 1991, p.177), quien en 1953 presentó su tesis doctoral acerca de estas múltiples posibilidades, pero previamente, en 1944, ya Borges había representado literariamente esta noción en *El jardín de los senderos que se bifurcan*.

Para ir en búsqueda de las posturas que asume la escritura de Borges en el interior de laberintos y bibliotecas, resulta imperioso construir el encuentro, en tanto reconocimiento con un fantasma de escritura, cuya aventura (ad-ventura) encauza nuevamente hacia orígenes judíos. Aizenberg (2009) resalta que Borges buscó en su historia: raíces judías, y encontró en Cansinos a su maestro (el judío andaluz, como lo llamaba) para interesarse por su propia ascendencia judía, lo cual le permitió construir una realidad multiforme: “en la formación de su conocido interés por el judaísmo Borges tuvo un insigne, nunca olvidado, mentor: Rafael Cansinos-Assens” (Aizenberg, 2009, p.534). Este es un encuentro de orden amoroso, pues como Barthes (2009, p.87)

rescata de Nietzsche: “Un hombre laberíntico jamás busca la verdad, sino únicamente su Ariadna”. Y en esto, Bloom (2004, p.478) aporta que: “el laberinto es la imagen central de Borges”; *el laberinto estructura el enigma*.

Antes que autor, Borges es amanuense (Missana, 2003, p.10). La idea de ser parte de un convivio de tradiciones literarias, filosóficas, humanísticas, etc., se presenta en varios pasajes de entrevistas que se realizan a Borges.

Muchos de sus cuentos presentan la idea de que la identidad del autor es irrelevante; la paráfrasis, la cita oculta, las atribuciones verdaderas y falsas fortalecen esta perspectiva sobre la propiedad y la originalidad de lo escrito que sólo responde a la situación de enunciación y de lectura [...] También Borges, como los críticos de Tlön, ha inventado autores...

Sarlo, 1998, p.158

A partir de lo anterior, las invenciones alternativas son parte de una tradición literaria; hay un placer implícito en este juego purgante: “Inventemos planetas que reemplacen a nuestro planeta, como en <<Tlön, Uqbar, Orbis Tertius>>. Ya que no podemos responder al problema del Ser con la verdad, que nuestra respuesta sea poética” (Imbert, 1999, p.21). El trabajo de análisis consiste en indagar por qué la construcción de una alteridad convoca en ciertas especies y no en otras, y para esto el recurso de los sueños y espejos posibilita el desplazamiento.

También vale recordar cómo cuando el mismo cuerpo flaquea, Borges ha puesto a prueba su escritura para indagar el estado relacional mente-escritura. Tan conocido es

aquel accidente de 1938, cuando resbaló por una escalera y se rajó la frente, lo cual le produjo una infección que desencadenó una convalecencia de dos semanas en el hospital, con pesadillas y fiebres, y así, a los 39 años, como prueba para averiguar en qué estado se encontraba su genio, escribió *Pierre Menard, autor del Quijote*.

## 6.2. PRAGMÁTICA DE LA LECTURA EN BORGES

La orientación venía a ser, entonces, una ciencia difícil que los entendidos rumiaban con gravedad en sus barbas filosóficas. Precisaba no descuidar un solo detalle, desde la estrella perdida en la oscuridad como un alfiler, hasta el cagajón seco o la estampa de un rastro antiguo.

Leopoldo Lugones, *La guerra gaucha* 56

Borges no se encuentra solo, *su escritura nace de encuentros*. En palabras de Barthes: “mi Deseo de escribir viene no de la lectura en sí, sino de lecturas particulares” (Barthes, 2005, p.190). Borges revela un personal anclaje con las lecturas de Cansinos y Lugones, esto lo comenta durante una conferencia en el Instituto Argentino de Cultura Hispánica, en conmemoración de su octogésimo primer cumpleaños (1980).



Así, una de las particularidades para leer a Borges es abandonarlo para acercarse a otros pensadores; esa es la condición para valorar la riqueza de su pensamiento compartido a través de: Escoto Erígena (810-877), Dante Alighieri (1265-1321), George Berkeley (1685-1753), Cansino Assens (1882-1964), entre centenares de pensadores que habitan sus letras. Pero, en Borges no importan tanto los nombres, sino los textos culturales: *Las mil y una noches*, el gólem, el budismo, etcétera. De este modo, se revela una forma de *ethos* de lector: se deben tener ciertas condiciones intelectivas para leer a Borges.

Borges es el primero en matar su lugar de autoría para abrir espacio a la productividad de la comunidad lectora; esto lo reconoció en entrevista televisiva en Buenos Aires: “una vez publicado un libro no me interesa” (Carrizo, 1981, p.103).

Por otra parte, hay quienes reconocen que Borges omite nombrar ciertos personajes fundamentales de su escritura:

Manuel Ferrer (1971, 69n) much less cautiously asserts that the influence of Vaihinger on Borges is profound. He goes on to ask why Borges, whose citations often become repetitious, and who alludes to numerous dogmas, beliefs, and philosophies throughout his work, becomes strangely silent regarding those who have most influenced him.<sup>5</sup>

Merrell, 1991, p.16

---

<sup>5</sup> “Manuel Ferrer mucho menos cauteloso acierta que la influencia de Vaihinger sobre Borges es profunda. Él se pregunta por qué Borges, cuyas citas a menudo se vuelven repetitivas, y quien alude a numerosos dogmas, creencias, y filosofías en su trabajo, se torna extrañamente silencioso con respecto a aquellos que lo han influenciado mucho” T.L.

Ante tales palabras, vale referir que Borges cita en sus biografías, entrevistas, y otras fuentes, a diversos pensadores influyentes en su producción literaria. Aunque claro, es innegable que en la actividad del nombrar siempre suelen quedarse algunos fuera de su lugar simbólico.

Carrizo (1981), entrevistador de Borges, resalta que posteriormente a la propuesta literaria del argentino, surge todo un eco reflexivo: “Pero ahí empiezan a llegar los ecos de aquellos que no son el lector Borges, críticos, profesores, alumnos, lectores...” (p.103). Y vale añadir algo del orden de la imposibilidad que Borges distingue en la escritura: “El libro es la sombra de algo que está en la mente del autor y que el autor no conoce claramente: esa sombra llega a ser y lo otro desaparece” (Bioy, 2006, p.33).

La complejidad en Borges tiene como una de sus fuentes los juegos intertextuales que desarrolla en su narrativa. Un lector sencillo (no habituado a la lectura) establecería “un diálogo asimétrico” (Missana, 2003, p.9) con la producción escrita de Borges. El desconsuelo de no comprender conduce en muchos casos a abandonar lecturas, pero por otro lado, el hábito de leer promueve el interés de leer con placer la complejidad, y construir múltiples sentidos desde su matriz laberíntica. Esta matriz es fundacional en los nombres, que ya traen su historia etimológica, cultural, etc.; desde esta óptica, Bloom (2004, p.475) rescata que: “Lönnrot y Red Scharlach son, obviamente, dobles antagónicos, como indica el color rojo que comparten en sus nombres”. Borges dirige el engaño de ficción a los lectores, pero también entre sus personajes: “tres imágenes que ha utilizado para engañar la inteligencia de Lönnrot: espejos, el compás y el laberinto en el que el detective ha sido atrapado” (ídem).

*El ejercicio pragmático es un mecanismo útil para leer el escapismo conceptual borgeano: “alto grado de incertidumbre que, en ciertos momentos, ésta tolera respecto a las normas (cambiantes) de su propia operación y que en cierta medida exigiría también del lector: su carácter pragmático” (Missana, 2003, p.8). Esto mismo debe atenderse como consideración para ser lector de Borges: las posturas analíticas deben irse adecuando a la variedad narrativa que juega en la escritura borgeana. Por lo tanto, ser lector de Borges implica aceptar continuos extravíos, que es parte de lo que se llama “crisis de referencialidad” en Borges (Missana, 2003, p.10).*

La crítica resalta la importancia de un acercamiento analítico (separar, distinguir partes) al texto. Si se asume la complejidad como marca propia de la escritura borgeana, entonces: “casi todo intento de descripción constituiría una <<reducción de complejidad>>” (Missana, 2003, p.8). Esto es importante referirlo, en tanto la apuesta de esta investigación propende a *ubicar arquitecturas (textualidades) que sean germen de complejidad, o sea, apostar a la expansión compleja y no pretender una reducción.*

El secreto en Borges, la clave en Borges, han sido sustantivos recurrentes que los críticos literarios han intentado desentrañar de los textos de Borges:

- De las pocas críticas que Borges ha leído de él, prestó atención a *Borges, enigma y clave* de Tamayo y Ruíz, para concluir que: “Me dije, voy a leer ese libro, a ver si doy con la clave, ya que no me entiendo, pero me quedé con el enigma” (Carrizo, 1981, p.103).
- Umberto Eco reflexiona sobre el lugar de la clave: “Esta me parece una clave excelente para leer también las demás historias de Borges. No estamos nunca

ante el azar, o el hado, estamos siempre dentro de una trama (cósmica o situaciones) pensada por otra Mente según una lógica fantástica que es la lógica de la Biblioteca” (Eco, 2012, p. 218). Entonces, según Eco, para referir un orden de ideas acerca de la complejidad, es *prioritario ubicar el discurso desde la biblioteca*.

- Italo Calvino (1994, p.244) dirige su atención sobre el secreto: “contar sintéticamente y en escorzo lleva a un lenguaje de pura precisión y concreción, cuya inventiva se manifiesta en la variedad de ritmos, en los movimientos sintácticos, en los adjetivos siempre inesperados y sorprendentes: este es el milagro estilístico [...] sólo Borges posee el secreto”.

Según Almeida (1998), la historia de la filosofía permite reconocer que la noción de espacio se ilustra con paradojas. El pensamiento de Missana (2003, p.9) hace posible ubicar el concepto “espacio” como orilla entre disciplinas, por ejemplo: crítica-poética, filosofía-literatura; estas convergencias tienden a canonizar textos, como efecto de comparaciones diacrónicas con respecto a otros textos, y así: “la paradoja termina por transformarse en doxa” (Missana, 2003, p.9), y es en esta camisa de fuerza que Borges no ha pretendido incluirse.

Ante esta operatoria, Missana (2003, p.9) distingue que tal como la crítica ha nombrado a Borges como padre del posestructuralismo, así como deconstructivista *avant la lettre*, pre-posmoderno, etc., el trabajo no está solo en ubicar a Borges como intelectual complejo, sino precursor.

Italo Calvino (1994, p.243) resalta que el producto de cuento corto de Borges entra en un nuevo concepto de género: *cuento borgeano*, y además de esto, presta atención al hecho de que en los poemas se hallan núcleos de cuentos.

Pineda (2010, s.p.), en su trabajo *Literatura, Comunicación y Caos: Una lectura de Jorge Luis Borges*, resalta que en las producciones literarias del argentino se puede aludir al género neofantástico: “suponen una nueva postulación de la realidad donde arte, cultura y ciencia se imbrican”. Esto lleva a considerar la existencia de diversos lectores de la llamada “obra abierta”. Por otro lado, Eco (2002) considera la escritura borgeseana como límpidamente neoclásica: “Lo fundamental en Borges es su capacidad de usar los más variados detritos de la enciclopedia para hacer música de ideas” (p.145).

Los trabajos de Borges han sido antesalas a la consolidación de estructuras teóricas. Así, Woodall refiere que *Labyrinths*: “llegó a ser el texto rector de una escuela que pronto habría de llamarse realismo mágico [...] Cuando en 1967 García Márquez publicó *Cien años de soledad*, pareció que el realismo mágico había encontrado su verdadero producto ejemplar” (Woodall, 1999, p.31). A mediados de 1940, Alejo Carpentier desarrolló el concepto de “real maravilloso”; en 1967, *Cien años de soledad*, de García Márquez, se constituyó en el referente del género novelístico para el realismo mágico.

Precisamente con *Labyrinths* (1962), edición inglesa a cargo de Donald Yates, el trabajo editor rescató el título de un libro previo del francés Roger Caillois, llamado *Labyrinthes* (1953). Los cuentos cortos son:

- Tlön, Uqbar, Orbis Tertius
- The Garden of Forking Paths
- The Lottery in Babylon
- Pierre Menard, Author of the Quixote
- The Circular Ruins
- The Library of Babel
- Funes the Memorious
- The Shape of the Sword
- Theme of the Traitor and the Hero
- Death and the Compass
- The Secret Miracle
- Three Versions of Judas
- The Sect of the Phoenix
- The Immortal
- The Theologians
- Story of the Warrior and the Captive
- Emma Zunz
- The House of Asterion
- Deutsches Requiem
- Averroes' Search
- The Zahir
- The Waiting
- The God's Script

Woodall (1999, p.30) resalta que en la edición inglesa fueron excluidos dos narraciones que contienen en su título la palabra laberinto: *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto* y *Los dos reyes y los dos laberintos*.

En esa variedad mágica de Borges hay un efecto estético por ocurrir en el lector: “De todas las fantasmagorías de Borges, la Ciudad de los Inmortales es la más espantosa” (Bloom, 2004, p.483). Estos laberintos son estructuras prioritarias en la construcción ficticia.

Finalmente: ser lector de Borges supone no un intento de reducir la complejidad de su escritura, sino acercarse a otros escritores leídos por Borges con la finalidad de asimilar nuevos niveles de complejidad de la escritura borgeseana. Además de reconocer que si

bien hay fuentes verídicas, otras son producto de la ficción, pero aun así, igualmente performativas.

### 6.3. LA FICCIÓN: CAMINO INELUDIBLE

Si ubicamos la ficción como receptáculo alimentado por lo imaginario, puede asimilarse el siguiente pensamiento de Deleuze: “Sabemos que Borges descuella en el comentario de libros imaginarios, pero él va mucho más lejos cuando considera un libro real, por ejemplo, *Don Quijote*, como si fuera un libro imaginario” (Missana, 2003, p.10). En Deleuze, la idea del rizoma es una traza presente en la escritura de Borges:

En cada uno de sus textos, por todas las vías, Borges termina hablando del infinito, de lo innumerable, del tiempo, de la eternidad o de la simultaneidad o carácter cíclico de los tiempos [...] su cuento más famoso, <<El jardín de senderos que se bifurcan>>[...] se trata de la busca de un laberinto [...] un cuento filosófico e incluso un ensayo sobre la idea del tiempo [...] un tiempo plural y ramificado en el que cada presente se bifurca en dos futuros [...] infinitos universos contemporáneos...

Calvino, 1994, p.247

Borges hace partícipe a toda una sociedad de su juego ficticio, en el que se distinguen las figuras retóricas (paradoja y oxímoron) como referentes primordiales del poder y la razón.

...sociedad ficcional diseñada en <<La lotería en Babilonia>>: se trata de un orden utópico [...] desde otro punto de vista, produce condiciones distópicas.

.....

Este orden distópico está sostenido por dos figuras. El oxímoron fusiona elementos en conflicto, desestabilizando el sentido e instalando una contradicción semántica o lógica: en Babilonia, el oxímoron produce una sociedad fundada sobre el azar: el orden está gobernado por el principio del desorden. A su vez, el oxímoron está sostenido por la paradoja: en su estadio final, la lotería requiere un número infinito de sorteos para decidir acontecimientos que transcurren en un lapso limitado. El tiempo del sorteo debe ser entonces infinitamente divisible

.....

Las figuras del oxímoron y la paradoja organizan el texto y construyen un mundo hipotético fundado en un escándalo semántico: el azar es abolido por el azar. Si todo se atribuye al azar, éste pasa a ser el orden social y natural. El azar se vuelve necesario [...] un azar organizado universalmente que niega toda posibilidad de libertad y autodeterminación.

Sarlo, 1993, pp.171-172

A partir de esto, es notoria la relación de la *lotería* con el juego del lenguaje: *articulación de grafemas para constituir tropos de palabras*. La lectura de estas organizaciones requiere la involucración de la lógica, y por esto será propio de los textos de Borges: *la resolución del enigma*. En estas producciones, hay textos que sobresalen: “Borges’s most cerebral writings, chiefly found in the short stories collected in *Ficciones* (1944) and *El Aleph*



(1949) and in his essays *Otras inquisiciones* (1952) and *Historia de la eternidad* (1936)<sup>6</sup>(Merrell, 1991, p.X).

Respecto de la lógica de la biblioteca, Calvino (1994, p.244) reflexiona: “cada texto suyo duplica o multiplica el propio espacio a través de otros libros de una biblioteca imaginaria o real, lecturas clásicas o eruditas o simplemente inventadas”, o bien: “la Biblioteca [...] deviene metáfora del universo, de su caos, de la imposibilidad de encontrar una fórmula total” (Alazraki, 1974, p.24).

Partiendo de lo anterior, estamos en la dimensión de la escritura espejo, una proyección que siempre viene de afuera (pre imagen); es una técnica narrativa con finalidad rizomática: “La dispersión de rumbos en los cuentos de Borges no justifica la exagerada insistencia con que se la subraya. El autor rehúye lo que resulta por demás manifiesto, por miedo a caer en el simplismo de la alegoría” (Martín, 1999, p.133); aunque existe su contraparte:

En su ensayo <<De las alegorías a las novelas>> Borges recuerda la observación de Coleridge de que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos; para los primeros lo primordial son los individuos y para los segundos las ideas, las formas, para explicar luego que como la literatura alegórica es fábula de abstracciones, la novela es fábula de individuos (O. I. 215). Estos dos planos, lo particular y lo general, lo individual y lo alegórico, se dan por igual en los cuentos de Borges, pero confundándose el uno en el otro e integrándose en una unidad.

Alazraki, 1974, pp.23, 24

---

<sup>6</sup> “Los escritos más cerebrales de Borges se encontraron principalmente en los cuentos de: *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949) y sus ensayos: *Otras inquisiciones* (1952) e *Historia de la eternidad* (1936)” T.L.

En este contexto, el lenguaje, basado en reglas de organización, adeuda al tiempo la posibilidad de que se registren las reglas de su organización estructural, y por esto no casualmente se habla de sincronía y diacronía para estudios de la lengua. De tal forma, entender cómo se han dado los procesos de registro del tiempo es un modo de valorar la noción de reglas, como organizadoras de un conocimiento relacional con el entorno; para esto vale la siguiente reflexión del registro del tiempo:

Durante miles de años los científicos basaron sus unidades de tiempo sobre la longitud del día, esto es, sobre la rotación periódica de la Tierra. Pero, debido a que la velocidad de la Tierra está cambiando levemente, en 1956 se llegó a un acuerdo internacional para basar las unidades de tiempo en el movimiento periódico de la Tierra alrededor del Sol en un año particular. El segundo fue definido como la  $1/31.556.925,9747$  parte del año 1900. Se abandonó esta unidad en 1964 para obtener una precisión mayor basando el segundo en la vibración periódica del átomo de cesio. Es necesario comprender plenamente este concepto de "periodicidad", esencial en la definición de unidades de tiempo, antes de pasar a examinar cómo puede basarse en él una regla de igualdad y una regla para el establecimiento de unidades.

Carnap, 1969, p.113

El tiempo es el problema central de la metafísica (Alazraki, 1974, p.20): "su negación del tiempo es la consecuencia inevitable de la negación de la materia por Berkeley y de la negación del espíritu por Hume". La materia y el espíritu son constituyentes de una realidad de ser que los personajes llevan como historia de ficción construida en el

imaginario borgeseano. De esto se parte para pensar el tiempo como fundacional en la orientación que reciben los personajes.

El juego de la noción de autor es pieza central en las construcciones de ficción de Borges, que tienen, en la novela policiaca, un modelo ejemplar del tiempo, en tanto la resolución pronta puede impedir el crimen.

Con respecto a los detectives en prisión, Umberto Eco rescata una revelación de Borges en la biografía que le escribe Emir Rodríguez:

Max Carrados había intentado un detective ciego; Bioy y yo fuimos un paso más allá y encerramos a nuestro detective en una celda. El libro fue al mismo tiempo una sátira sobre los argentinos. Durante muchos años, la identidad doble de Bustos Domecq no fue revelada. Cuando finalmente lo fue, la gente pensó que, como Bustos, era una broma. Su escritura no podía ser tomada en serio.

Eco, 2012, p.207

El nombre del detective: Isidro Parodi. Este se inscribe dentro de un constructo ficticio, pero envuelto de historia. Umberto Eco (2012) se cuestiona si el Isidoro de Sevilla estará anclado, así como lugar común sería Parodi, entre italianos: “y en Argentina nada hay más común que un nombre italiano” (p.209); además, agrega: “entre <<Parodi>> y <<parodia>> hay muy poca distancia” (ídem). Esta es una invitación a analizar los nombres propios de los personajes en Borges; no casualmente hay juegos como el de Biorges. Pero para alcanzar estos órdenes interpretativos se requiere tiempo.

Otro caso muy importante es distinguir la observación de Borges respecto de no tomar la escritura en serio cuando se cuestiona la constancia del autor. En esto Eco (2012, p.207) detalla una paradoja, tal como la de Epiménides de Creta cuando manifestaba: “Todos los cretenses son mentirosos”, y la cuestión radica en que a él, como cretense, tampoco se le podría dar crédito por esas palabras. Es relevante su mención al considerar que Creta es lugar del reino de Minos, laberinto del minotauro, ruta de confusiones y amor mítico; la paradoja para Borges será: “¿Cómo darle crédito, entonces, cuando elogia con tanto fervor, y con bella y pomposa retórica académica, a sus autores?” (Ídem). Además de lo anterior, la figura de Epiménides sirve para pensar lo real del cuerpo, como un más allá del soporte simbólico. Epiménides es desollado para mantener sus tatuajes como resguardo para la ciudad de Esparta; ¿qué operación tan radical yace en la epidermis de Epiménides? El cuerpo se convierte en un referente de estudio, en tanto que sobre su constitución estética se adhieren senderos de complejidad que permiten estudiar la trama a partir de sus rasgos: nombre del sujeto, procedencia, características físicas, etcétera.

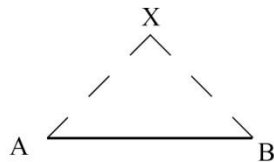
Así como el acto de desollar a un ser humano es monstruoso, también lo es el constructo de un discurso móvil, virtual:

Como los signos están “embarazados”, saturados de significación, Borges tiene que reescribirlos, tiene que cometer parricidio, produciendo monstruosidades semióticas que consisten en alcanzar los límites de lo pensable, de formular lo impensable. La monstruosidad del discurso de Borges radica en desistir de una coherencia pragmático-semántica (contexto) con lo cual se destruye la práctica tradicional de la lectura y escritura.

La monstruosidad se manifiesta en ese mundo de signos virtuales que se despliegan en un mundo sin espacio ni tiempo, en el campo de la percepción, del sueño, sin producir una significación. Así, leemos en “El inmortal”...

De Toro, 2008, p.89

La escritura no es propiedad de alguien, sino que es producción de la cultura: “Borges aclara que no hay mimesis, y con esto no hay origen, sino infinidad de trazas. Cada libro, cada texto, se disuelve en otro” (De Toro, 2008, p.85). Umberto Eco considera que Borges emplea la cultura como “instrumento de juego”, y para aludir a esto grafica el juego borgeseano:



La relación A/B puede plantearse de varias maneras: (1) B encuentra algo en la obra de A y no sabe que detrás está X; (2) B encuentra algo en la obra de A y a través de ella se remonta a X; (3) B se refiere a X, y sólo después se da cuenta de que X estaba en la obra de A.

Eco, 2002, p.130

Esto será relevante dentro de la investigación, pues se podrá distinguir que los mismos textos de Borges se disuelven entre sí, aparecen escrituras compartidas; ninguno de ellos es original o no vinculado a otros, y es en este juego de orientaciones que se revela

un nivel de complejidad, pero debe rastrearse para sugerir la conexión, la cual no se da nítidamente. Los personajes literarios son efectos de las dimensiones de perplejidad que se construyen en la cultura:

Yu, when striving to grasp the meaning of his ancestor's novel-labyrinth, thinks of it as a "labyrinth of labyrinths, of one sinuous spreading labyrinth that would encompass past and future" (L, 33). Absorbed in his "illusory images", he felt himself to be "for an unknown period of time, an abstract perceiver of the world" (ibid.), an experience comparable to Borges's "feeling in death" as well as that of other characters such as Tzinacán and the narrator of "The Aleph" when they witness the marvelous.<sup>7</sup>

Merrell, 1991, p.181

Al realizar un registro diacrónico, surge la pregunta del tiempo y el ser, por ejemplo, Arenas (1998, p.37) retoma la perplejidad borgeseana en *El sueño de Coleridge*, que por una visión, el emperador mongol K. Khan construyera un palacio, y que luego Coleridge, también, por un sueño, hubiera creado ese palacio mediante versos.

El simulacro también se instituye dentro de este orden de escrituras de perplejidad, pero: "Borges se apropia de esta significación para construir su propio sentido sobre el simulacro. También con relación al espejo y al doble, el simulacro es lo que marca el

---

<sup>7</sup> "Yu, cuando lucha por comprender el significado de la novela del laberinto de su ancestro, piensa este como un "laberinto de laberintos, de un sinuoso laberinto expandido que encerrará pasado y futuro" (L, 23). Absorto en sus "imágenes ilusorias", él siente que es "por un periodo incierto de tiempo, un observador abstraído del mundo" (ibid.), una experiencia comparable a la "sensación de muerte" de Borges, tanto así como en otros personajes como Tzinacán y el narrador de "El Aleph" cuando ellos son testigos de lo maravilloso" (T.L.).

carácter metafísico de la literatura borgeana” (Marín, 2009, p.111). Y para estas metafísicas, Borges construye lugares metafísicos, como Tlön, del que se dice que: “Todos los mundos y todas las realidades están contenidos en Tlön” (Marín, 2009, p.115), y además: “...en Tlön –el planeta ordenado de la ficción de Borges– la metafísica <<es una rama de la literatura fantástica>>” (Alazraki, 1974, p.22). Pero así como un territorio abre espacio para reflexiones metafísicas, también se da vida a autores ficticios, entre tantos recursos, como una estrategia retórica:

...“reproducir” la enciclopedia de Tlön, sería reescribir sus mil y una páginas, tarea innecesaria pues su idéntica copia adquiriría otro sentido, como se demuestra en “Pierre Menard, autor del Quijote”, ya que anula el origen, se impone como el primer texto, y así sucesivamente.

De Toro, 2008, p.88

El simulacro es uno de los puntos de discusión entre críticos de Borges:

Debemos, sin embargo, señalar que Baudrillard, en su clasificación de los tipos de simulación, interpreta incorrectamente a Borges al negarle el estatuto de simulación a los procedimientos literarios del escritor argentino (ibíd.:9-10). Baudrillard abre su libro con una cita de los Eclesiásticos (que tampoco proviene de ese libro) y con la aseveración de que la literatura de Borges es referencial y, por lo tanto, no es simulación sensu stricto, puesto que no se trata de “la génération par les modèles d’un réel sans origine ni réalité: hyperréel” (ibíd.). Mas, Borges trabaja realmente produciendo una hiperrealidad, ya que escribir “notas sobre libros imaginarios” es escribir sin una referencia, sin un modelo a priori.

De Toro, 2008, p.47

Lo complejo de esta temática consiste en el hecho de que: “el acto del simulacro está entrañablemente relacionado con el desfiladero del lenguaje” (Marín, 2009, p.113), y que como bien reconoce Marín, el Aleph sería lo infinito como falta en el orden del lenguaje. Con el simulacro finalmente se llega a la imposibilidad de distinguir entre copia y original, y de ahí que ya no sea necesaria la distinción: finito-infinito (Marín, 2009, p.114).

El tema del origen nos traslada nuevamente al laberinto. De Toro (2008, p.88) plantea que: “encontrar y perder presuponen un solo origen y una sola identidad de las monedas perdidas y de las luego recuperadas”. El origen remite a Dios, la identidad, el texto originario:

...la mirada retrospectiva (la traza) agrega un nuevo texto complicando la operación y haciendo imposible el regreso a un origen, formulando un laberinto en el cual su texto es una digresión suplementaria, un falso y ciego espejo, imitando una infinita especulación, lo cual Borges denomina ‘Jangr’, pronunciación castellana de ‘hong’ que representa “un nudo difícil de desatar, un gran problema, un rompecabezas”. Los libros evocados están insertos en los textos de Borges, les son familiares, pero a la vez no se les puede reducir a éstos, han dejado ya de ser ellos mismos en el nuevo contexto, han perdido su identidad.

.....

Borges agrega que si la ‘igualdad’ incluye la ‘identidad’, entonces existe sólo un sujeto indivisible en el cual se encuentran todos los seres, y éstos son los órganos, las máscaras de la divinidad. Si llevamos esta argumentación a la práctica textual de Borges, vemos



que se está negando el origen y acentuando la multiplicación de las trazas, aquella superficie que se *unta* en una tradición, pero que no la reproduce...

De Toro, 2008, pp.87/89

Y precisamente la noción de tiempo que construye Borges en sus narraciones, involucra una alteración del sistema lineal: "las bifurcaciones del jardín borgeano rompen la linealidad temporal, dándonos la idea de un tiempo entrópico" (Pineda, 2010, s.p.).

Además de lo anterior, el sistema abierto de las estructuras, que desarrolla la noción de fractales, es visto también como otro de los vínculos con la producción literaria de Borges:

...si "el conjunto de Mandelbrot es un paradigma del binomio orden y caos" (VVAA, 1990: 47), la esencia de la teoría fractal es perfectamente aplicable a Borges, que de algún modo hizo de tal dualidad uno de los ejes (quizá el único eje) de su obra. Más allá de las formas gestálticas, platónicas casi, los inconcebibles destinos de los personajes y tramas borgeanas dibujan figuras contradictorias, paradójicas y laberínticas, pero que guardan a pesar de todo una rigurosa simetría interna [...] ¿Hay algo más "fractal" que el Aleph (un punto del espacio donde conviven todos los demás puntos del espacio tiempo)?

Pineda, 2010, s.p.

El sistema abierto es sintomático de la escritura de J.L. Borges, en tanto aparece como fenómeno de repetición en distintos textos; arrastra una fuente de pensamiento integrada a disciplinas sin bordes epistemológicos, sino que comparten interacciones continuas.

El universo textual de Borges es simbiótico, fronterizo; pensemos, por ejemplo, en la heterogeneidad absoluta de sus prólogos, dedicados a libros de matemáticas, poesía gauchesca, ciencia-ficción, ensayos... Literatura, filosofía, crítica literaria, ciencia y mil cosas más se funden en un autor que, siguiendo una fecunda línea contemporánea (Nietzsche, Antonio Machado, María Zambrano, Unamuno, etc.), ha demolido las fronteras entre la poesía y el pensamiento, emplazándose transdiscursivamente en un cruce de campos clásicamente irreconciliables. En suma, el nuevo paradigma que emerge en el mundo científico gracias a la teoría del caos...

Pineda, 2010, s.p.

Incluso hay investigadores que han asegurado la influencia de ciertos textos no literarios en Borges: “Una obra frecuentemente consultada por Jorge Luis Borges fue *Matemáticas e imaginación*, de E. Kasner y J. Newman, en la que se discute la teoría de los conjuntos” (Sagastume, 2011, p.269). Este libro pudo haber dado las bases matemáticas a Borges para tratar la noción de infinito. Además, la teoría de conjuntos fue propuesta por Georg Cantor (1845-1918), quien con su aritmética transinfinita asignó a la letra Aleph una serie de números, que dependen del grado de infinitud.

De este modo, la ficción es un camino ineludible en la escritura de Borges, donde los orígenes están esparcidos por distintas partes de un laberinto, nacido de la idea

bibliotecaria. El trabajo de lectura de las ficciones requiere una continua restitución de puntos de referencia que sirvan para establecer los cambios dentro de sistemas abiertos.

#### 6.4. ABDUCCIONES Y ORIENTACIONES

El estudio de la ciudad imaginada: Uqbar, le permitió a Umberto Eco pensar la figura retórica de la abducción en la escritura de Borges. Este razonamiento es propio de los cuentos policiales. Eco (2012, p. 214) resalta que cuando Sherlock Holmes habla del método deductivo y la observación, esto corresponde a la abducción de Peirce: “cuando el detective, o el científico, o el crítico o el filólogo hacen una Abducción, deben apostar a que la solución que han encontrado (el Mundo Posible de su imaginación hipotética) corresponde al Mundo Real” (Eco, 2012, p.216). De este modo, es notoria la relación entre las abducciones con la confluencia de mundos posibles, los cuales se construyen desde el orden de la ficción. Estos mundos posibles pueden conducir a la muerte cuando confluyen ideas con fines excluyentes entre sí, tal como la máxima de Spinoza lo dicta: “ordo et connexio rerum idem est ac ordo et connexio idearum”, y es precisamente: *pensar lo pensado*, un metapensamiento con germen mortal:

En ese universo spinoziano el detective sabrá también qué hará el asesino mañana. E irá a esperarlo al lugar de su próximo delito.

Pero si así razona el detective, así puede razonar también el asesino: puede actuar de modo que el detective vaya a esperarlo al lugar de su próximo delito, solo que la víctima de su próximo delito será el propio detective.

Y eso es lo que ocurre en <<La muerte y la brújula>> y en prácticamente todos los relatos de Borges o al menos en los más inquietantes y cautivadores.

Eco, 2012, p.217

El detective goza de libertad para poder realizar sus investigaciones, pero Borges agrega la existencia de un detective encarcelado (Isidro Parodi):

Los lectores tienen la impresión de que, así como don Isidro se burla de sus clientes, así también Borges (como se ha llamado al excepcional tándem Bioy-Jorges) se burla de sus lectores y que en eso, y solo en eso, radica el interés de estos relatos.

Eco, 2012, p.206

La función del detective, como aquel que indaga sobre la información oculta, demanda una actitud de continuo ejercicio analítico. Arenas (1998, p.1), en su estudio *La abducción creativa en los ensayos de Borges*, destaca que los mismos títulos en Borges permiten la proyección de la postura analítica, como es el caso de *El enigma de Edward Fitzgerald*. Y a esto vale agregar que lo oculto se lee desde la sospecha analítica:

...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.

.....

Para Borges la sospecha es una actitud natural, pues considera que “como la otra, la historia de la literatura abunda en enigmas” [...] 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...

Arenas, 1998, pp.37/39

A partir de la referencia que Bloom ofrece de Borges, respecto de que una enciclopedia es una especie de brújula, Almeida (1998) resalta que: <<No extrañará entonces que el tema de la “orientación” configure un con-junto importante de sus títulos: “La muerte y la brújula”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Las ruinas circulares”>>; entonces, si en la trama de caos es posible orientarse, parece que no habría una omisión de orden en el texto de Borges. Luego, Almeida (1998) reflexiona que ahí donde la orientación está presente, también la conjetura: “Conjeturar es afirmar (tímidamente) algo sin tener suficiente fundamento objetivo”. Con las conjeturas se entra en el campo de la lógica, y en esto, las abducciones tienen mucho por aportar como método de comprensión del mundo.

El trabajo de la conjetura se puede realizar en un espacio cerrado físicamente, pero abierto en pensamientos: “El peluquero Parodi, encarcelado en la celda 273 y teniendo

que resolver enigmas basados en relatos del mundo exterior parece resumir en su caso la metáfora geográfica del conjeturador” (Almeida, 1998). El problema interpretativo, Borges se lo deja al lector:

La diferencia con las historias de *detection* clásicas es que, cuando relees estas desde el principio, tras haber conocido la solución, te dices: <<Es cierto, ¿cómo es que no he notado ese detalle?>>. En cambio, con las historias de don Isidro el lector relee y se pregunta turbado: <<Pero ¿por qué había de notar este detalle en lugar de otros?

Eco, 2012, p.210

El mandato de Dios se constituye, en el pensamiento popular, en base axiomática para reducir el impacto de la especulación ante situaciones difíciles de la vida; algunos dirán: “todo ocurre porque Dios así lo quiso” En términos de Almeida (1998): “hay en la constitución del universo algo que garantiza la verdad, al menos provisional, de esas decisiones intelectuales con las que guiamos la mayor parte de nuestros actos”. Un claro ejemplo de lo anterior es *La escritura de Dios*, un dios que escribe sobre la piel de los jaguares. La biblioteca es algo así como el lugar de Dios:

El de Borges es un universo en que mentes distintas no pueden sino pensar mediante las leyes expresadas por la Biblioteca.

Pero esa Biblioteca es de Babel. Sus leyes no son las de la ciencia neopositivista, son leyes paradójicas. La lógica (la misma) de la Mente la del Mundo son ambas una ilógica.

Eco, 2012, p.217

Vale destacar de lo anterior: el uso de mayúscula que da Umberto Eco a la Biblioteca, y en ese lugar se puede leer la licencia ortográfica como estructura divina. De las bibliotecas surgen las enciclopedias que funcionan como brújulas en el sistema de signos presentes en los textos literarios.

Las brújulas marcan puntos en el espacio, orientaciones de lectura. Este ejercicio ya se ha desarrollado en la poesía, con base en la banda de Möebius. El grupo OULIPO<sup>8</sup>, creado en 1960 por Raymond Queneau (novelista y matemático), François Le Lionnais (matemático), y otros, realizaba investigaciones en el lenguaje para llegar a puntos de encuentro entre Matemáticas y Literatura.

O proxecto consiste nunha tentativa de exploración metódica, sistemática, das potencialidades da literatura e, xa que logo, o primeiro labor que se marca é inventar estruturas que permitan a produción de obras orixinais.

O segundo labor de Oulipo consiste en examinar antigas obras literarias para encontrar as pegadas, case sempre ocultas, da utilización das estruturas, formas ou restricións. Froito desta investigación son os estudos sobre os poetas alexandrinos, os grandes retóricos...

García, 2008, pp.71-72

La matemática Marta Macho Stadler, de la Universidad del País Vasco cita un ejemplo topológico de Luc Étienne, que usa la banda de Möebius para transformar un poema en otro que “invierte” su sentido:

---

<sup>8</sup> Por siglas en francés: *Ouvroir de Littérature Potentielle*.

En la primera cara de una banda de papel rectangular (al menos 10 veces más larga que ancha) se escribe la mitad de la poesía:

Trabajar, trabajar sin cesar,  
 para mi es obligación  
 no puedo flaquear  
 pues amo mi profesión...

Se gira esta tira de papel sobre su lado más largo (es esencial), y se escribe la segunda mitad del poema:

Es realmente un tostón  
 perder el tiempo,  
 y grande es mi sufrimiento,  
 cuando estoy de vacación.

Se pega la tira para obtener una banda de Möbius y sobre ella se lee (¡sólo tiene una cara!) algo con sentido “opuesto” a la suma de los dos poemas anteriores:

Trabajar, trabajar sin cesar, es realmente un tostón  
 para mi es obligación perder el tiempo  
 no puedo flaquear y grande es mi sufrimiento,  
 pues amo mi profesión... cuando estoy de vacación.

Macho, 2006, p.53

El ingeniero en electrónica: Rodrigo Siqueira, de la Universidad de San Pablo, Brasil, propuso una integración de poesía-teoría de Cantor-fractales:

As background, a symmetrical Cantor set can be constructed by taking an interval of length 1 and removing its middle third (but leaving the end points of this middle third). This leaves two smaller intervals, each one-third as long. In the symmetrical case, the



middle thirds of these smaller segments are removed and the process is repeated. The symmetrical Cantor set has a “measure zero”, which means that a randomly throw dart would be very unlikely to hit a member. At the same time it has so many members that it is in fact uncountable, just like the set of all the real numbers between 0 and 1. Here is one poem he “exhibited” at a Fractal Exposition in Sao Paulo<sup>9</sup>.

### The Cantor Dust

...in... the...structure...of...dynamical...systems.....  
 .lies..a..new..vision... ..of.order.&.chaos.....  
 .complex... .creation.. ...order... ..chaos....  
 .can .you. see. .the. .flow in.. the path..  
 .f r .a c t u. .r e. .i n t o .m i n d.  
 || || || || || || || || || ||<sup>10</sup>

Pickover, 1994, p.281

---

<sup>9</sup> “Como base, un conjunto simétrico de Cantor puede construirse al tomar un intervalo de distancia 1 y remover su tercio (pero dejando los últimos puntos de su tercio). Esto da como resto dos intervalos más pequeños, cada uno de un tercio de longitud. En caso simétrico, los tercios de estos segmentos más pequeños son removidos y el proceso es repetido. El conjunto simétrico de Cantor tiene una “medida cero”, lo cual significa que un lanzamiento aleatorio de un dardo difícilmente golpearía a uno de los miembros. Al mismo tiempo este conjunto tiene tantos miembros, que de hecho es incontable, tal como un conjunto de todos los números reales entre 0 y 1. A continuación, un poema que él exhibió en la Exposición Fractal en San Pablo” T.L.

<sup>10</sup> ...en... la...estructura...de... sistemas ... dinámicos .....  
 .descansa..una..nueva..visión... ..de.orden.&.caos.....  
 .compleja... .creación.. ...orden... ..caos....  
 .puedes .tú. ver. .el. .flotar en.. el camino..  
 .f r .a c t u. .r a. .e n l a .m e n t e.  
 || || || || || || || || || ||

Otra de las implicaciones de esta banda ha sido con el teatro. La misma Macho (2014) escribe sus observaciones acerca de la puesta en escena de *Madame Butterfly* y el uso de la banda de Möbius:

A mediados de 2013, se estrenó una especial versión de esta obra en el Teatro La Fenice (Venecia): la artista Mariko Mori fue la encargada del vestuario y la escenografía.

Una enorme banda de Möbius ocupaba el escenario, suspendida al principio, apenas visible, para terminar invadiendo el proscenio.

La banda de Möbius es un elemento matemático que se introduce en una representación teatral: simboliza quizás las alas de la mariposa –dependiendo del punto de vista desde el que se mira la banda de Möbius, pueden percibirse unas alas, las de *Madama Butterfly*–, o acaso la fusión de oriente y occidente –la banda de Möbius sólo tiene una cara– en el niño que *Madama Butterfly* tiene con el soldado americano.

Macho, 23 de enero de 2014, sitio Divulgamat

La banda fue realizada por el grupo Factum Arte, pesaba 650 k y tenía una longitud de 8 m. La siguiente es su muestra en escena:



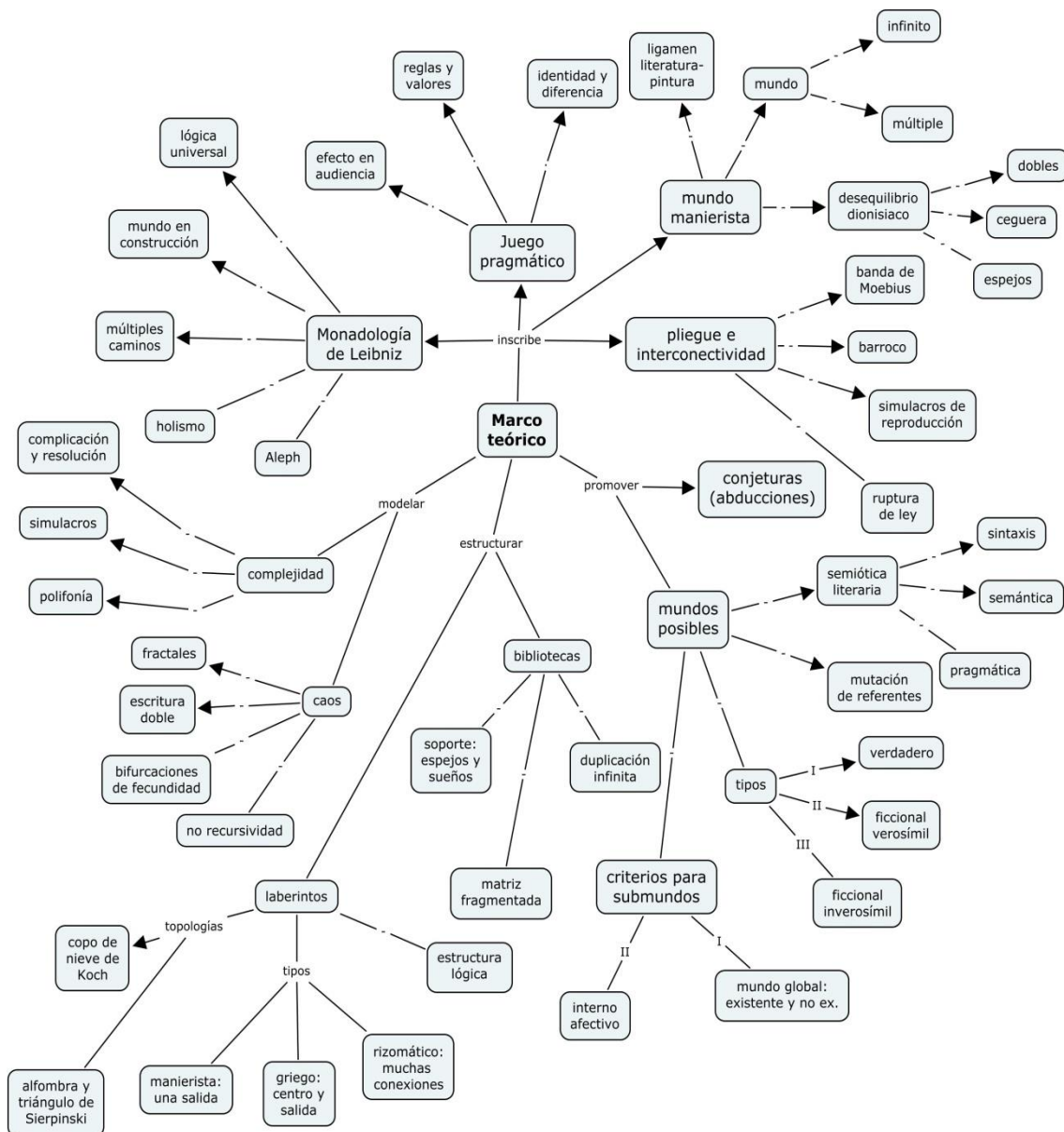
**Fotografía 0.** Madame Butterfly y banda de Möbius

Fotografía de: Michelle Crosera. Referido por Macho (2014), sitio electrónico: divulgamat2.ehu.es

En estos ejemplos emergen mundos posibles de sentidos para tantos lectores, que podrán ser invitados a la sospecha analítica del entorno. Tal como puede notarse, establecer estas relaciones implica un trabajo asistido por aristas de conocimiento de distintas áreas; esta fue la vía principal por la cual J.L. Borges trazó su escritura, compartiendo el discurso literario en otros entornos de saber, de ahí que sea imperioso ir a ellos para indagar en la escritura de complejidad propuesta por Borges.

## 7. Marco teórico

En este apartado se exponen referentes prioritarios que darán soporte teórico al posterior discurso analítico. A continuación está planteado un mapa conceptual que pretende orientar el camino teórico por recorrer.



**Mapa conceptual.** Marco teórico

Elaboración propia con uso del programa CmapTools

Este marco teórico se divide en los siguientes diez apartados:

- 7.1. Lenguaje: y su juego pragmático
- 7.2. La conjetura y su organización lógica
- 7.3. Monadología leibniziana
- 7.4. Teoría de mundos posibles
- 7.5. Pliegue como función de interconectividad
- 7.6. Laberinto: multiverso de perplejidad
- 7.7. Biblioteca: soporte de espejos y sueños como escrituras infinitas
- 7.8. Complicación y resolución en un texto de la complejidad
- 7.9. Teoría de las catástrofes: caos en la sucesión
- 7.10. El mundo manierista

Hay una serie de implicaciones teóricas en estos apartados que podrán ser comparadas durante el recorrido de lectura. Posteriormente, se integrarán al capítulo de análisis; por lo tanto, para una mejor comprensión del análisis propuesto es prioritario el estudio detallado de estos diez apartados teóricos, que por sí mismos se constituyen en una propuesta novedosa, tal como rizoma teórico.

Las ilustraciones que acompañan estos apartados han de ser tratadas como construcciones propiamente teóricas, y no simples referencias ilustrativas.

## 7.1. LENGUAJE: Y SU JUEGO PRAGMÁTICO



**Fotografía 1.** Ajedrez sobre cuadrícula del dios azteca Tonatiuh  
Producción personal

Ferdinand de Saussure ha comparado el uso de la lengua con el juego de ajedrez; ambos son sistemas compuestos de piezas dinámicas: “Si reemplazo unas piezas de madera por otras de marfil, el cambio es indiferente para el sistema; pero si disminuyo o aumento el número de las piezas tal cambio afecta profundamente la <<gramática>> del juego [...] es interno [un cambio] todo cuanto hace variar el sistema en un grado cualquiera” (De Saussure, 1945, p.70). Por ejemplo, no es lo mismo trabajar en Matemáticas con una ecuación de grado uno (ecuación lineal) que hacerlo con una de grado dos (cuadrática): el comportamiento del grafo que se trace a partir de sus variables, orientará la línea de forma recta o curva.

Un referente primordial del juego es el valor de una pieza. En una partida de ajedrez, perder una pieza (un peón, por ejemplo) podría tener un valor pragmático muy alto para efectos de triunfar en el sistema de juego que ha definido la misma partida. En la fotografía 1 se ha resaltado en color las siguientes piezas:

- Caballo: naranja
- Reinas: amarillo
- Rey: rojo

El rey verde está en jaque. En una situación hipotética, el jugador de las piezas verdes debe mover, pero sabe que si mata el caballo (que tiene en jaque al rey), en el siguiente movimiento la torre blanca matará a la reina. El movimiento verde debe ser astuto, pues la reina blanca está cerca de poner en jaque al rey verde...

El valor respectivo de las piezas depende de su posición en el tablero, del mismo modo que en la lengua cada término tiene un valor por su oposición con todos los otros términos [...] el sistema nunca es más que momentáneo: varía de posición a posición. Verdad que los valores dependen también, y sobre todo, de una convención inmutable, la regla del juego, que existe antes de iniciarse la partida y persiste tras cada jugada.

De Saussure, 1945, p.158

Así, la posición que ocupan las piezas dentro del sistema más el valor de cada una de ellas son los dos grandes marcadores del devenir del sistema. No importa que se juegue con las piezas tradicionales de ajedrez o bien, con adaptaciones como en el caso del ajedrez sobre cuadrícula del dios azteca Tonatiuh; lo relevante en esto es el valor que se asigna a cada pieza: "cualquier figura sin semejanza alguna con él [caballo] será

declarada idéntica, con tal de que se le atribuya el mismo valor [...] la noción de identidad se confunde con la de valor” (De Saussure, 1945, p.189).

Este orden de cosas converge con las posturas desarrolladas por la teoría de las catástrofes (René Thom, como creador). Se podría comparar el movimiento de las piezas de ajedrez con el recorrido de hojas en el aire (hojas con distintas formas): “¿Y el recorrido de una hoja al caer? Depende en cada detalle de la silueta y curvatura de la hoja, porque ellas determinan la resistencia del aire que encuentra la hoja. Puede ser alterado por la más ligera brisa...” (Woodcook y Davis, 1989, p. 22). En términos lingüísticos, esta teoría se expresa del siguiente modo: “la jugada tiene repercusión en todo el sistema: es imposible al jugador prever exactamente los límites de ese efecto. Los cambios de valores que resulten serán, según la coyuntura, o nulos o muy graves o de importancia media” (De Saussure, 1945, p.159).

Las puntadas de significación se entienden a partir de la definición contextual; el continuo cambio es metáfora de la crisis de referencialidad, pero esta precisamente es la que hace posible la existencia de otros mundos, con sus propias reglas de constitución:

...la manera de entender el significado de una palabra es estudiarlo en el juego de lenguaje al que la palabra pertenece, ver cómo la palabra contribuye a la actividad comunal de un grupo de usuarios del lenguaje. En general, el significado de una palabra no es el objeto al que ella representa, sino más bien su uso en un lenguaje [...] preguntar y dar nombres es algo que solo se puede hacer en el contexto de un juego de lenguaje.



A pesar de la complejidad de ciertas organizaciones de sistemas y sus movimientos periódicos, para el ser humano se ha convertido en una necesidad razonar los acontecimientos de sucesos en su entorno, pues le permite así contar con predicciones que podrían evitar alguna catástrofe, o bien, obtener los mayores beneficios de cierto sistema de cosas.

En este punto ya se ha demostrado que las palabras ocupan un valor según la posición y se leen desde un enmarcado de relaciones; además, la semántica de las palabras depende del corte final de la oración; por ejemplo, no es la misma significación de “hombre” en cada una de las siguientes frases u oraciones, en tanto, el sentido depende de la ubicación que tenga en la estructura sintáctica:

Un *hombre*

Un *hombre* bien

Un *hombre* bien parecido

Un *hombre* bien parecido al mono

Carvajal, D'Angelo, Marchilli, 2000, p.35

Entonces, leer las palabras implica situarlas dentro de un juego pragmático, y el trabajo del lector está en reconocer las reglas de organización.

Las palabras –insiste Wittgenstein– no se pueden entender fuera del contexto de las actividades humanas no lingüísticas con las que el uso del lenguaje está entrelazado: las palabras junto con las conductas que las rodean, constituyen el juego del lenguaje.

.....

No es por medio de una definición hecha en soledad como “dolor” llega a ser el nombre de una sensación: es más bien por el hecho de formar parte de un juego de lenguaje comunal. Por ejemplo, el grito de un niño es una expresión espontánea, prelingüística, de dolor; gradualmente, los padres adiestran al niño para que lo reemplace por la expresión convencional...

Kenny, 1974, pp.25/27

Los hablantes recurren a intersecciones pragmáticas para establecer una mediación con el entorno. Janik y Toulmin (1998), a partir de ideas de Mauthner, distinguen que el lenguaje puede ser tanto puente como barrera: “Así como el lenguaje es el mediador entre los hombres cuando éstos actúan, puede análogamente convertirse en una barrera cuando desean conocer” (p.160). Y esta actuación se analiza desde la particularidad de su acto: “La consideración pragmática del lenguaje huye de las generalidades para recrearse en las diferencias” (Camps, 1976, p.29).

Así, al considerar el objeto de la pragmática como un modo de actuar, se puede establecer una clasificación de actos, pero en esto: “no basta tener en cuenta lo que se dice, sino la totalidad de circunstancias que concurren en la relación hablante-oyente: el cómo, el dónde, el por qué, el quién y para quién se dice algo” (Camps, 1976, p.31).

El orden de la diferencia remite a la identidad. Antoine Compagnon, en su *Le démon de la théorie*, distingue los pasajes paralelos como un método, y este, según lo previamente tratado, puede ubicarse dentro de la pragmática, en tanto:

...tend à préférer, pour éclairer un passage obscure d'un texte, un autre passage du même auteur à un passage d'un autre auteur, témoigne, chez le plus sceptiques, de la persistance d'un certaine foi en l'intention d'auteur [...] Comprendre, interpréter un texte, c'est toujours, inévitablement, avec de l'identité, produire de la différence, avec du même, de l'autre: nous dégageons des différences sur fond de répétitions. C'est pourquoi la méthode des passages parallèles se trouve au fondement de notre discipline: elle en est même la technique de base.<sup>11</sup>

Compagnon, 1998, p.77

Otro orden de paralelismo sería en la interpretación textual, que se da mediante enlaces de sentido entre una conjetura, en un punto, con su resolución en otro punto dentro del texto mismo:

En el *De Doctrina Christiana* decía Agustín que si una interpretación parece plausible en un determinado punto de un texto, sólo puede ser aceptada si es confirmada –o al menos, si no es puesta en tela de juicio– por otro punto del texto. Esto es lo que entiendo por *intentio operis*.

.....

La iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la *intentio operis*. Esta conjetura debe ser aprobada por el conjunto del texto como un todo orgánico [...] se pueden formular infinitas [...] desaprobadas algunas conjeturas aventuradas [...] el texto es un objeto que la interpretación construye en el intento circular de convalidarse a través

---

<sup>11</sup> "...tiende a preferir, para aclarar un pasaje oscuro de un texto, otro pasaje del mismo autor a un pasaje de otro autor, testifica, entre los más escépticos, acerca de la persistencia de una cierta fe en la intención del autor [...] Comprender, interpretar un texto, es siempre, inevitablemente, con la identidad, producir la diferencia, con lo mismo, del autor: despejamos las diferencias sobre el fondo de las repeticiones. Este es el porqué, el método de pasajes paralelos se halla en el fondo de nuestra disciplina: es la misma técnica de base" T.L.

de lo que la constituye [...] Su código secreto está en esa voluntad oculta suya –evidente cuando se la traduce en términos de estrategias textuales– de producir ese lector, libre de aventurar todas las interpretaciones que quiera, pero obligado a rendirse cuando el texto no aprueba sus atrevimientos más libidinosos.

Eco, 1998b, p.40

La referencia anterior permite pensar en las abducciones que se realizan constantemente a los textos de Borges, pero entonces, precisamente habrá algunos ejercicios de sentido que serán válidos, mientras que otros no.

El lenguaje, en su carácter performativo, pretende operar por múltiples sentidos, y para ello, sus lectores han de asumir parte del pacto establecido entre narrador-lector, donde el primero presenta un mundo de ficciones al segundo para que este asuma una postura activa en la resolución de incógnitas literarias, pues ante todo, un lector emprende el estudio de un texto literario, porque hay algo que desea conocer, y el hecho de que escoja cierto texto literario en lugar de otro, remite a *un enmarcado fantasmático*: “El lenguaje no es propiedad del individuo solitario, ya que sólo existe entre hombres. El lenguaje no es empero común a dos hombres, ya que es claro que dos hombres nunca conciben la misma cosa con las palabras” (Janik y Toulmin, 1998, pp.160-161).

De este modo, siempre que el lenguaje se pone en juego, existe la posibilidad de extraviarse en el trabajo interpretativo: “...el lenguaje es esencialmente metafórico. En cuanto tal, es ambiguo por su misma naturaleza” (Janik y Toulmin, 1998, p.161). De ahí

que surjan tantas posibilidades del malentendido en el orden del lenguaje, y por esta razón es prioritario leer el juego de lenguaje según sus reglas de organización y el contexto donde se establecen, pues en el mundo abierto hay diversos sentidos que se limitan por el significado; como ejemplo de diferencias de significado de una misma palabra, puede referirse el caso de “corazón”, que por un lado puede tener el sentido convencional como órgano de naturaleza muscular que impulsa la sangre, pero también se puede emplear para referirse a una persona muy noble y dulce: “¡Sos un corazón de melón!”, que permite incluso crear canciones (*Corazón de melón*, Hermanas Benítez, quinteto cubano, 1958), y finalmente los hablantes asumen la expresión como herencia cultural, distinta a la noción médica, o incluso a otra expresión metafórica: “¡No tienes corazón!”, y esta negación es parte del juego pragmático, así como otras que a continuación se tratan: “¿Qué significan las palabras de por sí, abstraídas de su capacidad instrumental? Nada, porque no se podrían manejar si no supiéramos en qué contextos, en qué situaciones, un nombre, una negación, una prohibición, una broma, son significativos” (Camps, 1976, p.35).

El escoger un texto, el ser escogido por un texto, son actos plenos de sentido, de circunstancias de las que no se tendrá, en muchos casos, la certeza de responder al cómo, el dónde, el por qué, etc. En el siglo XVIII, el padre Feijoo manifestaba, con respecto a la visita de un grupo a cierto admirable edificio: “Si les preguntan ¿qué hallan de exquisito o primoroso en éste? Responden, que tiene un no sé qué, que embelesa” (Feijoo, 1993, p.225).

La tragedia griega enseña espléndidamente acerca de estos lugares del no saber, pero que aun así, actúa sobre los sujetos. Para Guyomard (1997, p.33): “Antígona fascina.

Tiene el brillo de su belleza, terrible y trágica". Es un brillo que seduce, inefable, es una mirada que pesa a deseo. Lacan también acusa a Antígona de extraer el brillo de la belleza, y ante todo, *lo bello produce un efecto sobre el deseo, es agalma*.

ἀγαλμα= honor, ofrenda, estatua, imagen (pictórica o literaria)

La pragmática precisamente da muestras de que el acto de palabra varía según "el estatuto de honor" que tenga una persona ante cierta circunstancia comunicativa, por ejemplo: un sujeto no procede igual si es bombero o trabajador de una fábrica cuando escucha la frase "¡Fuego!". Hay que ver también el efecto que causan las estrellas de cine o cantantes en sus fanáticos cuando se presentan en un espectáculo masivo; difícilmente esto ocurre cuando algún académico se presenta en un simposio, por poner un caso.

Todo lo tratado previamente, sin aspirar a constituirse en un exhaustivo compendio de las distintas implicaciones teórico-prácticas de la pragmática, permite establecer puntos referenciales para posteriormente leer los textos de J. L. Borges desde su contextualización ficticia, y no una lectura de términos fuera de ese constructo especular.

El lenguaje demanda de parte del operador, un continuo replanteo de los elementos con los que articula el discurso para conocer cierto inaccesible del que se quiere dar cuenta mediante la palabra, aunque también vale referir que es constitucional a lo asimilado: *la imposibilidad de asimilar toda su información*; pero al menos esta se puede bordear con los recursos de lectura que se tengan a disposición.

## 7.2 LA CONJETURA Y SU ORGANIZACIÓN LÓGICA

Una de las estrategias del desarrollo del conocimiento es proponer una conjetura que sirva para explicar algo que genere incógnita. Luego de esto, el trabajo intelectual consiste en organizar una serie de argumentos lógicos con el fin de describir una experiencia de conocimiento y convencer a la audiencia acerca de su utilidad.

En el orden de cosas móviles, hay que conjeturar las posibles posiciones futuras de los componentes del sistema. Y de este modo el analista ingresa en el dominio de la lógica. Umberto Eco, en *Apostillas a El nombre de la rosa*, alude al trabajo semiótico de Peirce, quien trató el concepto de abducción, o hipótesis, que para Eco también se puede llamar: conjetura.

La novela policíaca constituye una historia de conjetura, en estado puro. Pero también una *detection* médica, una investigación metafísica, son casos de conjetura [...] hay que conjeturar que todos los hechos tienen una lógica, la lógica que les ha impuesto el culpable [...] (¿quién es el asesino?) se ramifica en tantas otras historias, todas ellas historias de otras conjeturas, todas ellas de la estructura de la conjetura como tal.

Eco, 1998, pp.654-655

De este modo, *la abducción remite al rizoma*, a las implicaciones de base, o sea, de raíz, pero que solo se registran hasta que se leen en su lugar y relación. Pero además de esto, la abducción se distingue como parte de la tricotomía de argumentos, junto con la

deducción y la inducción. En palabras de Umberto Eco (2012, p.211): “Razonamos, decía Peirce, de tres modos: por Deducción, por Inducción y por Abducción”. Vale rescatar la distinción que Peirce hace de estos:

Una deducción es un argumento cuyo interpretante representa que pertenece a una clase general de posibles argumentos exactamente análogos que se caracterizan por el hecho de que, a lo largo de la experiencia, la mayor parte de aquellos cuyas premisas son verdaderas tendrán conclusiones verdaderas. Las deducciones son o bien necesarias o bien probables [...] Una deducción necesaria es un método para producir símbolos dicentes mediante el estudio de un diagrama. Es o bien corolarial o bien teorema [..] deducciones de probabilidad, son deducciones cuyos interpretantes las representan como relacionadas con tasas de frecuencia. Son o bien deducciones estadísticas o bien deducciones probables propiamente dichas [...]

Una inducción es un método para formar símbolos dicentes relativos a una cuestión definida, método en el cual el interpretante no representa que partiendo de premisas verdaderas producirá, a la larga, resultados aproximadamente verdaderos en la mayoría de las instancias, sino que representa que, si se persiste en este método, a la larga producirá la verdad, o una aproximación indefinida a la verdad, con respecto a cada cuestión [...]

Una abducción es un método para formar una predicción general sin ninguna verdadera seguridad de que tendrá éxito, sea en un caso especial o con carácter general, teniendo como justificación que es la única esperanza posible de regular nuestra conducta futura racionalmente, y que la inducción, partiendo de experiencias pasadas, nos alienta fuertemente a esperar que tendrá éxito en el futuro.



Para Peirce (1974), el razonamiento por abducción es propio de los descubrimientos científicos revolucionarios. Eco (2012, p.213) propone una serie de ejemplos que se sintetizan a continuación:

- Los antecesores de Kepler creían que las órbitas planetarias eran circulares
- Kepler observa el movimiento de Marte y detecta dos puntos que no corresponden a puntos de un círculo
- Kepler conjetura que el movimiento planetario muestra un tipo de curva no circular
- Si Marte se desplaza en órbita elíptica, habrá un tercer punto que corresponderá a otro punto de una elipse; y así ocurre y se comprueba la hipótesis (conjetura)

La abducción es un término del lenguaje lógico, pero también semiótico (Arenas, 1998, p.39). Se toma como partida con la finalidad de aplicarle verificaciones posteriores, pero se parte del conocimiento previo que se ha adquirido respecto del mundo y su comportamiento: "...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" (Arenas, 1998, pp.39-40). Y estas nociones del mundo se citan porque precisamente, *a partir de las posibilidades hipotéticas que da la abducción, se crean mundos posibles.*

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.

Arenas, 1998, p.40

Es muy oportuna la referencia planteada por Eco (2012, p.214) respecto de la palabra inglesa *abduction*, que refiere a raptó o robo, y esto se constituye en un ejercicio de pensamiento: la interpolación, que se plantea del modo:

Si tengo un resultado curioso en un ámbito de fenómenos aún no estudiado, no puedo buscar una Ley de dicho ámbito (si existiese y la conociera, el fenómeno no sería curioso). Debo ir a <<raptar>> o <<tomar prestada>> una ley en otro ámbito. Si se quiere, debo razonar por analogía.

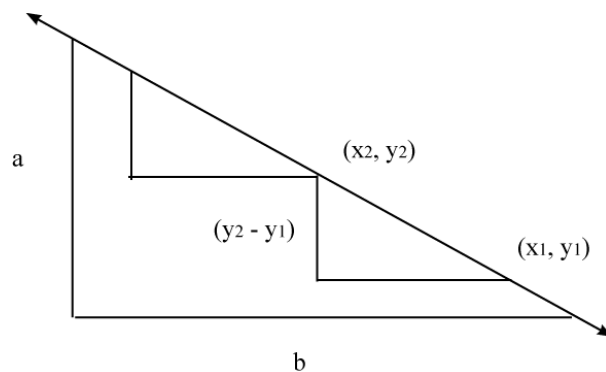
Eco, 2012, p.214

Sirve en esto la reflexión que propuse en mi libro *Literatura en el diván del Psicoanálisis*, cuando extendí un ligamen al concepto de interpolación para los trabajos de lectura:

El trabajo, al menos se define, estará inscrito en una interpolación entre saberes, definida a partir de pares ordenados en un plano cartesiano; esos puntos constantes, y por lo tanto, degenerados, definen un origen, y así, una marca, una letra, división ordenada, un par ordenado; en medio de los dos puntos resaltados en la función se da la interpolación, ahí operan traslaciones y rotaciones, de significantes, podríamos decir, pero matemáticamente conviene llamarlos traslaciones y rotaciones de identidades, que también pueden graficarse, y por lo tanto, demostrarse (figura 2), además, decir que son graficables es reconocer su base simbólica, regida por un principio de legalidad,

ordenación, pero no solo esto, al ser elementos graficables, entonces se asume que entre estos se establecen relaciones, y con esto volvemos a la identidad, esta, expresa una relación.

En estos espacios de interpolación, algo está para ser leído, y para ello, se expresa de manera simbólica, no habría otra posibilidad; sin el recurso simbólico, estaríamos imposibilitados a trabajar clínicamente, pues lo simbólico, al menos, nos da la posibilidad de  $f_{(a, o)}$ llar.



**Figura 1.** Interpolación lineal de una recta

Si se sabe que la ecuación de la recta es  $y = mx + k$ , con  $m$  como constante, entonces, a partir de la definición de la recta comprendida entre los pares ordenados  $(x_1, y_1)$  y  $(x_2, y_2)$ , se pueden establecer relaciones de identidad:

$$\frac{a}{b} = \frac{m}{1} \rightarrow m = \frac{a}{b} = \frac{y_2 - y_1}{x_2 - x_1}$$

En la interpolación de una función lineal ocurren identidades, expresadas con recursos simbólicos (letras). A partir del reconocimiento de los puntos de origen, puntos degenerados, se puede establecer la traslación y rotación de elementos en el interior de la cadena, léase, significantes que se trasladan metonímicamente y metafóricamente en la cadena significativa.

Así, las abducciones (como resultados de robo) deben rastrearse desde otros mundos, que a nivel interpretativo logran conectarse (por extrapolación y luego interpolación), y de ese modo se marca un registro simbólico, en tanto hay una ecuación, cuyas variables y constantes dan lugar a operaciones de identidad; finalmente, en un ejercicio detectivesco se quiere resolver la identidad del criminal, y Borges goza al confundir a su lector. El reconocimiento del goce es la forma de valorar la función autoral.

### 7.3. MONADOLÓGIA LEIBNIZIANA

*La búsqueda de la lógica universal* fue una aspiración de Leibniz (1646-1716). El cambio caracteriza a todo ser creado y a la misma mónada (sustancia simple), la cual forma parte de los compuestos. Pero, hay algo que se preserva en el cambio: "Porque como todo cambio natural se hace por grados, algo cambia y algo queda" (Leibniz, 1975, p.29). Y el cambio se abre a un *mundo en plena construcción*: "Y allí donde no hay límites, es decir, en Dios, la perfección es absolutamente infinita" (Leibniz, 1975, p.39).

La permanencia histórica se da por un registro de la memoria: esta es la característica de las almas (Leibniz, 1975, p.32). Por otra parte, el mundo de cambios genera múltiples vías, donde *unos mundos, en vez de otros, se vuelven más afines a las condiciones de existencia*:

Ahora bien, como hay una infinidad de universos posibles en las ideas de Dios y como no puede existir sino solo uno de ellos, es necesario que exista una razón necesaria de la elección de Dios, la cual le determine a uno antes que a otro.

Y esta razón no puede encontrarse más que en la conveniencia o en los grados de perfección que estos mundos contienen; pues cada posible tiene derecho a pretender la existencia en la medida de la perfección que comprende.

Leibniz, 1975, p.44

Existe una construcción teórica de “mundo” con su concepción holística, cuyas interrelaciones multiplican sentidos entre los componentes del universo, en cuya forma particular de acomodación de las cosas creadas:

...hace que cada substancia simple tenga relaciones que expresen todas las demás, y que ella sea, por consiguiente, un espejo viviente y perpetuo del universo.

Y como una misma ciudad contemplada desde diferentes lugares parece diferente por completo y se multiplica según las perspectivas, ocurre igualmente que, debido a la multitud infinita de substancias simples, hay como otros tantos diferentes universos, que no son, empero, sino las perspectivas de uno solo, según los diferentes puntos de vista de cada Mónada.

.....

Todo cuerpo se resiente de todo lo que se haga en el universo; de tal modo que aquel que lo ve todo podría leer en cada uno lo que ocurre en todas las partes, e, incluso, lo que ocurre y lo que ocurrirá /.../ un Alma no puede leer en sí misma más que lo que se le

representa distintamente, no sabría desplegar de una vez todos sus repliegues porque se extienden al infinito.

Por tanto, aunque cada Mónada creada representa al universo entero, representa más distintamente el cuerpo que le afecta particularmente, y del cual constituye la Entelequia.

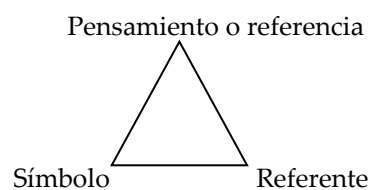
Leibniz, 1975, pp.44-45/46-47

Todo esto permite entender que la filosofía de Leibniz es base para las posteriores nociones de mundos posibles que proliferan en la escritura de Borges, donde el Aleph tendrá un punto medular en este universo de sentidos.

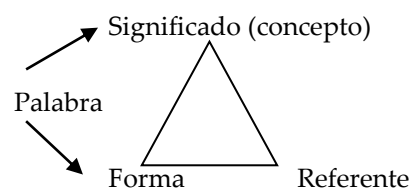
#### 7.4. TEORÍA DE MUNDOS POSIBLES

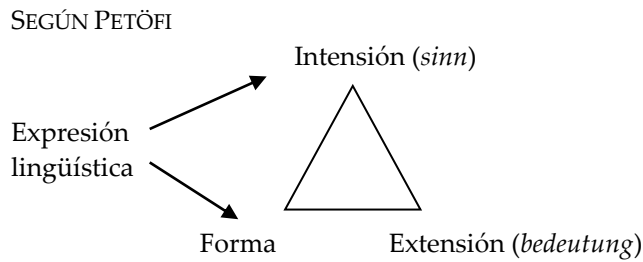
El triángulo semiótico de Peirce muestra relaciones semánticas, sintácticas y pragmáticas, las cuales afectan cualquier tipo de signos: sean lingüísticos o no lingüísticos (Albaladejo, 1998, p.17). A continuación se muestran reformulaciones, cuyos conceptos se verán en los posteriores párrafos:

SEGÚN OGDEN Y RICHARDS



SEGÚN JOHN LYONS





**Figura 2.** Triángulos de significación

En los dos primeros constructos teóricos anteriores, el pensamiento o concepto enlazan significante y referente. Luego János Petöfi amplía estas formulaciones de significación del texto y parte de los conceptos de Rudolf Carnap acerca de intensidad y extensión, así como sentido (*sin*) y denotación (*bedeutung*) de Frege.

La semiótica (de base lingüística) presenta dos posibilidades: ser literaria o no literaria. A partir de esto, Albaladejo (1998, p.17) comenta que la semiótica literaria estudia obras de arte verbal, textos de lengua natural, que distinguen las siguientes categorías:

- Sintaxis literaria: estudia relaciones sintácticas (en sentido semiótico) del texto literario, ocupándose, por tanto, de los niveles fonológico, morfológico, sintáctico (sintáctico gramatical) y semántico-intensional del texto literario.
- Semántica literaria: estudia las relaciones semánticas (semántico-extensionales) del texto literario, que son las que se establecen entre éste y su referente.
- Pragmática literaria: estudia las relaciones existentes entre el texto literario, su productor, su receptor y el contexto de comunicación.

Además del texto literario como objeto de estudio, la semiótica literaria analiza: referentes, contexto, comunicantes, relaciones, entre otros. Albaladejo (1998) define el texto literario como: “un signo lingüístico formado por otros signos lingüísticos integrados en él” (p.39).

Si bien la investigación acerca de la producción de J.L. Borges no se orientará sobre la semiótica no literaria, vale aportar que esta considera: organización visual, gestual (teatro), distribución de páginas de imprenta, entre otras; un caso que podría ser de interés sería el caligrama como producción literaria, pero a la que debe atenderse su disposición espacial; otro juego de letras visuales es el de los palíndromos, que produce el mismo Borges.

Los estudios literarios de carácter sintáctico están situados en el ámbito contextual, esto es, aquel que corresponde al objeto lingüístico que es la obra literaria. Rodeando el mencionado ámbito se encuentra otro: el ámbito contextual, en el cual están situados el referente del texto, los comunicantes y también el contexto entendido como conjunto de elementos espaciales, temporales, históricos, sociales, culturales, etc. en el que la comunicación tiene lugar

.....

El estudio del referente del texto literario en función de éste, el tratamiento de la relación entre ambos, el análisis de la ficcionalidad, etc. son actividades teórico-prácticas que se llevan a cabo dentro de la semántica literaria. Por otro lado, el estudio de la recepción literaria, de las influencias del contexto de comunicación en la producción, etc. está situado en la pragmática literaria.



En líneas anteriores se distinguieron: sintáctica, pragmática y semántica, pero Albaladejo aclara que estas mantienen fuerte interrelación. Para efectos del presente trabajo, el énfasis será en lo pragmático, desde donde el texto literario asume un énfasis interno: “el texto es actualizado comunicativamente en tanto en cuanto está situado en una dimensión pragmática, la cual tiene sentido porque las relaciones pragmáticas se establecen a partir de un texto de lengua natural, que expresa un referente” (Albaladejo, 1998, p.27). Aquí interesa este sentido de actualización, pues para analizar la producción narrativa de Borges, nos encontramos precisamente *en este juego productivo donde los referentes mutan*. El lenguaje ya por sí mismo expresa dicha condición mutante, y Borges no omite los cambios de significaciones en las palabras a partir de un estudio diacrónico, como por ejemplo cuando estudia la palabra “pesadilla” en su ensayo del mismo nombre, y comparte referencias desde el griego, latín, inglés, e incluso resalta aportes pictóricos que brindan una nueva dimensión al significante. De este modo vale la ubicación de la pragmática como espacio de la productividad de sentidos.

La semiótica lingüística queda, pues, configurada como el conjunto de sintaxis, semántica y pragmática, relacionadas éstas entre sí de tal manera que el ámbito pragmático engloba los ámbitos sintáctico y semántico. El modelo lingüístico-textual llamado TeSWeST (Text-Struktur Theorie, teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo) ampliada II [...] contiene, tanto en su parte de representación formal como en su parte no formal, un conjunto de tres bloques de construcciones teóricas [...] En la parte no formal del modelo mencionado hay tres componentes organizadores: componente de pragmática

textual, componente de intensión textual, que se ocupa del espacio sintáctico, y componente de extensión textual, que cubre el espacio semántico-extensional.

Albaladejo, 1998, p.27

La base estructural para el análisis de textos entonces es pragmática, que engloba la intensión y extensión textuales. Los mundos del texto, desde las ideas de Doležel, se consideran como provistas de dimensiones extensional e intensional. Esto conduce al conocimiento del mundo, que a partir de las ideas de Albaladejo (1998, p.58), pueden distinguirse tres tipos generales de modelos:

- Tipo I: lo verdadero; reglas del mundo objetivamente existente. El texto histórico y periodístico se ajustan al conjunto referencial.
- Tipo II: ficcional verosímil; las reglas no son del mundo objetivamente existente, pero se construyen a partir de estas, o sea, los productos podrían existir: “pues cumplen las leyes de constitución semántica” p.59.
- Tipo III: ficcional no verosímil; las reglas no son del mundo objetivamente existente, son transgresiones.

Cada posibilidad del mundo acontece según reglas. El trabajo de lectura implica indagar sobre el ordenamiento de cada mundo.

La estructura de conjunto referencial que el texto expresa es un mundo parcial o parcela de mundo, que se comunica lingüísticamente por medio de un texto común o literario, y,

de acuerdo con lo expuesto, dicha estructura está regulada por un modelo de mundo de un tipo determinado.

Albaladejo, 1998, p.69

Los textos literarios pueden contener rasgos de un tipo y otro: *Los viajes de Gulliver*, por ejemplo, presentan: existencia de liliputienses (tipo III) y la presencia de un barco (tipo II). Este ejercicio analítico queda por plantearse en la producción de Borges.

El receptor cumple un rol primordial en los ejercicios pragmáticos. Una comunicación feliz se tramita cuando: productor y receptor siguen el texto en la misma categoría, tipo de significación, así: “la interpretación de *Un mundo feliz* de Aldous Huxley el modelo de mundo que construirá será del tipo III” (Albaladejo, 1998, p.65). En el caso de Borges, lo escrito tenderá hacia lo críptico, y en este caso la aparición de un receptor feliz será infrecuente, pues los mundos de Borges suelen estar fragmentados, y para esto hay que hacer un estudio de las secciones (parcelas) del mundo, de tal modo, el lector participa de la vitalidad pragmática del mundo cambiante:

Amado Alonso habría tomado de Dilthey la idea de que la vivencia del creador puede revivirse por el lector. Por ello asigna al lector la importante labor de recrear: el receptor de una obra es un recreador de los sentimientos que la originaron; además, es necesaria esta recreación para, de esta forma, cerrar el círculo de la comprensión de la obra literaria. Y recrear es en el fondo una nueva creación, por lo que Amado considera que el lector es a su vez un creador de la obra.

Gómez, 1994, p.352

La intervención del lector viajante, con el mundo que presenta un narrador, impone como condición: *interpretar para orientarse en el mundo*, y esto, en lo literario, se refiere a conjuntar realidades que presenta el texto; se requiere un esfuerzo intelectual, basado mucho en: conocimiento lingüístico, histórico y experiencia lectora, pero también: mucho de sensibilización, tal como lo ha expresado Amado Alonso.

Wittgenstein entiende la realidad como existente y constatable objetivamente o no. Las secciones del mundo se pueden describir mediante proposiciones elementales, donde se aclaran las verdaderas y falsas, y los seres pertenecientes a cada sección. Tal referencia lanza una invitación a la lógica simbólica como consorte en la posibilidad de interpretar la información contenida en diversos mundos, y desde su reflexión, generar reglas recursivas para posteriormente situarse simbólicamente ante lo real novedoso de mundos posibles: “la relación de todas las proposiciones elementales y de todos los seres que conciernen a una sección de la estructura de conjunto referencial constituye la descripción de la misma. Cada una de estas secciones es un submundo” (Albaladejo, 1998, p.72).

Existen dos criterios básicos para la determinación de submundos:

Criterio 1. Una estructura de conjunto referencial tendrá tantos submundos como individuos forman parte de ella [...] Cada uno de estos submundos está formado por todos los seres en él valorados como existentes o como no existentes y por todos los estados, procesos y acciones en él valorados como verdaderos o como falsos, siendo descrito mediante la enumeración de las proposiciones por las que son expresados esos valores lógicos. El mundo global que es la estructura de conjunto referencial está formado

por la reunión de todos los seres, estados, procesos y acciones de los diferentes submundos y su descripción constará del conjunto de las descripciones de éstos, debiendo tenerse en cuenta que determinados seres, estados, procesos o acciones pueden aparecer, con la misma o con diferente valoración, en varios de los submundos e, igualmente, que determinadas proposiciones pueden estar incluidas en más de una descripción de submundo.

Albaladejo, 1998, pp.70-71

En notación simbólica, lo anterior se detalla de la forma:  $M\text{-ECR} := \langle Mi_1, Mi_2, \dots, Mi_n \rangle$ , que se lee como: "...el mundo de la estructura de conjunto referencial (M-ECR) se reescribe ( $:=$ ) como el conjunto ordenado ( $\langle \dots \rangle$ ) que forman los mundos de individuo ( $Mi$ ) 1, 2, 3, n" (Albaladejo, 1998, p.71).

El segundo criterio corresponde a posibilidades internas de los individuos:

Criterio 2. Cada uno de los mundos de individuo (submundos) de la estructura de conjunto referencial es susceptible de ser dividido en submundos de acuerdo con las diferentes actitudes de experiencia de dichos individuos en conexión con la temporalidad [...] Estas actitudes de experiencia pueden ser de diversas clases: conocimiento, deseo, temor, etc. debiendo incluirse junto a ellas la de realidad objetiva, sea o no ésta objeto de conocimiento. Por consiguiente, cada submundo de individuos puede estar compuesto por el submundo real afectivo del individuo y por su submundo conocido, su submundo deseado, su submundo temido, su submundo fingido, etc.

Albaladejo, 1998, p.72

En notación simbólica, lo anterior se detalla de la forma:  $Mi := \langle SM_{\text{real efectivo}}, SM_{\text{conocido}}, SM_{\text{temido}}, SM_{\text{fingido}}, \dots, SM_n \rangle$ , que se lee como: “el mundo de individuo (Mi) se reescribe como el conjunto ordenado formado por los submundos (SM) real efectivo, conocido, temido, fingido, n” (Albaladejo, 1998, p.72).

*Hay un valor lógico en cada construcción de estos submundos, y por lógica hay que pensar inmediatamente en leyes de organización. La búsqueda de la lógica universal fue una aspiración de Leibniz (1646-1716), como ya se trató previamente, de la que se conoce que una de sus premisas es la idea del cambio: característica de todo ser creado y de la misma mónada (sustancia simple), que forma parte de los compuestos.*

La posibilidad de ser en un mundo ocurre a partir de ciertas condiciones. Albaladejo (1998, p.72) distingue cuatro restricciones a la ley de máximos semánticos:

1. En una estructura de conjunto referencial hay elementos semánticos del mundo de tipo I y II, en donde estos últimos pertenecen a un submundo imaginario: soñado, deseado, temido, imaginado. Dicha estructura depende del modelo de mundo I.
2. Hay elementos del tipo I y III, donde estos últimos pertenecen a submundos imaginarios. Dicha estructura depende del modelo de mundo I.
3. Convergen elementos I, II, III, donde los del II, III son de carácter imaginario. Dicha estructura depende del modelo de mundo I.
4. Se presentan elementos II, III. La estructura depende del modelo de mundo de tipo II.

De este modo, la noción del mundo posible procede del ámbito semántico-extensional, en el cual se considera la existencia de diversos mundos alternativos entre sí. La consideración de este haz de opciones de vida es primordial para la lectura de ficciones de Borges, cuyas realidades pretenden explicarse a partir de: mundo real efectivo, objetivo, y sus mundos alternativos; en tales condiciones, Albaladejo (1998, p.72) resalta que hay sujetos que experimentan diferentes secciones y posibilidades.

Finalmente, los mundos posibles de lectura entran dentro de la reflexión del caos, tal como lo refiere Nicolas (1999): "Le chaos, frontière de deux absolus, l'ordre et le désordre, trouve naturellement sa place ici. Nous verrons comment Borges crée le désordre avec l'ordre, comment, grâce au chaos, un texte peut avoir une infinité de sens"<sup>12</sup> (p.90); precisamente este orden de infinitos sentidos del texto hace posible los diversos mundos de lectura. Y según el mismo Nicolas (1999): "L'infini, thème majeur de son œuvre, revêt dans ses nouvelles des formes multiples: en effet, comment représenter l'irreprésentable, si ce n'est en multipliant encore et encore les images, les constructions"<sup>13</sup> (p.88). De tal modo que son estas estructuras complejas, las que en su pliegue dan vida a diversos niveles de sentido, que están para ser leídos. Pero, ¿y será que esta complejidad adquiere una forma particular?

Briefly, the many-worlds universe is a self-contained cosmology described as an unimaginably complex superposed wave function [...] The collapsing comes from within.

Reconsider, for instance, Schrödinger's cat. While the box is closed, the cat is represented

---

<sup>12</sup> "El caos, frontera de dos absolutos, el orden y el desorden, encuentra naturalmente su lugar aquí. Veremos cómo Borges crea el desorden con el orden, cómo, gracias al caos, un texto puede tener un infinito de sentidos" T.L.

<sup>13</sup> "El infinito, el mayor tema de su obra, sueña dentro de sus novelas las formas múltiples: en efecto, cómo representar lo irrepresentable, si no es en la multiplicación aun más en las imágenes, las construcciones" T.L.

by the superposition of two waves: live-dead [...] the many-worlds interpretation implies that at each instant each particle is bifurcating into parallel universes<sup>14</sup>.

Merrell, 1991, p.179

Esta noción de estructura como onda se planteará en el análisis, como representación que parte de la banda de Möebius, cual onda, cuya plasticidad conduce a bifurcaciones, a partir de las cuales serán necesarios los caracoles de nuestra propia invención teórica (imagen 4). Los movimientos de caracoles están definidos por causa de segregación, esto es: la pérdida es un avance, y así es posible un mundo, al menos uno más. Pero como toda segregación llegará un punto en que la estructura colapsará, aunque de esto no importa, porque ya habrá restos de la primera en otros espacios interconectados, y esto es: el ser en el devenir del tiempo.

## 7.5. PLIEGUE COMO FUNCIÓN DE INTERCONECTIVIDAD

Un hombre fue a pescar con su mujer. Trepó a un árbol para atrapar loros, que lanzaba entonces a su compañera. Pero ésta se los comía. “¿Por qué te comes los loros?” — preguntó él. En cuanto volvió al suelo ella lo desnucó de una dentellada. Cuando volvió ella al pueblo sus hijos acudieron para ver qué traía. Les mostró la cabeza de su padre y

---

<sup>14</sup> “Brevemente, el universo de diversos mundos es una cosmología contenida en sí misma, descrita como una inimaginable superpuesta y compleja función de onda [...] El colapso proviene desde el interior. Reconsidere, por ejemplo, el gato de Schrödinger. Mientras que la caja está cerrada, el gato está representado por la superposición de dos ondas: vivo-muerto [...] la interpretación de diversos mundos implica que a cada instante, cada partícula se está bifurcando en universos paralelos” T.L.



pretendió que era una cabeza de armadillo. Durante la noche se comió a sus hijos y escapó a la floresta. Se había convertido en jaguar. Los jaguares son mujeres.

*Mito matakó: origen del jaguar.* Lévi-Strauss, 1968, p.102

El mito etiológico matakó, región del Chaco, acerca de *El origen del jaguar*, muestra cómo el quebranto de la ley canibalística causa el giro en el texto de figuración. *Un pliegue canibal da vida a los jaguares*; ya Borges (2005, p.639), en “La escritura de dios” (*El aleph*, 1949), ha pensado la concatenación entre presas y fieras.

El giro exhibe el inicio como mujer y el fin como jaguar; el pliegue es el trabajo de dobladura que revela el proceso de conexiones fundacionales para estudiar la figuración organizativa, pues precisamente este carácter, como organización, es el que estabiliza la estructura; aunque el mito permita la transformación de mujer en jaguar, el cambio no es aleatorio, depende de variables, como el caso presente: *la ruptura de un tabú*. El funcionamiento de una ley sistémica conduce a una: “organización como sistema de variables mutuamente dependientes” (Bertalanffy, 1976, p.7), esto es: en un pliegue algo se eleva y un resto se esconde.

La escritura y el lenguaje, en su intento de lanzarse hacia el infinito, van dejando huellas, y como Foucault (1996, p.145) bien lo marca, la posibilidad de acontecer del lenguaje procede de la duplicación, el pliegue, el redoble: “la escritura alfabética es ya en sí misma una forma de duplicación, puesto que representa no el significado sino los

elementos fonéticos que lo significan” (Foucault, 1996, p.145). Esta reduplicación, lo múltiple, cual virus, se integra a otras superficies e inicia su reproducción simulada.

En el diseño gráfico se aclara que un cuerpo nace a través del proceso de la impresión: “hace del resultado obtenido una << copia >> que es el << fruto carnal >>, táctil, y no el reflejo atenuado de su << modelo >>” (Soler y Castro, 2004, p.97). La forma cóncava de base opera como matriz, es una conexión fiel entre el pasado y presente. *La forma es un patrón, molde, matriz de posteriores reproducciones*; por ejemplo, las máscaras mortuorias tienen este funcionamiento. Entonces, si bien la forma creada guarda semejanza con la matriz de la forma originaria, las condiciones del entorno pueden ir produciendo variaciones con el paso de las generaciones de nuevas formas.

La incubación gráfica inicial deja huellas que se asemejan a su referente, pero cada una de ellas inscribe un orden de diferencia: *son simulacros*, que al estar en otro lugar, revelan, al menos ligeramente, una marca distinta respecto de la original. Las “huellas genéticas” que cubren la piel del jaguar no son las mismas con respecto a las de otro jaguar. El dibujo que inscribe el jaguar del mito matako es el de una mujer quebrantadora de tabú; el dibujo subyace a la escritura gráfica, *está doblado bajo la escritura*.

Los pliegues dejan huellas, las cuales registran el trabajo de dobladura; esta es la lógica del origami. Cuando se suceden pliegues entre sí, el azar podría conducir a que la figuración en un plano se doble y genere de este modo una nueva dimensión, y por consiguiente: una potencial figura distinta al caso de una hoja cuadrada de la que se inicia para formar una pieza de origami. Asimismo, los pliegues del proceso de ruptura

del tabú en el mito matakó conducen a que la mujer se transforme en jaguar, o sea, el jaguar estaba escondido en la corporalidad femenina; en los pliegues siempre queda un resto escondido, que puede resurgir posteriormente: algo se eleva y un resto subyace.

Los pliegues abren la vía a múltiples conexiones, y en una de estas es posible efectuar menos movimientos de un punto a otro para llegar a cierto destino; todo esto al plegar una superficie. Cuando se tuerce  $180^\circ$  uno de los extremos, de una banda plana de dos caras, y luego se pega al otro extremo, se obtiene una banda de Möbius. Este pliegue permite crear un sistema con una sola red de conectividad; un ejemplo que representa tal utilidad es distribuir agua, gas y luz a tres casas (ver fotografía 2), como enseña el conocido ejercicio topológico; esto no podría ocurrir sin el pliegue. La banda de Möbius revela que no hay arriba-abajo, derecha-izquierda, sino que todo es un sistema dinámico de referencias cambiantes. En esta estructura, una sola cuerda puede conectar seis puntos, mientras que en un plano bien se pudo haber necesitado al menos quince cuerdas.



**Fotografía 2.** Banda de Möbius: conectividad.

Elaboración propia a partir de referencias topológicas de Kuratowski.

El pliegue posibilita la existencia posterior de otra banda. Obsérvese el trazado de las dos líneas paralelas en la banda de Möebius, si estas se cortan se formará una nueva banda de Möebius y una banda con anillo de Jordan (imagen 1). Así, el pliegue no es solo un conector dentro de la banda, sino que su fragmentación genera la implicación entre distintas bandas.



**Imagen 1.** Banda de Möebius cortada en tres secciones.  
Elaboración propia

En la Teoría de la Conectividad, la función de pliegue se funda desde la misma escritura, que se pliega para articular reglas, las cuales se decodifican en un trabajo de lectura. *Las reglas son efecto de generalizaciones inductivas.* Por ejemplo, una de las conocidas reglas ortográficas que se aprenden en cursos de redacción: “Se escriben con *b* los verbos terminados en *-bir*, excepto: hervir, servir, vivir y sus compuestos o derivados”. Un aprendizaje podría ser: aplicar reglas de formación y memorizar múltiples excepciones de la regla, lo cual haría posible el supuesto de un ordenamiento determinista de cómo acontecen distintos hechos. Una reflexión oportuna de la Real

Academia Española precisa que: “No son reglas ortográficas generales, sino generalizaciones inductivas hechas con fines didácticos a partir de las reglas particulares que dictaminan cómo se escribe cada palabra” (*Ortografía de la lengua española*, RAE, 2010, p.12). Esto permite tomar la escritura como *sustrato de un texto repleto de variables y mutable, vivo, cuales huellas sobre la piel del jaguar*.

En el prólogo al libro *The Connectivity Hypothesis* de Laszlo, Ralph Abraham resalta cómo desde Pitágoras, y luego a través de Descartes, Galileo, Schrödinger, Einstein, entre otros, ha existido un interés por establecer conexiones entre todo lo existente: “the theory of the quantum vacuum field, attempts to model the wholeness and connectedness of the physical univers, from quantum to cosmos”<sup>15</sup> (Abraham, en Laszlo, 2003, p.viii). Estos desarrollos en Física pasaron a formar parte como preguntas biológicas (Nicholas Rashevsky) y psicológicas (Kurt Lewin).

En los ejercicios de lectura en la dispersión y el vacío vale referir a Sheila Hicks, una artista textil, quien recomienda asirse al hilo originario:

Empieza con un hilo, un elemento lineal flexible y estructura con él alguna forma, todas las formas, en cualquier forma. Pero, hagas lo que hagas, no olvides el hilo o perderás el camino y quizás incluso a ti mismo a lo largo de él.

Contenida en Beljon, 1993, p.230

---

<sup>15</sup> “La teoría del campo de vacío cuántico intenta modelar la totalidad y la conectividad del universo físico, del cuanto al cosmos” T.L.

Para efectos de lectura, dentro de un mundo caótico, lo considerado originario: pronto será un simulacro, pero: ¿es igual el hilo del que se partió al que termina en nudo? El sistema dinámico donde se disemina la escritura es escenario de la idea pascaliana de *centros en tantas partes y su circunferencia en ninguna*. Esto mismo construye un lector en continuo exilio movable.

La pérdida es propia de la estructura barroca: ¿dónde está su centro? Y vale pensar el Barroco porque en esta investigación, el Manierismo se constituye en un soporte para la organización textual de J.L. Borges.

*El Barroco*, tal como Deleuze lo sugiere, lleva el pliegue hasta el infinito, y esto precisamente tiene mucha relación con la banda de Möebius, en cuyo movimiento, su caminante (lector) se ubica sobre una banda sin fin. Entonces, podemos referir esta banda como juego barroco, en tanto: “El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues [...] El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito” (Deleuze, 1988, p.11).

Una lectura en continuo exilio movable plantea dificultades para desarrollarse, y podría creerse que se debe mucho a que en su constitución hay un germen de pulsares de conexión que tienden a desorientar los paradigmas de lectura conocidos. El lector promedio ansía ser orientado; serán menos aquellos lectores que gozan del extravío propuesto por el narrador, que remite a otros textos y exige así un bagaje de lecturas:

A literatura hipertextual ten detractores e defensores mais hoxe é un fenómeno incuestionábel, potenciado polas novas tecnoloxías e polo estudo da teoría da literatura.

A proliferación de bibliotecas dixitais fai posíbel dispor de infinidade de texto da

literatura universal, permitiendo crear e explorar relacións entre eles; os poemas infinitos ou as narracións axiomáticas, combinatorias ou recursivas, pasaron da pura potencialidade a poder ser elaboradas con eficacia...

García, 2008, p.78

El encadenamiento del lenguaje organiza distintas lenguas, cuyos hablantes encontrarán, en el código empleado, todo lo necesario para comunicarse (batería del significante), aunque de partida debe considerarse que toda lengua incluye estructuralmente una falta (tesoro del significante)<sup>16</sup>, y es tesoro porque está escondido en algún lugar inalcanzable.

El orden de lo inalcanzable lo situamos en el laberinto: “Se dice que un laberinto es múltiple, etimológicamente, porque tiene muchos pliegues. Lo múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras” (Deleuze, 1988, p.11). *Así, hablar de pliegues, mundos posibles y laberintos, es enlazar una noción del texto de la complejidad.*

El Barroco también nos remite a las teorizaciones de Leibniz, ya tratadas, y precisamente, todo lo que se construye en este apartado conceptual, podría iniciarse en cualquier lugar, pues finalmente cada apartado teórico será base, canto o techo de otro en un pliegue; pero en otro pliegue, su lugar cambiará en constante juego móvil.

---

<sup>16</sup>Batería del significante y tesoro del significante: conceptos desarrollados en la teoría psicoanalítica lacaniana.

En Leibniz, la curvatura del universo se prolonga según otras tres nociones fundamentales, la fluidez de la materia, la elasticidad de los cuerpos, el resorte como mecanismo. En primer lugar, es cierto que la materia no iría de por sí en línea curva: seguiría la tangente. Pero el universo está como comprimido por una fuerza activa que da a la materia un movimiento curvilíneo o turbulento, según una curva sin tangente en el límite. Y la división infinita de la materia hace que la fuerza compresiva relacione cualquier porción de materia con los ambientes, con las partes circundantes que bañan y penetran el cuerpo considerado, y determinan en él la curva. Al dividirse sin cesar, las partes de la materia forman pequeños torbellinos en un torbellino [...] La materia presenta, pues, una textura infinitamente porosa, esponjosa o cavernosa sin vacío, siempre hay una caverna en la caverna: cada cuerpo, por pequeño que sea, contiene un mundo...

Deleuze, 1988, p.13

El extracto, de la cita anterior, subrayada por nosotros, puede leerse a partir de los planteamientos de Albaladejo (1998, pp.70-71), en cuanto: mundos como estructuras referenciales que contienen submundos.

Es necesario señalar que Deleuze reconoce en el resorte: *el mecanismo de la naturaleza*. Esto precisamente se retomará en el análisis para construir la estructura de banda de Möebius, a la que le he agregado este elemento trascendental para aludir al movimiento, al devenir infinito donde coexisten mundos posibles.

Tal como se ha logrado detallar, el pliegue remite a interconexiones con mundos posibles; la división productiva de esta función se rastrea a partir de generaciones



inductivas, y así el objeto en estudio queda marcado en diferentes niveles por una lectura movable: un juego pragmático.

#### 7.6. LABERINTO: MULTIVERSO DE PERPLEJIDAD

El jardín, con sus íntimos retiros –dará a tu  
alado ensueño, fácil jaula– donde la luna te  
abrirá su aula –y yo seré tu profesor de  
suspiros.

LUGONES, contenido en Pera (editor), 1999,p.214

La dificultad de lectura es propia de un ejercicio laberíntico. Cuando Umberto Eco se plantea el análisis del cuento de Alphonse Allais “Un drame bien parisien”, reconoce que su oficio requiere que él *ordene el laberinto de Allais* (Eco, 1981, p. 19). Entonces, el *laberinto surge como un concepto susceptible de orden* a partir de su caos estructural. Compton, en *The labyrinthology of Pierre Rosenstiehl*, sigue algunos postulados de la teoría transformacional-generativa de Chomsky, y enfatiza en la existencia de: “...a deep structure underlies a language, and that a similar deep structure underlies all languages”<sup>17</sup> (Compton, 2007, s.p.).

---

<sup>17</sup> “...una estructura profunda subyace en un lenguaje, y en forma similar, una estructura profunda subyace todos los lenguajes” T.L.

En términos categóricos, Eco, en *Apostillas a El nombre de la rosa*, considera el laberinto como un modelo abstracto de la conjetura estructurada, y para la reflexión plantea tres tipos de laberintos:

Uno es el griego, el de Teseo. Ese laberinto no permite que nadie se pierda: entras y llegas al centro, y luego vuelves desde el centro a la salida. Por eso en el centro está el Minotauro; si no, la historia no tendría sal [...]

Luego está el laberinto manierista: si lo desenrollamos, acabamos encontrando una especie de árbol, una estructura con raíces y muchos callejones sin salida. Hay una sola salida, pero podemos equivocarnos [...]

Por último, está la red, o sea la que Deleuze-Guattari llaman rizoma. En el rizoma, cada calle puede conectarse con cualquier otra. No tiene centro, ni periferia, ni salida, porque es potencialmente infinito. El espacio de la conjetura es rizomático. El laberinto de mi biblioteca sigue siendo laberinto manierista...

Eco, 1998, p.654

La biblioteca abre espacio al infinito, es pérdida laberíntica: “el espacio de los libros que se acumulan, que se adosan unos a otros, y de los cuales cada uno sólo tiene la existencia almenada que lo recorta y lo repite hasta el infinito en el cielo de todos los libros posibles” (Foucault, 1996, p. 70).

La *biblioteca*, como estructura compleja, es ejemplo de *orden reproducido rizomáticamente* (De Toro, 2008, p.250), y es desde este lugar que se analizarán también las funciones que la biblioteca cumple en las ficciones de J.L. Borges.

Un laberinto de lenguas trae reminiscencias nostálgicas (Soler y Castro, 2004, p.42), durante el periodo cuando las lenguas se fundieron, como biblioteca de Babel, para causar la pérdida y detallar el ámbito inaccesible del lenguaje: “La insuficiencia de palabras para describir la información visual acerca de las cosas fue uno de los principales obstáculos para el desarrollo de las ciencias en la era romana y griega” (Soler y Castro, 2004, p.52).

*La perplejidad que genera el multiverso rizomático* (con sus múltiples senderos por parcelas del mundo) atraviesa el dominio estético, en cuya diseminación de signos, el lector ha encontrado un texto (o también, el texto lo ha encontrado); se trata de un hecho estético que promueve la imaginación metafísica: “se siente libre para consumir toda clase de banquetes” (Viquez, 2005, p.126). Pero, ¿por dónde se decide iniciar el recorrido por el laberinto de caminos?

En el multiverso existen varios sentidos, y para explicar esto, una de las estructuras fundamentales es el laberinto: “la obra artística de un autor que hizo del problema del caos y el orden (plasmado en el símbolo del laberinto) quizá la mayor de sus preocupaciones” (Pineda, 2010, s.p.). De tal modo, *el laberinto es una estructura donde germina el caos*. Pero con el caos, también existe la organización del orden, y en esto el laberinto sigue involucrado:

Frente al caos entrópico, el laberinto supone, de algún modo, la posibilidad de que exista un centro, un orden, un eje arquitectónico en el universo. El laberinto rehuye la linealidad, y, desde una perspectiva mítica, simboliza el mundo donde la razón se pierde, intentando mantener su hilo de Ariadna...

Por otro lado, Foucault (1996) apela por la necesidad de luchar contra la entropía: “impedir que el mundo se detenga por el efecto de un equilibrio que sería mortal para él; encontrar de nuevo fuentes de energía [...] se trata de luchar contra la entropía del reino humano”(p.219).

La creencia de un centro genera tranquilidad en la euforia de un mundo disperso, al que no se sabe hacia dónde se desplaza y qué hará de nosotros. El hallazgo del centro ocurre por efecto de una articulación de argumentos lógicos: “Cuando yo era niño, mis inclinaciones hacia la lógica me llevaban a complacerme en trazar senderos en el mapa de algún laberinto imaginario, tratando una y otra vez de encontrar la forma de llegar al compartimiento central” (Peirce, 1974, p.63). Este es el laberinto griego de centro y salida, según Eco.

A partir de las anteriores ideas, se puede creer que la pérdida (de vida, por causa del minotauro) en el laberinto ocurre si no hay un principio lógico que regule la relación de un viajante en el interior del laberinto; por esto mismo agrega: “la conveniencia de construir nuestro diagrama de manera tal que se pueda obtener una clara percepción del modo de conexión de sus diversas partes” (ídem). *Teseo aplica una forma de diagramar el laberinto: el hilo de Ariadna.*

Articular los senderos dentro de un laberinto es una forma de leer, pero también la probabilidad de morir. Umberto Eco, en sus Apostillas a *El nombre de la rosa*, retoma el cuestionamiento de los lectores del porqué el Jorge bibliotecario de su novela evoca a

Borges, un hombre ciego, cuidador de la biblioteca medieval; y así va tratando la razón de por qué requería de una biblioteca cerrada, era la forma necesaria para morir: "...yo necesitaba un laberinto cerrado (¿habéis visto alguna vez una biblioteca al aire libre?) y si el laberinto era demasiado complicado, con muchos pasillos y salas internas, la aireación sería insuficiente. Y para alimentar el incendio" (Eco, 1998, p.643).

Además del centro de un laberinto, hay otros referentes involucrados, como efecto del caos, que a continuación se marcan, entre ellos: el ser y el tiempo.

...las afinidades entre el pensamiento y la creatividad borgeanas y las nuevas teorías de la complejidad trascienden lo puramente temático, entrando de lleno en cuestiones epistemológicas y aún filosóficas. Para empezar, y siguiendo a Ilya Prigogine, la teoría del caos se relaciona directamente con las "ciencias del devenir" y la física del no-equilibrio, históricamente relegadas por la ciencia (cfr. 1997: 8); centrándonos en la idea del *devenir* surge una interesante relación con la obra de Borges, que hizo suya en múltiples textos y poemas la famosa sentencia del *todo fluye* de Heráclito, además de establecer constantemente la identificación entre el tiempo, el propio ser humano y el fluyente río del filósofo presocrático. El Borges más heraclitiano es consciente de la inestabilidad del Ser...

Pineda, 2010, s.p.

El tiempo es una estructura de la narrativa y su orden está vinculado con una tradición de escritura:

En los poemas homéricos –explica Auerbach– esa representación es una descripción completamente exteriorizada, donde todo está uniformemente iluminado, tiene un

sentido inequívoco y su secuencia temporal guarda una conexión ininterrumpida. La nueva literatura, en cambio, descrea de la cronología, de la secuencia de los tiempos, y se concentra en la relación de unos pocos días u horas, confiando que en cualquier fragmento fortuito arrancado del decurso de una vida, en cualquier instante, está contenido su destino...

Alazraki, 1974, p.27

*El laberinto es una diseminación*, y en esto vale integrar las estructuras de la biblioteca y la enciclopedia de sus libros:

Borges establece una equivalencia, una homología entre lectura y escritura, siendo su farmacia la enciclopedia (microcosmos) y la biblioteca (macrocosmos), entendiéndolo por lectura una apropiación, una perlaboración de lo leído y por escritura la reescritura deconstruccionista diseminante que equivale al laberinto, donde cada libro, cada signo es una forma de espejo que en su trayectoria perennemente reproductora va perdiéndose en la profundidad de su proyección...

De Toro, 2008, p.84

La noción del tiempo es cuestionada desde el mismo legado entregado por la Ilustración y sus símbolos, como el reloj:

Prigogine ataca la visión mecanicista y cartesiano-newtoniana del siglo XVII, por constituir teorías superadas (cfr. Sorman, 1991: 35): no hay reloj (metáfora de la Ilustración para un mundo que se consideraba escrito matemáticamente), ni relojero, sólo una sucesión imprevisible de acontecimientos.

Pineda, 2010, s.p.

*La forma lógica se propaga para ser leída* (consumida), esta es la propuesta de Thom desde la teoría de las catástrofes: “Casi cualquier proceso natural exhibe algún tipo de regularidad local [...] De otro modo, el proceso sería enteramente caótico y no habría nada de lo que hablar” (Woodcock y Davis, 1989, p. 22). Lo anterior abre un espacio de reflexión: se inicia en el lugar donde la paciencia del lector todavía le permite ubicarse respecto de la estructura del laberinto, con el fin de no ser capturado por la angustia de la multiplicidad de caminos y las consecuencias que puede traer adentrarse en uno u otro.

Desde una consideración del lenguaje, Wittgenstein ha tratado la noción de teoría pictórica del significado, cuyo lenguaje pinta el mundo a partir de las proposiciones que lo fundan: “Según el *Tractatus*, debe haber algo que toda pintura, del tipo que sea, tiene que tener en común con aquello que pinta, si ha de ser capaz de pintarlo aunque sea incorrectamente. Este mínimo irreductible compartido recibe de Wittgenstein el nombre de forma lógica” (Kenny, 1974, p.18).

Esta reflexión trasciende el concepto de los grafos, tal como se rescata en nota al pie del texto *La ciencia de la semiótica* de Peirce (1974, p.64): “un estudio suficiente de los Grafos debe mostrar cuál es la naturaleza verdaderamente común a todas las significaciones de los conceptos”. Esto revela una importancia práctica: considerar los laberintos como grafos, que como rasgo básico tienen la posibilidad de hacer un mapeo, o sea, son estructuras construidas con una base lógica. De cierto modo, una banda de Möebius puede considerarse como una expresión de grafo, y para muestra: la fotografía 2, la

cual exhibe líneas que sirven como senderos para hacer los cortes con la tijera lo cual genera otra estructura (imagen 1).

La conexión entre relaciones de significantes requiere una intervención cognitiva, y así se abre el espacio a la pragmática: “la correlación entre los nombres y lo que nombran es algo que cada uno de nosotros debe hacer por sí mismo” (Kenny, 1974, p.19). *Cortar la banda referida es una implicación pragmática: solo se debe aprender a cortar.*

En el laberinto se traza el mapa, pero ha de atenderse consideraciones pragmáticas para negociar en el interior con el minotauro que lo habite (al menos el del tipo I, según Eco, 1998).

Un laberinto, como espacio del que no se puede salir, le permite a Barthes (2005, p.169) pensar en el simulacro, porque luego de que Poseidón lanza su ira sobre Minos, al hacer que su esposa, Pasifae, se enamore del toro blanco, se inicia la construcción de un simulacro de vaca donde la hija de Helios se introduce en el armazón de madera y mimbre para que el toro pueda penetrarla; el producto es un minotauro, que luego será clausurado en el laberinto de Creta: su espacio de castigo.

A partir de esto se logran entender dos etimologías al concepto “laberinto”:

Labrus: doble hacha; motivo constante del Palacio de Cnosos, signo sagrado, amenazante o cruel; arma y símbolo del poder; hierro que mata a la bestia...

Labra, laura: caverna, mina con galerías (probablemente palabras de origen anatólico) + inda (raíz aria) = juego de niños, “Basilinda” = jugar al rey → Juego de la Caverna, de la Mina.



Los palacios de Cnossos en Creta son primordiales para reconocer la articulación de la historia con la producción mítica, que luego rescata Borges en sus juegos de ficción:

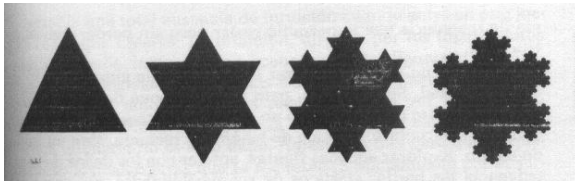
...no fueron construidos según un plan meditado; su construcción progresiva fue yuxtaponiendo unos a otros los múltiples elementos. Éstos toman la luz de patios interiores o por galerías descubiertas, comunicándose entre sí, con más o menos dificultad, por una complicada red de corredores y de propíleos con columnas, que hicieron nacer el famoso <<laberinto>> de la fábula.

Aymard y Auboyer, 1958, p.275

En estos palacios, la carencia de fachada principal causa que se pueda ingresar por una estructura de múltiples puertas sin que una de ellas sea la principal: “Los altares y las fosas de sacrificio se encuentran en el interior, en un patio de 60 x 29 metros” (Aymard y Auboyer, 1958, p.275).

Si se considera la situación de una persona que va a ingresar a un hipotético palacio, el cual tiene un muro exterior con forma triangular, y cuyas puertas de acceso se encuentran en los tres vértices, separadas 90 m una respecto de otra, pero que solo una de ellas permitiría ingresar al palacio; ante lo anterior existirá un 33.3% de posibilidades de acertar la puerta correcta. Pero, ¿qué pasa cuando se incluye un nuevo triángulo en cada cateto, y así progresivamente hasta formar el copo de nieve de Koch

(figura 3)? La conclusión es que: desplazarse por estas superficies orienta hacia el infinito.



**Figura 3.** Copo de nieve de Koch

Fuente: <http://sabia.tic.udc.es>

La lógica de construcción anterior parte de un triángulo equilátero de longitud 1; la segunda forma tiene un tercio de dimensión respecto de la anterior, y el triángulo se ubica en el punto medio, y esto hasta llegar a la forma del conocido copo de nieve de Koch: “La largura del límite es  $3 \times 4/3 \times 4/3 \times 4/3 \dots$ : infinito” (Gleick, 1994, p.106).

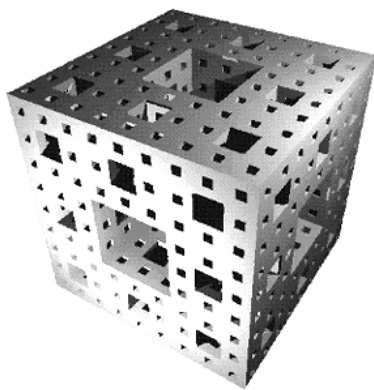
Con esta muestra gráfica, de fracturas triangulares, se puede pensar la estructura del laberinto como una serie de pliegues, fracturas, fracciones, etc., pero para llegar a tal condición estructural es necesario organizar un constructo lógico, esto es: *un laberinto no es efecto del azar.*

Hay otro referente valioso en esta línea de pensamiento, es la alfombra de Sierpinski (figura 4), que mediante una división lógica de cuadrados permite engendrar un monstruoso laberinto de bifurcaciones.

Una alfombra se confecciona con un cuadrado, que se divide con líneas en otros nueve iguales, de los cuales se elimina el central. Se repite la operación en los ocho restantes y se pone un agujero cuadrado en el centro de cada uno. Un tomador es lo mismo compuesto de triángulos equiláteros; posee la propiedad, difícil de concebir, de que cualquier punto arbitrario se bifurca, o sea, tiene la estructura de una bifurcación.

Este juego fractal está presente en los textos de J.L. Borges, como por ejemplo en: “El jardín de los senderos que se bifurcan”.

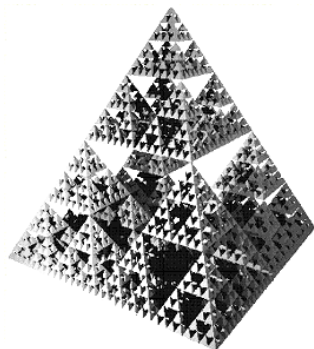
Si se suman las secuencias dentro de la estructura propuesta por Sierpinski, sería posible extrapolar su esquema mental hacia las elaboraciones textuales del orden de la ficción en la producción literaria del argentino: un conflicto en “equis” punto es germen para la devastación de sitios distantes.



A.



B.



B.

**Figura 4.A.** Alfombra de Sierpinski, B. Triángulo de Sierpinski

Fuente: <http://sabia.tic.udc.es>

Ante lo expuesto, el ingreso a un laberinto abre múltiples senderos, por donde se puede transitar, y por ejemplo, ingresar a un laberinto del tipo de Sierpinski: generará perplejidad, en tanto es posible permanecer dando vueltas, sin orientación en su interior, con lo cual el caminante podría perder la razón. El trabajo por efectuar es inscribir registros de la lógica de construcción en la estructura y considerar que cada paso es un potencial punto de bifurcaciones.

#### 7.7. BIBLIOTECA: SOPORTE DE ESPEJOS Y SUEÑOS COMO ESCRITURAS INFINITAS

...tenemos con nosotros todos los recuerdos del pasado y todos los sueños del porvenir para marcar de claras venas azules y abombadas la blancura de la hora presente.

CANSINOS, 1936, p.16

*La nueva literatura (1898-1900-1916)*

El constructo teórico de la escritura se renueva como proyección desde distintos soportes simbólicos, que para el caso presente, interesan: bibliotecas y laberintos, multiplicados por espejos y sueños; una aventura, que Barthes (2005, p.37) lee como *ad-ventura*: “lo que me adviene”, en tanto exaltación del sujeto, que lleva a una repetición, tal como Sísifo: “Estas tautologías (y otras que callo) son mi vida entera. Naturalmente,

se repiten sin precisión; hay *diferencias* [resaltado mío] de énfasis, de temperatura, de luz, de estado fisiológico general" (*Discusión*, contenido en Yurkievich, 1973, p.119).

*La repetición conduce al doble*, y este emerge fantasiosamente en el sueño o cuando un observador se coloca frente al espejo.

La biblioteca ha servido para guardar información. Soler y Castro (2004, p.52) distinguen, en la invención de la electricidad, un cambio radical en la conservación y restauración documental, y además, apuntan que antes de la imprenta, el xilgrabado cumplió una función social primordial, pues a través de este: "los rezos, la música, la literatura y el dibujo estaban profundamente conectados" (Soler y Castro, 2004, p.53). Hoy la biblioteca cumple ese rol.

Otro ejemplo fue la *Bibila Pauperum* (biblia de los pobres) durante la Edad Media, cuando la imagen predominaba sobre el escrito. En la xilografía, el soporte de madera servía de molde para la reproducción en serie de varios pliegos de episodios de la biblia, que eran distribuidos como mensajes sencillos para que los "pobres de intelecto" captaran los mensajes prioritarios para la iglesia.

Tratar el tema del *xilgrabado* es relevante para efectos del presente estudio en tanto *remite al infinito*. Si se plantea que la biblioteca traza un camino de escritura, la xilografía, como arte gráfica, brinda: "una afirmación pictórica para ser exactamente repetida prácticamente hasta el infinito, o por lo menos, mientras la matriz existe" (Soler y Castro, 2004, p.53).

*La inclusión de espejos y sueños en la biblioteca de Babel apunta a la fragmentación de la matriz, y así, con diferentes lenguas, los hablantes no logran entenderse plenamente, pero los filólogos pueden hallar puentes de conexión entre ramas lingüísticas, por esto ya Borges ha manifestado que la biblioteca era un gabinete mágico, cuyos personajes permanecían dormidos hasta que el conjuro los despertara.*

Así como una biblioteca no es igual a otra, tampoco los laberintos; cada biblioteca y laberintos son mundos particulares. Hay un modelo del que se parte, y cierta funcionalidad. Soler y Castro (2004, p.66) resaltan la resistencia de una imitación figurativa donde operan jerarquización y separación entre la copia óptica y el modelo.

Jorge Luis Borges fue bibliotecario, y su escritura emergió en esta estructura, primeramente como herencia paterna, y luego como espacio de trabajo como director en la Biblioteca de Buenos Aires. Borges se percibió como duplicado, hubo otros bibliotecarios ciegos, por ejemplo, Groussac (1848-1929), quien fue director durante 1885 a 1929.

Borges aprendió desde niño a jugar con las palabras, y podría pensarse que al construir palíndromos, también se deleitaba con la función especular de las palabras. Quizá no casualmente, el libro *Mil y una noches* era uno de sus predilectos, pero para leerlo como palíndromo (o capicúa) hay que *transferir ese valor de letras a números (1001) para percatarse de su valor especular*<sup>18</sup>, que es representable en el juego del dominó cuando la ficha que decide el triunfo puede sumarse a cualquiera de los dos extremos de la

---

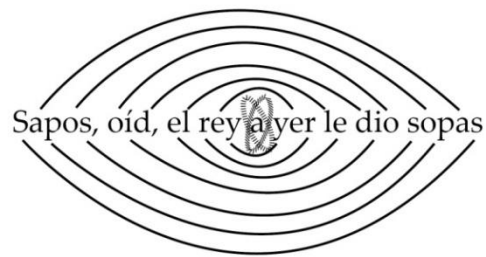
<sup>18</sup> No sería aventurado adjudicar al nombre de esta colección de cuentos una trascendencia matemática, esto debido al amplio conocimiento aplicado de las matemáticas en la vida cotidiana árabe.

cadena de fichas generadas desde la ficha de partida; como en el caso de la fotografía 3, donde la ficha compuesta con el valor 1 y 3 puede ubicarse en cualquiera de los dos extremos.



**Fotografía 3.**Capicúa de dominó  
Producción personal

Adolfo Bioy Casares cuenta que el sábado 22 de setiembre de 1951, su amigo de complicidades le compartía un palíndromo de producción personal: “Sapos, oíd, el rey ayer le dio sopas” (Bioy, 2006, p.60); de tal modo, cada letra del extremo se corresponde con su respectiva letra del otro extremo, en plena congruencia grafemática (figura 3). Pero adviértase que en estos juegos, la unidad central no es duplicada; en el presente caso se trata de la letra “a”, subrayada en la oración palindrómica; veamos otra representación, pero de orden elíptico.



**Figura 5.** Resto “a” de un palíndromo borgeseano  
Elaboración personal.

Este salto elíptico en la significación alude inclusive a la estructura manierista:

La forma de expresión metafórica es esencialmente elíptica, y está basada en la capacidad del pensamiento para saltar por encima de lo evidente e inmediato. Es de naturaleza del manierismo ampliar todo lo posible este salto, y dar, más que una representación de las cosas aprehendidas en él, una idea de movilidad, de la capacidad y de la autonomía del espíritu que lleva a cabo el salto.

Hauser, 1965, p.313

En el juego especular, la puntuación también pasa a un nivel de clausura. El palíndromo graficado evidencia que los espejos también se articulan con la escritura; es un amarre simbólico-imaginario, tal como uno de los postulados de la teoría psicoanalítica.



Esto anterior remite a la reflexión acerca del sueño como escena inconsciente. Borges ha citado a Emerson para aludir a la existencia de espíritus durmientes en los libros; el dormir es la función del sueño.

Para efectos de lectura, el sueño es matriz de escritura. Freud distingue entre contenidos manifiesto y latente, y así precisamente lo latente emerge cuando se grafica lo manifiesto en su diferencia estructural; esto es lo que se hace cuando en el espacio clínico: el inconsciente se deja inscribir en la enunciación de un paciente.

En el duelo, la escritura está "en su tinta", a pesar de que no se haya articulado según reglas de combinación gramaticales o de figuración, por ejemplo: "Con un deudo fallecido no se sueña al principio, mientras el duelo ocupa por entero a los sobrevivientes" Freud (2004, p.44). La posibilidad de inscripción del sueño con un deudo no implica que la tinta, para soñarlo, esté ausente; en otros términos se plantea: "Cómo no soñar mientras se escribe. La pluma sueña. La página blanca da el derecho a soñar" Bachelard (2004, pp.34-35).

Hablar acerca de la muerte es preciso, en tanto ya se ha discutido que una posibilidad de acceso en un laberinto dirige a la muerte. Biblioteca y laberinto soportan sueños y espejos como escrituras infinitas, en cuyo interior la muerte toma su lugar primordial como transformadora de orientaciones.

En lo semiótico, Kristeva también ha seguido la reflexión del sueño como escritura, y distingue la interpretación, tal como Freud lo menciona: un trabajo del sueño, y distingue: "trabajo como sistema semiótico particular, diferente del intercambio: ese trabajo se hace en el interior del habla comunicativa pero difiere esencialmente de ella.

Al nivel de la manifestación es un jeroglífico, y al nivel latente es un pensamiento de sueño" (Kristeva, 1978, p.49).

La materialidad del sueño está orientada hacia un tópico de interpretación: "todo sueño aparece como un producto psíquico provisto de sentido" (Freud, 2004, p.29). El trabajo de interpretación consiste en registrar las reglas de articulación de la escritura onírica.

Cada una de las marcas de escritura compiten para capturar algo de la atención interpretativa: "en función de esta competencia se construirá un sentido" (Marghescou, 1979, p.56). La puntuación, la sintaxis, la intervención pragmática, entre otras funciones, determinan la orientación de sentido para la comunidad interpretadora, aunque también en el proceso de inscripción de sentidos, el malentendido es una de sus posibilidades de la manifestación inconsciente, que en su producción permite leer hacia un nuevo nivel de sentido. Y si estamos ubicados en el plano de lectura: así como el sujeto va a leer en una biblioteca, en el sueño se lee el sujeto en tanto efecto del lenguaje.

Las formaciones del inconsciente conducen a una constatación fundamental: el que habla dice otra cosa. Tal podría ser una definición elemental del inconsciente. Escuchar esa "otra cosa" supone seguir el enunciado como un texto que se lee palabra por palabra, del mismo modo que se descifra un sueño, es decir, considerando que éste se engendra según reglas que Freud denomina "condensación" y "desplazamiento", reglas que organizan el trabajado del inconsciente.

Gerber señala que la condensación y el desplazamiento dirigen la producción de sentido, según una producción retórica: “que habla en cada sujeto y se llama inconsciente” (Gerber, 1989, p.11). A esta reflexión sobre el sentido (del sueño), vale recurrir al nivel del enunciado: “Mínimo segmento de la cadena hablada o escrita provisto de sentido” (Beristáin, 2000, p.182), y de esto es ejemplo la expresión: ¡Fuego!, cuya aplicación pragmática generará distintas reacciones entre receptores en caso de que se trate de un fuego muy intenso: unos huirán y otros buscarán cómo apagarlo.

Estas líneas son referentes teóricos para reflexionar acerca de escrituras infinitas en sueños y espejos, que no se leen fácilmente, demandan un constante trabajo de desestructuración, en el que está inmerso el deseo del interpretante, pues quien asume el trabajo de leer, lleva dentro de sí una falta en cuanto deseo, y esto es lo que diferencia enormemente al ser humano con respecto a las máquinas:

...el razonamiento involucra una regresión infinita

.....

Ninguna computadora “desea” nunca hacer nada, pues ha sido programada por alguien ajeno [...]

Lo que implica su argumentación es que, detrás de toda mecanización del desear, deberá haber una regresión infinita o, pero aun, un bucle cerrado...

Hofstadter, 2005, pp.763-764

El deseo se inscribe en una lógica especular; es el resultado de una devolución que procede fuera del marco del espejo y permite unificar imágenes. El marco es precisamente la condición para interpretar la información figurada en el cuadro de significaciones. La interpretación opera como dialéctica entre pre imágenes e imágenes teóricas que se agitan y campean en el interior de una matriz cóncava especular.

El concepto psicoanalítico de espejo resalta como: “función es neutralizar la dispersión angustiante del cuerpo en favor de la unidad del cuerpo propio” (Dor, 2000, p.91). La dispersión de vectores especulares fragmenta el cuerpo cuando no hay una voz orientadora; conduce a la muerte corporal sin referencias simbólicas, con lo cual no operan amarres sobre lo real corpóreo.

### **El último espejo**

*Inspirado en una pesadilla que tuvo por nombre «Marava Domínguez Torán»*

Todo aquel que atraviesa el corredor del Miedo  
llega fatalmente al Último Espejo  
donde una mujer abrazada a tu esqueleto nos muestra  
cara a cara el infierno de los ojos sellados  
de los ojos cerrados para siempre como en una máscara  
de muerta representando en el más allá el teatro último:  
así miré yo a los ojos que borrarón mi alma  
así he mirado yo un día que no existe en el Último Espejo.

LEOPOLDO MARÍA PANERO

*El disfraz es juego especular del doble.* Si retomamos la pieza caballerescas *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605), Sansón Carrasco comprende que solo mediante el artilugio del disfraz y la impostura nominal (se hace llamar el caballero de los espejos) logrará cumplir su propósito de llevar a don Quijote a cierto punto de identidad en la Mancha, y romper así con la aventura esquizoide de don Quijote. El encuentro de los dos caballeros (don Quijote y el caballero de los espejos) y los dos escuderos (Sancho y el escudero del Bosque), revela una relación simétrica (nominal y de especie) que da réplicas en la trama; asimismo, la duplicidad está en las dos mujeres idealizadas: Dulcinea del Toboso y Casildea de Vandalia. Todo es un juego de ficción especular, marcas de escritura infinita, reflejos que van de un lugar y rebotan en otro, vectores en constante movimiento. *Toda formación de ideales solo se sostiene en la locura.*

Don Quijote, en su mundo especular, cuenta con varias salidas de escape ante los intentos de sujeción subjetiva que se imponen sobre él. El caballero de la Mancha distingue que no solo el hombre fabrica laberintos, sino que la misma naturaleza los reproduce, y para esto vale hacer un *eco teórico*: “de laberintos está lleno el universo desde los tiempos de Cnosos” (Eco, 2002, p.137). Un espejo confrontado a otro espejo es un infinito laberinto especular.

Los espejos se usan correctamente, dice Umberto Eco, y eso: “significa que hemos interiorizado reglas de interacción catóptrica, lo que obliga a hablar de una pragmática del espejo” (Eco, 2012, p.21). A pesar de esto, muchos sostienen que el espejo invierte derecha con izquierda, pero como plantea Eco (2012), si colocáramos: “muchos espejos horizontalmente en el techo, como los libertinos, nos convenceríamos de que los espejos invierten también lo alto y lo bajo y nos muestran un mundo con la cabeza para

abajo” (p.21).Por estas razones, en lugar de aludir a una inversión especular, más bien habría que tratar la noción de “absoluta congruencia” de las partes.

La multiplicación especular queda en evidencia con un juego de espejos encantados, tal como me lo mostró el matemático Edwin Acuña Acuña. Los siguientes son los materiales necesarios:

- dos espejos rectangulares; se debe diseñar alguna manera de sostenerlos verticalmente y con una separación de 1 cm entre los dos bloques para que los espejos puedan separarse y acercarse entre sí a diferentes ángulos
- imagen en papel que contiene los registros para los  $360^\circ$  que componen una circunferencia
- un caballo de ajedrez (ubicado en medio de los dos espejos)

A continuación la propuesta visual:



**Fotografía 4.** *N* caballos según el ángulo entre espejos  
Elaboración personal

La batalla con espejos, colocados sobre la hoja de papel graficado, reproduce  $n$  veces al caballo. La apertura angular de los dos espejos determina la cantidad de imágenes del caballo (pre imagen). La ejecución práctica enseña que cuánto más pequeño sea el ángulo entre los espejos, mayor será el número de imágenes, pero no solo eso, sino que el número de imágenes reflejadas será igual a 360, dividido por el ángulo, menos 1. Por ejemplo, para un ángulo de 60 grados entre los dos espejos, la operación es:  $360/60 = 6$ , y por lo tanto, aparecen cinco imágenes.

Esta lógica especular sigue propuestas teóricas manieristas, donde la multiplicidad es parte de su juego textual: "El manierismo, que descubre la espontaneidad del espíritu y percibe en el arte una actividad autónoma del sujeto creador, introduce, por primera vez, en las representaciones plásticas, de acuerdo con este descubrimiento, la idea de un espacio ficticio" (Hauser, 1965, pp.301-302). Y es precisamente en el espacio ficticio donde el caballero andante exterioriza la novedad con que sus ojos capturan el mundo, pero en tal captura está el riesgo de la muerte imaginaria, tal como Narciso.

A veces se recurre a instrumentos para capturar la imagen del objeto con una modalidad distinta. Eco (2012, p.22) refiere el uso de prótesis: extensivas (lentes) o intrusivas (periscopio). La cuestión en esto radica en que no solo se trata de distinguir que según el ángulo desde que se abra la óptica para el ver (ejercicio con el caballo de ajedrez), se generarán más imágenes que con respecto a una apertura menor del campo óptico, sino que también se ve distinto con prótesis, y en esto incluso se puede pensar en tipos de prótesis imaginarias: no se ve el mundo igual cuando se está enamorado o en duelo.

## 7.8. COMPLICACIÓN Y RESOLUCIÓN EN UN TEXTO DE LA COMPLEJIDAD

¿Cómo anclar la atención de los lectores al texto narrativo? El juego participativo en la complejidad de la trama permite generar un imaginario, para quien lee, de que experimenta los sucesos junto con los personajes.

Un bosque es, para usar una metáfora de Borges [...] un jardín cuyas sendas se bifurcan. Incluso cuando en un bosque no hay sendas abiertas, todos podemos trazar nuestro propio recorrido decidiendo ir a la izquierda o a la derecha de un cierto árbol y proceder de este modo, haciendo una elección ante cada árbol que encontremos. En un texto narrativo, el lector se ve obligado a efectuar una elección en todo momento.

Eco, 1996, p.14

Contursi y Ferro plantean la dinámica complicación y resolución como partes fundamentales para suscitar el interés del lector:

Esta complicación puede ser un suceso en el que no intervienen personas, como un terremoto, pero debe involucrarlas [...] sus acciones (incluidas sus reacciones) frente al suceso son el núcleo de toda narración. Esta acción podría ostentar el carácter de una dilución de la complicación. La categoría de la narratología tradicional que caracteriza esa dilución es la resolución, que puede ser tanto negativa como positiva.

La complicación y la resolución constituyen, entonces, el centro del texto narrativo.

Contursi y Ferro, 2000, p.30



En términos teóricos, van Dijk designa como suceso a la integración: complicación y resolución (Contursi y Ferro, 2000, p.31). Además, todo suceso se inscribe en un marco (tiempo y circunstancia), y un marco puede contener varios sucesos; en una escala mayor, un episodio está conformado del suceso y el marco.

La complicación del contexto narrativo es caldo vital para la postmodernidad. De Toro (2008, pp.36-38) señala como características de esta epistemología postmoderna:

- no hay autoridad ni origen absoluto.
- Se sustituye el pensamiento binario por: fragmentación, diferencia, rizoma, diseminación, entre otros rasgos.
- Los conceptos de verdad y realidad están abiertos, son plurales.
- Se cuestiona todo tipo de normas.
- Hay un acercamiento al discurso de las periferias y minorías.
- El individuo se reconstruye; su discurso se funda sobre un infinito rizoma.
- Las series discursivas son ajerárquicas, se entrecruzan; una no es más dominante que la otra.
- El caos es dominante, aunque esto no implica vivir en una total arbitrariedad e irracionalidad.

En esto resulta imperioso registrar desde dónde parte el hecho narrativo, y para responderlo, Contursi y Ferro (2000) se referirán a la focalización y el narrador. La articulación entre fábula y trama presenta el discurso narrativo (Contursi y Ferro, 2000,

p.35), y en esto vale rescatar que en la narración efluye la polifonía cuando hay mayor tensión.

Es necesario distinguir la fábula respecto de la trama, pues en la primera el movimiento opera de forma lineal: un inicio a un final; la trama juega con redes de conexión, y esto se puede dar a través de estrategias como saltos en el tiempo, que da vitalidad a la trama: prolepsis como adelantamiento (anticipación) y analepsis como retroceso (Contursi y Ferro, 2000, p.35). Adicional a esto, vale rescatar lo siguiente:

Las estrategias narrativas que afectan la relación de duración pueden ser agrupadas bajo cuatro grandes grupos: las elipsis, las pausas descriptivas, las escenas dialogadas y el relato sumario (o resumen).

El término elipsis se usa para dar cuenta de los casos en los que ningún segmento de relato corresponde a una duración cualquiera de la historia [...] Pausa descriptiva se refiere al caso en el que a un segmento cualquiera del relato no le corresponde ninguna duración en la historia [...] escena dialogada [...] es sólo un efecto de sentido, puesto que de ningún modo la escritura del diálogo puede restituir, por ejemplo, las velocidades de emisión que se utilizaron en el diálogo ni la extensión de los silencios. Por último, el relato sumario o resumen es una estrategia variable según la cual se acelera el tiempo del relato (en relación con el de la historia).

Contursi y Ferro, 2000, pp.43-44

De este modo, ya se evidencia que la noción del tiempo es otro de los referentes por considerar en los juegos de la complicación textual.

Con respecto a la fluctuación del tiempo, la hipotiposis es una figura retórica (Contursi y Ferro, 2000, p.37) que precisamente sirve para dilatar el tiempo del discurso y el de la lectura con respecto al de la fábula, lo cual genera la percepción de que se mira lo descrito. Este funcionamiento remite al concepto de ficción, en tanto el tiempo se construye en estas licencias retóricas, y: “todo relato es ficcional, y ficción, en su sentido etimológico, significa construcción” (Contursi y Ferro, 2000, p.38).

El tiempo como operador de construcciones discursivas es distinguido por Ricoeur (2001, p.385): “comenzar in media res, como Homero en la Odisea, y luego volver hacia atrás, para explicar la situación presente: todo esto con el fin de distinguir claramente la narración literaria de la histórica”. Existe una configuración temporal, y esto implica un orden lógico de organización, por lo cual, *la complejidad también se puede registrar, leer con la finalidad de resolver el hoyo de su trama, o al menos decir algo acerca de esta, y por esto no es lejano pensar que: “la verdad tiene una relación esencial con el tiempo”* (Ricoeur, 2001, p.385).

Estas nociones permiten aludir a un texto en la complejidad: “Como señala Bajtín, cada texto participa de forma consustancial de un contexto dialógico con los demás textos de la vida social con respecto a los cuales establece réplicas, proposiciones, acuerdos, repeticiones, variaciones, etc.” (Leyva, contenido en Mackenbach, 2008, p.69). Este desplazamiento dinámico precisamente conduce al *orden de la no linealidad*, sino a la posible intervención de *saltos con interconexiones* que se integran en distintos puntos, sin un preciso estamento de sucesión de cosas; esto sigue la lógica de un sistema abierto, cuyas interacciones continuas generan variaciones posicionales entre objetos que luchan por asumir un lugar. Tal dinámica es la que ocurre en la *Biblioteca de Babel*, que

así se constituye en pleno laberinto de saber. En una biblioteca habrá pérdidas de libros, pero también reproducciones de originales, así como ediciones con fe de erratas.

Es distinto cuando se trata de un sistema “cerrado”, como por ejemplo, si se piensa el interior de una célula, cuya organización interna será regular. En un estudio acerca de organización del núcleo celular, realizado por Maria Vartiainen (2013), Universidad de Helsinki, se pudo registrar cómo existen posiciones específicas entre los núcleos de proteínas que guardan ADN, y que incluso, cuando se alteran las posiciones, es un indicador de algún virus presente en la estructura. Por lo tanto, para efectos del estudio literario que nos compete, *la alteración de un sistema organizacional puede constituirse en un indicio de muerte por venir.*

A modo comparativo, respecto de la no linealidad, el mundo cibernético está construido de hipertextos que enlazan informaciones, las cuales no son leídas linealmente, sino por brincos predeterminados por el sistema operativo. Este orden de cosas es lo que podría llamarse *pulsares de interconectividad.*

El encadenamiento de significantes estructura un lenguaje dinámico (grafemas → morfemas → palabras → frases → oraciones → discurso); leerlo requiere tiempo y ópticas interdisciplinarias (multi-, trans-)<sup>19</sup>, además su lectura no necesariamente sigue el curso lineal, opera cada vez más a modo de hipertexto: *saltos dimensionales, sin límites.*

---

<sup>19</sup>Payne (2002, p.206) interroga la operatoria de estudios culturales: “<<¿son necesariamente transdisciplinarios, interdisciplinarios o (Clarke) “indisciplinados”, o son parte de un giro hacia un periodo “posdisciplinarios” en la producción académica, tal vez vinculados a otros desarrollos posmodernos?>>”.

En esta compleja estructura de variables dinámicas, el acercamiento interdisciplinario (multi-, trans-), se establece como una posibilidad de anclar distintos puntos de lectura desde los marcos ópticos; en tal integración de estudios, podrían trazarse aproximaciones sobre un objeto que se aleja velozmente de la vista, pero del cual, al menos se obtendrá el registro de su manifestación: “cada ser tiene una multiplicidad en sí mismo, un mundo de fantasmas y de sueños que acompañan su vida” (Morin, 2007, p.87).

Las complejas interacciones caracterizan a los sistemas abiertos y complejos que, para leerlos, por ejemplo, desde la teoría crítica, requerirán de una integración de operaciones de lectura en lo lingüístico, antropológico, psicológico, teológico, económico, criminalístico, matemático, etc. La integración disciplinaria perseguiría la aspiración de Poincaré (1963, p.146): “la superposición de un gran número de fenómenos elementales muy parecidos entre sí”. En un texto no son las unidades de grafemas lo que hacen complejo el sistema, sino la dinámica propia que asumen en el sistema abierto de la escritura; una metáfora útil es el origami, que *al iniciar en un plano, sus pliegues revelan el volumen escondido*.

La ficción es compleja porque juega con dobles, espejos, laberintos, etc., y de ese modo causa una multiplicidad de sentidos y transformaciones. En esto puede ser útil la noción de simulacros, derivado del significante latino *simulacrum*: imagen, copia, sombra de los muertos, representación, fantasma.

*Los simulacros están en las bases míticas del imaginario colectivo*. El decálogo yahvista inscribió, como una de sus máximas, la restricción al *similitudinem* de lo divino: “Non

facies tibi sculptile neque omnem similitudinem quae est in caelo desuper...” (Ex, 20,4)<sup>20</sup>. Al trabajar con el significante latino *similitudinem*, resulta más evidente el salto hacia el *simulacro de la multiplicidad*, pero precisamente este rasgo tiende a desestabilizar al sistema operante, por lo cual no se promueve la diversidad, en tanto es peligrosa: el ideal de control es la unidad.

En Éxodo 20,4, Yahvé establece el mandato de no crear imágenes del cielo; pero en Deuteronomio es más intensa su sentencia: “Maldito el hombre que haga un ídolo esculpido...” (Dt 27,15). Al crear el simulacro, si el promotor no mantiene un control estrecho sobre lo creado, rápidamente se difumina la idea inicial, surgen variaciones que degeneran la simiente original.

Baudrillard (2005) resalta un orden todopoderoso en los simulacros, incluso ubica el simulacro como aquello inmediato con lo que se aprende a ser: “Dios no ha sido nunca, que sólo ha existido su simulacro” (p.15). Y tal como se ha venido exponiendo, estos simulacros son un intento de alejar una “potencial” amenaza; se invierte con el fin de que una ley sea referida como ley divina, en tanto protectora, lo cual la constituye en reguladora de relaciones sociales.

Joseph Campbell (1972) reflexiona sobre la figura del héroe mitológico, de quien se reconoce la posibilidad de transfigurar el mundo: “Cuando esta hazaña se realiza, la vida ya no sufre desesperadamente bajo las terribles mutilaciones del desastre ubicuo” (p.34). Así, la alteración del entorno, que posibilita un héroe cultural, se constituye en

---

<sup>20</sup> “No te harás escultura ni imagen alguna de lo que hay arriba en los cielos...” (Trad. Biblia de Jerusalén, 1998)

un simulacro por una nueva organización; pero para instituir ese ordenamiento, es necesario, de cierto modo, mutilar lo establecido.

El simulacro puede conducir a la pérdida de memoria, lo cual se vincula asimismo con una desorientación respecto del espacio y el tiempo: *esto es principio del caos*. Por ejemplo, el mito de la búsqueda de Aztlan, que relata fray Diego Durán, muestra que los 60 sabios aztecas dejaron sus cuerpos naturales y ropas, para transformarse en diversos animales; al final, regresaron unos cuantos sacerdotes, muchos fallecieron en la travesía, pero para volver a estar con su gente, los sacerdotes tuvieron que pasar por otra metamorfosis, así recuperaron nuevamente sus cuerpos humanos y se cubrieron con la ropa y el resto del registro simbólico cultural. Esta aventura reveló que cuando los sacerdotes recobraron su antigua condición social, ya no podían indicarle al rey Motecuhzoma el camino originario a Aztlan, pues el saber del otro lugar se quedó con las formas que eran propias de aquel espacio-tiempo, y concluye Duverger (1987, p.107): “Depositarios de una visión privilegiada, sólo les es posible ofrecer una descripción de una imagen”. De este modo se ejemplifica que portar ropas o adornos implica un saber en el sujeto cultural, desposeer estos signos es un estado de desconocimiento.

José Antonio Marina resalta la función de la memoria como constructora: “vemos, interpretamos y comprendemos desde la memoria [...] buscamos, descubrimos, inventamos, construimos desde la memoria” (contenido en Duch, 2002, p.144). Esta búsqueda es, como diría Platón (1999, p.302), una reminiscencia, el encuentro del alma con su ser inmortal, en tanto que eso buscado ha estado ahí desde antes del propio

nacimiento corporal. El recurso de la memoria, aplicado al texto de la complejidad, posibilita el acceso a un orden de discurso sobre aquello extraño, anómalo.

Finalmente, el pasaje por la complicación textual involucra la intervención de simulacros; quizá no casualmente Borges emplea el gólem como uno de estos ejemplos, lo cual también dirige la atención hacia la muerte. En un texto complejo, una posibilidad de resolución es morir; esto se podrá detallar en los juegos de laberintos de Borges. Habría que registrar si el desenlace mayoritario en los laberintos sea la muerte o la locura, como posibilidades de resolución.

#### 7.9. TEORÍA DE LAS CATÁSTROFES: CAOS EN LA SUCESIÓN

Un fractal es una manera de ver lo infinito con el ojo de la mente.

GLEICK, 1994, p.106

La escritura parte del pasado, se ancla en el recorrido del escribiente, tal como si este se enlazara amorosamente con cierta fantasmática subjetiva. Borges desarrolla esta noción tal como si fuera un sueño: “estamos acostumbrados a la vida sucesiva, damos forma narrativa a nuestro sueño, pero nuestro sueño ha sido múltiple y ha sido simultáneo” (Borges, *La pesadilla*); luego reconocerá que una de sus pesadillas se inscribe en los laberintos. La pesadilla recurrente es pulsión de muerte, anunciada en el caos de la subjetivación.



Ante el caos que representa la muerte, la escritura surge como compañera del último recorrido. Barthes (2005, p.37) distingue que Proust, ante la muerte de la madre, hace un giro en la extensión de sus breves escritos anteriores, y escribe uno extenso: *En busca del tiempo perdido*; Brel, músico francés, decide dejar su profesión para embarcarse en un velero, luego de enterarse de su padecimiento de cáncer; entre otros ejemplos. La vida y la muerte confluyen en la escritura, cuando quienes viven, logran escribir algo acerca del morir.

Por otra parte, leer es una experiencia de vida. Al leer se ordenan ciertos elementos figurativos del cuadro mirado, de la llamada realidad (como compostura normativizada), y desde ahí se monta una ficción que alude a su simulacro, una construcción simbólica, a la que se puede invitar a otros sujetos.

Los marcos (teóricos) permiten que un sujeto le acierta figuración en los cuadros; y así como se desarrollan diversas texturas materiales de marcos, se leerán nuevas figuraciones: “Un cuadro sin marco tiene el aire de un hombre expoliado y desnudo” (Ortega y Gasset, 1973, p.128). Pero, en tanto que lo visto comprende una compleja estructura de variables dinámicas, el intento al menos es trazar aproximaciones sobre los objetos figurados en el cuadro, que se alejan velozmente de la vista, incluso se esconden detrás del propio marco.

Los marcos y cuadros tienen vida propia, en tanto el devenir de la historia enfatiza ciertas áreas pictóricas sobre otras: “cada ser tiene una multiplicidad en sí mismo, un mundo de fantasmas y de sueños que acompañan su vida” (Morin, 2007, p.87). Habrá tantas multiplicidades no captadas por el marco, escondidas detrás de donde este se

impone, desde donde tramita su *invasión de sentidos*, que solo emergerán ante particulares momentos históricos, que generan variables de lecturas socio culturales.

Para leer, la estructuración del lenguaje se ha organizado de tal forma que resulte casi imperceptible la manifestación del caos comunicativo: “Todas las teorías y definiciones de la realidad, por tanto, son intentos de ordenar el mundo externo que puede carecer completamente de orden” (Walde, 1985, p.33).

*Las reflexiones míticas atisban la ruptura de los marcos*, por ejemplo, Briggs y Peat (2001, p. 13) refieren un mito chino acerca del tiempo cuando los mundos de los humanos y los espejos no estaban separados: unos y otros transitaban entre los dos imperios; cierta noche, el pasaje ocurrió sin aviso y esto generó el caos, por lo que, a través de un hechizo, el caos fue lanzado al interior de los espejos, pero la turbulencia misma del caos causaría que en el futuro, el caos se habría de transferir hacia el espacio de donde fue separado.

El estudio de un texto literario también supone la búsqueda de cierta ordenación en medio del caos de signos. La literatura muestra lo inadecuado de los medios para captar la realidad: “El mundo de la literatura, a diferencia del mundo real o de nuestra experiencia de él, es ordenado” (Walde, 1985, p.33). Cuando se lee, es inevitable buscar una clasificación.

El trabajo de lectura debe determinar por dónde agarrar sentidos, porque en estos oficios: “falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios” (*El idioma analítico de John Wilkins*. Borges, 2009, p.105).

En el área de las ciencias biológicas, Bertalanffy (1976, p.15) retoma ideas de la Física para estudiar la existencia de múltiples partículas que se mueven azarosamente; en este movimiento se evidencia un ordenamiento regulado.

La modulación, en los sistemas de conectividad, permite construir series recursivas, tal como la secuencia de Fibonacci, donde cada número es el producto de la suma de los dos anteriores, por ejemplo: 0,1,1,2,3,5,8,13,21,34,..., representados como:  $0+1=1$ ;  $1+1=2$ ;  $1+2=3$ ;  $2+3=5$ ;  $3+5=8$ ;  $5+8=13$ ...; estas secuencias son funcionales para plantear proyecciones en crecimientos de especies, entre otras aplicaciones. Pero, esta regularidad no ocurre siempre, hay un punto en el crecimiento cuando se rompe la secuencia, y es desde ahí que se lee el caos.

Los ecologistas toman las poblaciones actuales de insectos para crear predicciones precisas: "La población futura ( $x$ ) es una función ( $F$ ) de la actual:  $x_{\text{próx}} = F(x)$ . Como toda función puede representarse con una gráfica, se posee instantáneamente una noción de su forma general" (Gleick, 1994, p.69). Y de estos estudios acerca del crecimiento en poblaciones silvestres surgen precisamente nociones de la bifurcación, que permite inscribir este concepto como parte propia del caos; en estos estudios de fecundidad se emplea lo que se llaman *diagramas de bifurcación*:

Si sigue creciendo, el equilibrio se divide en dos, de la misma manera que intensificar el calor de un fluido en convección hace que aparezca la inestabilidad; la población principia a alternar en dos niveles distintos. Las divisiones, o bifurcaciones, se hacen cada vez más rápidas. Entonces el sistema se vuelve caótico, y la población pasa por muchos valores, infinitamente diferentes.

De este modo, el caos se inscribe donde no haya formas de hallar regularidad de comportamientos. Pero, como en este trabajo investigativo se intenta transmitir conocimiento, es prioritario graficar, modelar, trabajar con estructuras móviles, y así, comunicar algo. Con la escritura emerge la posibilidad de lanzarse hacia el infinito de posibilidades de significación.

#### 7.10. EL MUNDO MANIERISTA

El presente apartado contiene tres secciones conceptuales, que para fines didácticos se organizan de la siguiente forma.

##### **Manierismo como artificio**

Si el Renacimiento marca una aspiración apolínea, el manierismo apela al "desequilibrio" dionisiaco como contra lectura de la norma; ahí donde se espera que esté el referente de la norma, su ausencia (o desubicación) sirve precisamente como íncipit de lectura de un mundo caótico, impulsado por una reorganización del sistema textual, sea en una pintura, texto literario, arquitectura, entre tantas producciones artísticas.

*El desequilibrio manierista es un trabajo fracturado (que puede pensarse como fractal), en cuya base parece amorfo, pero mediante la espera de una lectura diacrónica puede evidenciarse la secuencia móvil de sentidos, organizados a cierto fin. Es propio del*

manierismo ampliar todo lo posible con el salto móvil: “y dar, más que una representación de las cosas aprehendidas en él, una idea de movilidad, de la capacidad y de la autonomía del espíritu que lleva a cabo el salto” (Hauser, 1965, p.313).

La alteración estructural es vital. El espacio de la ciudad permite jugar con una serie de columnas en fila, que van recortando sus distancias entre sí, generan tal efecto; importante enfatizar acá la noción de serie, pues el efecto no se da por un elemento aislado, sino en cierta conexión con otros referentes: “Manierista es, sobre todo, el efecto de sorpresa que causa la construcción al visitante, después de que éste ha recorrido el camino, al parecer tan largo, que le lleva al edificio entre dos muros; el camino es, en efecto, más corto de lo que le parecía...” (Hauser, 1965, p.307). Los alargamientos son provocados por una convergencia perspectivista, mediada en mucho por la inclusión de: corredores, galerías, patios, calles, aposentos en palacios: “El engaño es, empero, lo que se trata de conseguir” (Hauser, 1965, p.307). En este sentido, el campo abierto de la naturaleza representaría una dificultad estructural para el manierismo.

Siguiendo las posibilidades de desequilibrio manierista, la dispersión de imágenes al entrar en el cambio productivo de espejos, bibliotecas, laberintos, dobles, ceguera, etc. son marcas manieristas que se pueden hallar en una pieza literaria. El rasgo de la contigüidad será el conector para una u otra categoría arquitectónica, orgánica, objeto, etc. *La contigüidad no se entrega tan obviamente, hay que buscarla entre cruces de imágenes.* El lenguaje en sí tiene vida propia, las palabras: “poseen su propia fuerza creadora” (Hauser, 1965, p.309), es el escribir automático –también practicado por surrealistas.

La transformación, que supone el manierismo, a veces produce una estructura inapropiada para su fin práctico (Hauser, 1965, p.306), pero mantiene también un interés por transformar lo natural en artificioso, podríamos pensar: tal como un gólem de la mitología hebrea.

### **Referentes históricos**

El primer manierismo florentino surge en 1518. Borrás (1993, p.64) ubica esta fecha porque aparecen dos obras de Jacopo Carucci (1494-1557), artísticamente nombrado Pontormo, debido a que su pueblo natal se llamaba Pontorme. La vida de Pontormo se conoce primordialmente por la primera biografía que realiza Giorgio Vasari (1511-1574), once años después de la muerte del pintor.

Las dos piezas, referidas anteriormente, se llaman: *José en Egipto y Pala Pucci (Virgen con el Niño y santos)*; esta última producida para la capilla funeraria de San Michele Visdomini.

En opinión del historiador de arte Borrás (1993, p.64), entre 1516 y 1518 acontecen en Florencia ciertos hechos históricos que ayudarían a conformar la pictografía manierista:

- Miguel Ángel regresa a Florencia.
- Fra Bartolomeo, máximo representante del clasicismo pictórico florentino, muere en octubre de 1517. Fue maestro del manierista Pontormo.
- El cardenal Giulio Medici (primo del pontífice León X) convoca al sínodo provincial de Florencia en 1517; en este espacio se retoman ideas del concilio de

Letrán (1512-1517): “aspecto religioso que ha sido considerado básico por la crítica para la génesis del primer manierismo” (Borrás, 1993, p.64).

- Andrea del Sarto es llamado por Francisco I para que viaje a Fontainebleau, Francia, en 1518. Fue maestro del manierista Rosso.

Otro de los pintores manieristas importantes es: Federico Fiori (1535-1612), conocido como Barocci. Procedió de familia de relojeros, y este dato es llamativo por la noción de orden y precisión renacentistas. Dos grandes piezas manieristas son: *Descendimiento* (1568-1569) y *La virgen del pueblo* (1575-1579); esta última de la galería de los Uffizi, en cuya pictografía: “se multiplican las figuras y aparece un movimiento giratorio que prelude las composiciones barrocas” (Océano, 1997, p.1268). Seguiremos rastro a esta multiplicación dentro la escritura de Borges.

El manierismo logró producir una propuesta reflexiva con aporte de distintos críticos.

Por ejemplo:

Weisbach, Busse, Dvorak y Horner, entre otros, contribuyeron a configurar una valoración positiva del manierismo [...] Para Pevsner, que pone el énfasis sobre los factores religiosos, el manierismo es el arte de la Contrarreforma católica [...] (para Weisbach, como es sabido, el arte de la Contrarreforma era el barroco, según había defendido en su libro de 1921) /.../ La tesis de Friedlander, de larga vigencia, ha definido el manierismo como un estilo de reacción anti-clásica.

La acuciosidad intelectual de Giordano Bruno (1548-1600) es una muestra de acercamiento a la epistemología manierista desde la complejidad, y el peligro de asumir tal visión caleidoscópica en ciertos entornos sociales represivos: “Giordano Bruno es el primero que piensa el universo como infinito [...] El influjo de ella (la idea) solo se echa de ver plenamente en el barroco, pero el manierismo prepara el terreno para este influjo [...] Montaigne y Giordano Bruno son, sin duda, los dos filósofos más importantes y representativos del manierismo” (Hauser, 1965, p.78). Con la noción de infinito comulga también la propuesta de la existencia de otros mundos, habitados por seres inteligentes. Pero, tal desborde intelectual era contrario a la postura religiosa, y por esto Bruno fue quemado en la hoguera durante la Inquisición.

### **Manierismo: ubicación y epistemología**

La temporalidad ya ha sido anunciada con los trabajos de Pontormo, pero en términos extensos se plantea que:

El manierismo, entendido como un estilo artístico europeo y referido por tanto a los complejos fenómenos artísticos ocurridos en Italia y en Europa entre el pleno renacimiento y el barroco, con una cronología aproximada entre 1520 y 1600, constituye una aportación alemana a la historia del arte concebida como una historia de los estilos artísticos.

Borrás, 1993, p.12



El Renacimiento, que se difunde desde Italia, brinda motivos de origen al manierismo. Hauser (1965, p.176) resalta los genios de: Rafael, Miguel Ángel, Andrea del Sarto, Correggio. Vale pensar el Renacimiento y el barroco para comprender el manierismo: “En el barroco se expresa en cambio, de nuevo, una posición unitaria respecto de la realidad. En contraposición al barroco, el manierismo tiene de común con el Renacimiento el principio que Wolfflin llama de la <<multiplicidad>>, y que el barroco sustituye por el de la <<unidad>>” (Hauser, 1965, p.180). Este rasgo también se distingue en la convergencia de diversas vivencias culturales.

Si en el Renacimiento la unidad de la escena era una construcción artística fundamental (Hauser, 1965, p.301), para efectos del estudio de una escena manierista, Hauser (1965, p.184) resalta que esta se diluye y sus componentes están organizados de forma diversa; para ejemplificarlo, reflexiona acerca del *Incendio en el Borgo* (1514-1517) de Giulio Romano y Francesco Penni, con cierta participación de Rafael.



**Imagen 2.** Fresco *Incendio en el Borgo* (1514-1517) de Giulio Romano y Francesco Penni

Fuente: <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/6945.htm>

En el fresco italiano anterior, el Papa pide ayuda a Dios para apagar el incendio, pero la dimensión del físico papal es mínima (comparada con las víctimas del incendio); a pesar de que el Papa cumple un rol benéfico, se ubica en el fondo. Esta composición marca una *ruptura con lo clásico, donde lo central es desplazado*:

...se consigue un nuevo momento de desequilibrio, que perturba [...] Un efecto dinámico también, en sentido de dispersión, se logra por el hecho de que, pese a la corriente de fuerza que corre por la escena, los distintos grupos y figuras quedan aislados y constituyen otras tantas fuentes de energía. Igualmente anticlásico como este aislamiento de las figuras en el espacio, que las hace aparecer, a veces, casi como cuadros centrados en sí mismos

.....  
desigual agrupación de las figuras. Partes del espacio sobrecargadas se ven interrumpidas por sectores vacíos.  
.....

Hauser, 1965, pp.185/186

En Borges se presenta una estética literaria manierista; él mismo establece un anclaje entre literatura y pintura, incluso da vida en sus textos literarios a la descripción de pinturas, como si ocurriera desde la óptica de un caleidoscopio de ficción.

El historiador de arte Gonzalo Borrás resalta la función filológica dentro del arte:

...aunque la crítica del siglo XX ha avanzado con extremo rigor en la depuración y análisis filológico de la obra de Pontormo, con un cúmulo notable de monografías y artículos en su haber, sin embargo en líneas generales el interés despertado por nuestro artista y su consecuente estimación crítica se halla más directamente vinculada al proceso de elaboración del concepto de manierismo como estilo artístico.

Borrás, 1993, p.10

A continuación se puntualizan ejemplos concretos del manierismo literario, partiendo del pictórico.

Así como una pintura manierista no muestra, de ordinario, una composición unitaria [...] una obra literaria manierista se compone de imágenes que, en cierto sentido, pueden ser

también consideradas y gozadas cada una de por sí. La acumulación de símiles, metáforas, *concetti*, antítesis, juegos de palabras y agudezas de toda especie, responden a la contigüidad más o menos arbitraria [...] duplicación de motivos y constelaciones...

Hauser, 1965, p.298

En el manierismo, la ciudad cumple una función actoral fundamental en tanto que por su condición, varían los movimientos de los habitantes, no solo en lo vertical, sino en ascensos y descensos, y de igual modo: curvas arquitectónicas ascendentes. El espacio de la ciudad permite establecer una comunión con dios, residente en el cielo. En la ciudad, Jacob Burckhardt resalta el *pathos*, que se viste de desequilibrio dionisiaco:

Los habitantes de la ciudad, "que se llamaban entonces romanos", respondían con avidez al alto sentimiento que inspiraban al resto de los italianos. Veremos cómo bajo Pablo II, Sixto IV, y Alejandro VI tienen lugar magníficos desfiles de carnaval que representaban la imagen favorita de la fantasía popular de aquellos días: el triunfo de los emperadores romanos antiguos. Si había de manifestarse el "pathos" de algún modo, tenía que ser en esta forma.

Burckhardt, 1982, p.136

La dispersión pictórica puede concebirse en el orden de la multiplicidad que detalla Wolfflin, y también: "un ansia de vagar por las lejanías, un impulso a escapar a toda limitación" (Hauser, 1965, p.301). Tal ansia recuerda perfectamente el infinito, que fue causa de castigo eclesial (en procura de preservar el orden) a Giordano Bruno, pues

precisamente todo esto pasa por lo religioso: “El manierismo, que descubre la espontaneidad del espíritu y percibe en el arte una actividad autónoma del sujeto creador, introduce, por primera vez, en las representaciones plásticas, de acuerdo con este descubrimiento, la idea de un espacio ficticio” (Hauser, 1965, pp.301-302).

Las víctimas (figuras periféricas) sobresalen por sus cuerpos atléticos y bellos, con posturas poco naturales para el evento: “El muro que aparece en primer plano a la izquierda, cortado sin ningún motivo aparente, sirve sólo como aparato gimnástico” (Hauser, 1965, p.185).

## **8. Estrategia metodológica**

Según Pineda, Alvarado y Canales (1994, p.78), un diseño metodológico consta de: tipo de investigación, área de estudio, universo y muestra, métodos e instrumentos de recolección de datos, plan de tabulación y análisis, y finalmente: procedimientos. Añadido a esto, vale el aporte brindado por Lerma (2006, p.87), quien distingue: tipo de investigación, universo, muestra (variables), hipótesis nula, hipótesis alternativa, diseño de variables, recolección de información, plan de análisis, cronograma, presupuesto.

A partir de las dos anteriores referencias se enmarca el siguiente esquema: tipo de investigación, universo y muestra, hipótesis, métodos e instrumentos de recolección de información, análisis, cronograma.

#### TIPO DE INVESTIGACIÓN

A partir de los planteamientos teóricos de Pineda, Alvarado y Canales (1994, p.26), este proyecto tiene un enfoque cualitativo en tanto se interesa en trabajar con muestras representativas, en el caso presente: piezas literarias de Jorge Luis Borges.

Hay una selección bibliográfica que se desarrolla en el estudio de antecedentes y marco teórico, donde se recopilan líneas de pensamiento afines a la temática de la investigación.

#### UNIVERSO Y MUESTRA

Se definirá el corpus de textos literarios de Jorge Luis Borges, y se detallará el nombre del libro donde aparece, así como el volumen (para el caso de editorial Emecé) y año; además, se listarán palabras claves vinculadas con el eje temático de la investigación. Y si bien el centro medular será la producción narrativa, en algunos casos podrá darse apoyos de producciones poéticas que se insertan en lo narrativo, que en tales casos, se referirá como primera palabra clave: "poema".

La escogencia de los textos fue a partir de una revisión de todos los volúmenes de textos literarios de Borges, publicados por la editorial Emecé (y otras, como *Inquisiciones* de Alianza Editorial). Posteriormente se registró en estos textos, aquellos donde existieren referencias explícitas a laberintos, bibliotecas, sueños y espejos, los cuales, para el análisis, el intento sería interrelacionar textos que permitan aplicar los objetivos planteados en esta investigación.

A continuación se presenta un cuadro de la muestra por trabajar en la investigación doctoral:

**Cuadro 1.** Muestra valorativa de textos literarios

<b>Texto</b>	<b>Libro, volumen</b>	<b>Palabras claves</b>
Abenjacán el bojarí, muerto en su laberinto	El Aleph (1949), I	Laberinto, sueño, muerte, telaraña
Al espejo	La rosa profunda (1975), III	Poema; espejo, acechanza, magia, muerte
Avatares de la tortuga	Discusión (1932), I	Otredad, paradoja, infinito, número
Borges y yo	El hacedor (1960), II	Poema; otredad, escritura
Cuando la ficción vive en la ficción	Textos cautivos (1986), IV	Pintura, sueño, infinito
Después de las imágenes	Inquisiciones (1925)	Metáfora, espejo, hechizo, simulacro
Dreamtigers	El hacedor (1960), II	Poesía, sueño, tigre-escritura
El aleph	El Aleph (1949), I	Biblioteca, cine, infinito
El arte narrativo y la magia	Discusión (1932), I	Narrativa, mitología
El espejo de los enigmas	Otras inquisiciones (1952), II	Sagrada Escritura, espejo, Dios
El go	<i>La cifra</i> (1981), III	Juego, laberinto, universo, escritura
El idioma analítico de John Wilkins	Otras inquisiciones (1952), II	Lenguaje, Dios, mundo
El jardín de los senderos que se bifurcan	Ficciones (1944), I	Infinito, muerte, laberinto, bifurcación, mundos múltiples
El libro de arena	El libro de arena (1975), III	Biblia, infinito, prisión, monstruo
El otro	El libro de arena (1975), III	Otredad, terror, recuerdo
El otro tigre	El hacedor (1960), II	Poesía, laberinto, biblioteca, tigre
Examen de metáforas	Inquisiciones (1925)	Metáfora, interpretación
Laberinto	Elogio de la sombra (1969), II	Poesía, banda de Möebius, minotauro, bifurcaciones
La biblioteca de Babel	Ficciones (1944), I	Universo, biblioteca, espejo, infinito
La divina comedia	Siete noches (1980), III	Infinito, laberinto, biblioteca, traducción, infierno
La doctrina de los ciclos	Historia de la eternidad (1936), I	Número, finitud, serie, teoría de conjuntos
La encrucijada de Berkeley	Inquisiciones (1925)	Existencialismo, argumentación, sustantivación semántica
La escritura del Dios	El Aleph (1949), I	Narrativa de la complejidad, estética indígena, jaguar-escritura
La muerte y la brújula	Artificios (1944), I	Cábala, número, muerte, Dios
La nadería de la personalidad	Inquisiciones (1925)	Realidad, infinito, identidad
La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga	Discusión (1932), I	Paradoja, refutación, infinito, número
La pesadilla	Siete noches (1980), III	Soñar, laberinto, Dios, espejo, desierto

La poesía	Siete noches (1980), III	Sagrada Escritura, infinito, biblioteca, estética
La rosa	Fervor de Buenos Aires (1923), I	Poesía, jardín, eternidad, Platón
Las mil y una noches	Siete noches (1980), III	Tiempo, infinito, multiplicación
Los dos reyes y los dos laberintos	El Aleph (1949), I	Laberinto, pérdida
Los espejos	El hacedor (1960), II	Poesía, sueño, Dios
There are more things	El libro de arena (1975), III	Tiempo, sueño, laberinto, caos
Tlön, Uqbar, Orbis tertius	Ficciones (1944), I	Paradoja, espejo, universo, ilusión, Leibniz
Tres versiones de Judas	Artificios (1944), I	Historiografía, exégesis
Una rosa amarilla	El hacedor (1960), II	Eternidad, revelación, espejo
Una rosa y Milton	El otro, el mismo (1964), II	Poesía, lenguaje, memoria

## HIPÓTESIS

Los laberintos y las bibliotecas son soportes simbólicos de ficción en la narrativa de Jorge Luis Borges, requeridos para construir un concepto de escritura móvil, caleidoscópica, especular como palíndromo.

Los espejos y los sueños son variables de alteridad que multiplican los sentidos en los interiores de laberintos y bibliotecas; entonces, *si los laberintos y bibliotecas son arquitecturas contenedoras de saber, los espejos y los sueños se constituyen en bases fundacionales de saber inaccesible*, desde donde surge un resto que se dispersa como arena, de ahí las nociones de Borges de un desierto como gran laberinto: estructura abierta.

A partir de estas estructuras (laberintos y bibliotecas) como lugares topológicos y sus respectivas variables multiplicadoras (sueños y espejos), Borges se vale para asumir una postura de complejidad (narrativa de la complejidad), y en esto seguimos las ideas de Foucault, quien se refiere a la ficción como trama de relaciones establecidas:



“...quién habla, a qué distancia, según qué perspectiva y qué modo de discurso está utilizando” (Foucault, 1996, p.212). Así, me aventuro a manifestar que: sin laberintos, bibliotecas, espejos ni textos oníricos no es posible construir *las categorías de complicación y resolución fundamentales en la narrativa* (Contursi, 2000, p.30), al menos para la narrativa borgeseana.

Otra postura de hipótesis es el supuesto de que las construcciones laberínticas en los textos de Borges llevarán a la locura o la muerte de algún personaje implicado en la trama de resolución del problema.

#### MÉTODOS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

La recolección de textos parte de las *Obras Completas de Jorge Luis Borges*, editorial Emecé, que actualmente consta de cuatro tomos, pero será necesario pesquisar libros que no se presentan en esta edición, como es el caso de *Inquisiciones*. Ciertos títulos pasaron a ser propiedad de María Kodama, ex esposa del escritor.

También será prioritario el análisis de algunas entrevistas realizadas a Borges (y así como a especialistas de la producción escrita de Borges); se consultará un documental (*Borges para millones*) con reflexiones acerca de los constructos teóricos planteados por el propio Borges.

Como soporte teórico habrá pasajes por la pragmática, estética, teoría del caos, o sea, se integrará un acercamiento interdisciplinario con aportes de: Filosofía, Matemáticas, Psicoanálisis, Lingüística, Física, entre otras áreas de saber. Pero, uno de sus referentes centrales será el de la noción de “mundos posibles”, postura, cuya construcción

literaria es de reciente reflexión (en dialogía con la lingüística), y a la que vale marcar una antesala teórica:

Desde finales del siglo XIX los estudiosos de la literatura comienzan a ver la necesidad de dejar a un lado los estudios de tipo extrínseco que se venían realizando hasta entonces (ya que habían caído en un cierto agotamiento), y, por el contrario, reivindicarán un estudio intrínseco de las obras literarias. De esta forma, con el estudio inmanentista del texto literario, se produjo la superación del positivismo historicista y se comenzó con la utilización de los estudios lingüísticos para el análisis de la lengua literaria. Las primeras escuelas en las que se produce este acercamiento entre estudios lingüísticos y literarios son el Formalismo ruso y la Estilística.

Gómez, 1994, pp.239-240

La integración de este estudio a las ciencias exactas se justifica desde el mismo discurso pragmático: “Consideramos que la Topología matemática (concepto de frontera abierto, cerrado, etc.) constituye una buena base metodológica en nuestro campo. La actual teoría de la percepción (y, por tanto, del lenguaje) es topológica también” (Calvo, 1994, p.16). Por lo tanto, nos referiremos a un acercamiento integrado a nivel teórico, en tanto resulta imperioso el encuentro de voces para la complejidad de una escritura que nace de laberintos y bibliotecas, y sus variables multiplicadoras de sentidos: espejos y sueños.

A esta reflexión, Gómez (1994, p.240) aporta que: “Antes de este periodo [s.XIX], los lingüistas renunciaban a la lengua literaria, y los críticos literarios no querían la

intromisión de los lingüistas. Hoy, el estudio interdisciplinar no solo pretende el nexo lingüística-literatura, sino que también la relación con otras disciplinas”.

Esta investigación tiene su relevancia porque permite acercar el discurso borgesiano a otros como el de la teoría del caos, área que aún sigue careciendo de mayores investigaciones acerca de Borges, pues en su escritura se vislumbran puntos de conexión.

#### ANÁLISIS

Siguiendo a Miles y Huberman (contenidos en Pineda, Alvarado y Canales, 1994, p.160), son tres actividades las prioritarias en una investigación de enfoque cualitativo: resumir información, describirla y establecer conclusiones con relaciones y procesos causales, en cuyos casos se aplicarán estrategias inferenciales de la información.

#### CRONOGRAMA

##### **Primera etapa: planificación**

Elaborar el capítulo I (julio, 2012-octubre, 2013)

1. Tema
2. Objetivos
3. Delimitación del tema
4. Justificación
5. Problema
6. Antecedentes

7. Marco teórico

8. Estrategia metodológica

**Segunda etapa: ejecución**

Efectuar el análisis de textos (noviembre, 2013-abril, 2014)

**Tercera etapa: informe final**

Entrega final (mayo, 2014)

# Capítulo II

## Análisis

El esquema de trabajo de análisis se compone de los cuatro siguientes apartados:

1. Tipos de mundos posibles y multi-versos caóticos
2. Banda de Möebius: metáfora del proceso de plasticidad lectora
3. Funciones pragmáticas de bibliotecas y laberintos
4. Literaturas de complejidad: aportes para las teorías literarias

En el análisis se integran referentes teóricos para leer textos literarios de Jorge Luis Borges. La producción literaria, que será objeto de estudio, está delimitada en la estrategia metodológica, específicamente en el titular “Universo y muestra”, presente en el cuadro 1.

Con respecto a la noción de universo, precisamente el primer apartado versará (compárese con el significante uni-verso) acerca de las condiciones de los tipos de mundo según estatutos de ficción, así como el gradiente caótico que da origen a los mundos.

El principio operativo consiste en trabajar algunos textos entre las distintas cuatro secciones de análisis, tratando de que no se repitan sus apariciones entre los capítulos, para que de este modo se obtenga una mayor diversidad de análisis de las piezas literarias según conceptos delimitados por cada apartado; esto por cuanto hay conceptos específicos, como el de la banda de Möebius (apartado 2), que no se podría aplicar para cualquier texto: *son las condiciones propias del texto las que validarían el uso de la construcción teórica para implicarla con el texto.*

La elección de cuáles textos se ha de trabajar, según los apartados, está enmarcada por el bagaje conceptual y el conocimiento previo de los textos literarios de parte del analista. Esto se infiere a partir del marco teórico y la metodología de investigación.

Primeramente, vale referir que en el objetivo general de la tesis doctoral se ha propuesto tratar acerca de funciones pragmáticas en bibliotecas y laberintos (apartado 3); además, se ha distinguido la influencia de dos superficies promotoras de complejidad: espejos y sueños. Estos cuatro pilares de análisis: bibliotecas, laberintos, espejos y sueños se implican en una banda de Möebius, la cual permite descubrir mundos posibles de lectura, multi-versos caóticos.

Las integraciones anteriores presuponen el intento de ofrecer aportes a las teorías literarias, mediante una indagatoria sobre textos literarios y conceptos teóricos interdisciplinarios, implicados en una función rizomática de lectura (apartado 4). Esta particular función (que ya se ha reflexionado en el marco teórico a partir de Deleuze, Del Toro, entre otros) ha servido de invitación para que el analista de esta tesis doctoral se interese por el comportamiento de ciertas superficies topológicas que servirán de soportes para efectuar los trabajos de lectura de los textos literarios de Jorge Luis Borges.

Peirce (1974) nombra como deducciones de probabilidad: “deducciones cuyos interpretantes las representan como relacionadas con tasas de frecuencia” (p.39). La frecuencia de motivos literarios fue precisamente una de las razones por las cuales se definieron ciertos objetivos para estudiar la escritura de Borges. Esto implicó que antes

de formular el análisis, se leyera por completo la muestra del universo de textos que se menciona en el cuadro 1.

Borges, en su escritura, pre construye un lector; él ya sabe imaginariamente qué puede esperar de un lector respecto de la relación con un texto suyo de 1969 (*Elogio de la sombra*), publicado cerca de cincuenta años después de sus primeros escritos reconocidos; eso que surge como expectativa del lector, Borges lo reflexiona del modo siguiente: “A los espejos, laberintos y espadas que ya prevé mi resignado lector se han agregado dos temas nuevos: la vejez y la ética” (Borges, 2009, p. 405, vol.II).

Siguiendo el razonamiento anterior, si para los textos de Borges ya se anticipan, por ejemplo, la presencia de espejos, el lector de este material puede aplicar su esfuerzo intelectual para responder al porqué resulta imperioso ejecutar una plasticidad lectora en el proceso de recolección de significantes diseminados en los textos borgeanos. El espejo, precisamente, disemina las formas; la noción del infinito es parte constitucional de la confrontación de espejos; esto se discutió en el marco teórico y se representó visualmente en la fotografía 4 del capítulo (7.7. Biblioteca: soporte de espejos y sueños como escrituras infinitas).

La diseminación se procesa mediante el cumplimiento de criterios de equivalencia, de ahí que dos textos temporalmente lejanos, puedan vincularse como equivalentes debido a una estructura base que los contiene; esto se verá particularmente, de modo ejemplar, con el estudio comparativo entre *La doctrina de los ciclos* (1936) y *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga* (1932). Esto mismo remite a nociones propias de la topología:



Puesto que dos conjuntos de puntos topológicamente equivalentes tienen exactamente las mismas propiedades topológicas, el topólogo las mira esencialmente como si fueran idénticas [...] Un topólogo se ha definido como un matemático que no puede decir la diferencia que existe entre una rosquilla y una taza de café.

Chinn y Steenrod, 1975, p.71

A continuación se presentan cada una de las cuatro secciones de análisis ya referidas, que aunque separadas, dialogan entre sí; además, parten del tamiz diseñado en los antecedentes y el marco teórico de la investigación.

### **1. Tipos de mundos posibles y multi-versos caóticos**

Este apartado tratará acerca de verosímiles, ficciones, convenciones históricas e imprecisiones caóticas. Hay dos principios básicos:

- toda formación de un mundo posible puede estar antecedida por el caos;
- el registro de un mundo posible permite admirar el mensaje tardío de un caos inicial en el texto, que es constituyente a sus reglas actuales de formación textual.

Inmediatamente se *versará* acerca de la integración de estos dos principios. Si el caos es un remanente constitucional en medio del orden de significantes, se debe a que el caos fundó el origen de las reglas formativas de mundos posibles; el volver a ese tiempo es un llamado al silencio, pues precisamente *donde no hay estructura fundada: reina el*

*silencio*. De este modo, aproximarse al camino (verso) que orienta al origen, es un ejercicio en soledad; esta es la enseñanza que se verá a través de la circunstancia actoral de Tzinacán en el cuento *La escritura del Dios*.

Previamente, en el marco teórico se estableció una tipificación de mundos posibles, propuestos por Albaladejo (1998, p.58):

- Tipo I: lo verdadero; reglas del mundo objetivamente existente. El texto histórico y periodístico se ajustan al conjunto referencial.
- Tipo II: ficcional verosímil; las reglas no son del mundo objetivamente existente, pero se construyen a partir de estas, o sea, los productos podrían existir: “pues cumplen las leyes de constitución semántica” p.59.
- Tipo III: ficcional no verosímil; las reglas no son del mundo objetivamente existente, son transgresiones.

El trabajo de análisis consistirá en catalogar algunos textos de Borges según los tres tipos anteriores. Para inscribir esto, se parte del principio: *el texto literario propone una parcela de mundo* (Albaladejo, 1998, p.69). Por otro lado, a nivel formal, en la estructura del texto [TeSWeST (*Text-Struktur Theorie*, teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo)]: “hay tres componentes organizadores: componente de pragmática textual, componente de intensión textual, que se ocupa del espacio sintáctico, y componente de extensión textual, que cubre el espacio semántico-extensional” (Albaladejo, 1998, p.27).

Lo anterior es prioritario referirlo, porque gran parte de la argumentación analítica que demostrará la pertenencia de un texto a un tipo u otro (o dos a la vez): ha de pasar por

referentes sintácticos, que para el caso particular de los textos borgeseanos, podría ser necesario pesquisar la sintaxis numérica, y así llegar a implicaciones con grafemas, que finalmente colaboren como evidencias parciales en el proceso de indagación semántica, lo cual validará el caso de análisis por presentar ante la comunidad académica.

La implicación de los estudios: sintáctico y semántico son pilares del juego pragmático que los personajes instituyen en el texto, y que de este modo, causan un inevitable espectro de participación en sus *lectores*, y acá vale distinguir:

- lectores involucrados en la parcela literaria de la ficción (o sea, otros personajes) y,
- lectores que asumen externamente el oficio de leer el modo de cómo una función autoral expondrá a diversos personajes ante específicas circunstancias en escenario y tiempo literarios.

La actualización del texto procederá del enfoque de lectura que se aplique en el análisis, y esto se vincula al gradiente pragmático de la presente investigación.

A continuación se establecerán “Estudios” particulares para registrar sus implicaciones teóricas. En este apartado no se analizará todos los títulos del “Universo y muestra”, pues la pretensión es tomar unos casos, que al analizarlos, servirán como paradigmas para futuras replicaciones teóricas sobre otros textos.

**Estudio 1.** *Dreamtigers* y *El otro tigre*, en EL HACEDOR (1960)

Como referencia introductoria al primer título, Borges escribe un recuerdo de infancia: “la adoración del tigre” (p.193), y aclara, en su breve escrito en prosa, que este tigre es el asiático, rayado; luego reconoce una implicación de etapas de no retorno: “Pasó la infancia, caducaron los tigres y su pasión, pero todavía están en mis sueños” (p.193). La distinción semántica, acerca de este tigre, es fundamental y se tomará en cuenta en los próximos acercamientos de lectura; este tigre es uno particular, es uno porque no es otros.

El mundo del tipo II (ficcional verosímil) opera en la construcción onírica del tigre: “Aparece el tigre, eso sí, pero disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisibles, o hartos fugaz, o tirando a perro o a pájaro” (p.193). Estas imposturas de la forma son parte de los mecanismos de construcción del sueño, en sus procesos de sublimación y condensación: *hay algo de la figura que se altera*, se vincula a otra cosa que no es sí misma (como identidad), y de ese modo *remite a leer la alteración*, en este caso, el tigre fuera del arquetipo. El sueño, como registro de escritura, demanda leer la impostura de la sintaxis, o lo que llama Borges: “impuras variaciones de forma” (p.193).

En esto hay que dejar planteado un asunto: la narración acerca del tigre pertenece al tipo II porque se trata de una descripción onírica; si estuviéramos ante una descripción del tigre en su medio natural, en una montaña asiática, por ejemplo: ese tigre formaría parte del tipo III (ficcional no verosímil), porque la total representación no se ajustaría

al mundo objetivamente existente. Por esto, la interpretación debe referir los parámetros de lectura, como forma de validación.

El título *Dreamtigers* es un paratexto, que si es considerado por la función pragmática del lector, causa que este se involucre en un juego de convenciones oníricas, donde: volar es posible, verse a sí mismo como un elefante, entre tantas alteraciones del sueño; de este modo, el texto referido se inscribe como propio del tipo II de mundo posible.

El otro cuento por analizar (*El otro tigre*) remite a un sueño. En la teoría psicoanalítica, el sueño se define como “la otra escena”, y en esto vale subrayar sobre el significante “otro” del texto en estudio: *El otro tigre*, escrito en género lírico.

El-otro-es-otro mundo posible, que si resulta similar o incide en el Yo, de otro, se le conoce como *alter ego*. Pero, decididamente puede afirmarse que en las venas del otro reside la posibilidad de engendrar el caos de la estructura que sostiene al yo en escena (en el apartado 2 se reflexionará esto al comparar los personajes de *El otro* y dos personajes de *Alicia a través del espejo*).

En este texto, tratar el lugar del yo es prioritario, en tanto es constitucional a la poesía; el yo lírico piensa inicialmente en *un* tigre, y acá debe quedar claro que se trata de *un* tigre, y no el tigre específico de *Dreamtigers*, del cual se expuso sus implicaciones, a partir de las diferencias semánticas con respecto a otros tigres. Luego, Borges va construyendo imaginariamente la semántica de un tigre para que se convierta en el otro tigre: fuerte, inocente, ensangrentado, pelaje de rayas; un tigre que se poetiza:

...el tigre vocativo de mi verso  
 es un tigre de símbolos y sombras,  
 una serie de tropos literarios  
 y de memorias de la enciclopedia  
 y no el tigre fatal, la aciaga joya  
 que, bajo el sol o la diversa luna,  
 va cumpliendo en Sumatra o en Bengala  
 su rutina de amor, de ocio y de muerte  
 [...]

y hoy, 3 de agosto del 59,  
 alarga en la pradera una pausada  
 sombra, pero ya el hecho de nombrarlo  
 y de conjeturar su circunstancia  
 lo hace ficción del arte y no criatura  
 viviente de las que andan por la tierra.

Dreamtigers, en *El hacedor* (1960), Borges, 2009, pp. 239-240

En la línea final, Borges separa entre dos tigres: uno que se inscribe en el tipo I de los mundos posibles, el propio mundo del tigre histórico, que no es el tigre del yo lírico (este podría pertenecer a los tipos II o III), y da vida al tigre de la ficción. Como aporte a la separación de lo histórico respecto de lo ficcional, es destacable el dato calendar del poema: 3 de agosto del 59; esta fecha ingresa en el registro verosímil de escritura, pues *El hacedor* se publicó al año siguiente.

Cuando el yo lírico se orienta a la búsqueda colectiva (dice “buscaremos”; ¿quiénes serán esos otros?) de un tercer tigre, anuncia que su existencia parte de estructuras previamente conocidas, articuladas en el lenguaje humano, y esto lo inscribe en un tipo

II del mundo posible:

Un tercer tigre buscaremos. Éste  
será como los otros una forma  
de mi sueño, un sistema de palabras  
humanas y no el tigre vertebrado...

Dreamtigers, en *El hacedor* (1960), Borges, 2009, p. 240

En la constitución de estos tigres residentes de tierras lejanas a la Argentina de Borges, luego aparecerá una especie nativa, similar al tigre; este será el jaguar de tierras mayas, y en su pelaje habrá una marca de escritura, que es la causa de lectura de Borges para conformar otro escenario literario, otro mundo posible.

**Estudio 2.** *La escritura del Dios*, en EL ALEPH (1949)

El texto parte de referentes históricos del mundo maya, y más específicamente de una figura muy valorada: el balam. Históricamente, el ancestral balam era experto en la calculación del tiempo. Balam es la palabra maya que designa jaguar (León-Portilla, 2004, p.595). En el cuento, Tzinacán es el balam; el ejercicio de análisis tendrá como fin inscribirlo dentro de uno de los mundos posibles ya referidos.

El balam histórico (tipo I, de mundos posibles) gozaba de la facultad para enlazar acontecimientos a través de los distintos katunes (periodos de veinte años); cada uno de estos katunes fueron acabados por el caos, aunque después de este surgía la renovación del tiempo (un nuevo katún), y asimismo surgían condiciones diferenciadas en el espacio y otras labores de trabajo, que se irían diseñando según reglas de formación del nuevo orden.

Hubo muchos balames, al menos antes de la llegada de los españoles; estos sacerdotes eran los encargados de leer la escritura de los dioses. En el cuento en estudio, Borges da nombre a su particular balam, lo llama: Tzinacán.

El ejercicio presente es efecto de una para-lectura, esto porque Borges ha leído acerca de balames y así, brinda su versión respecto de uno de estos, que presenta en un texto ficticio; entonces, mi función, como lector de Borges, es leer la lectura que Borges brinda de una figura histórica maya, propuesta como parte de una construcción literaria, fundamentada en recursos verosímiles.

El balam (histórico) ejercía un oficio como lector de tiempos bifurcados, al trazar su mirada alrededor de la serie de interconexiones que se sucedían con el tiempo (los katunes), y esa misma atención lo llevaba a desplazarse hacia diversas regiones y estados sensibles, tal como si se desprendiera “algo” de sí: una disociación como *efecto estético de su relación con el entorno*.

En esta reflexión es inevitable pensar el doble (el nagual) del balam: era el jaguar, el animal como tal, del cual se dice: “el jaguar era uno de los atributos del dios” (p.638). El nagual remite al otro, concepto especular tratado en el estudio anterior; el otro es



germen vital de la noción de multiverso (es la condición natural del otro camino), y con su aparición se marca inicio a la construcción de reglas de formación de mundos.

En toda lectura que se realice acerca del balam, subyace cierta dimensión desde lo múltiple. Cada inicio de vida es la negación de aquello múltiple que pudo haber sido de otra forma; todo esto marca la potencialidad de existencia de un mundo sobre otro, con sus estructuras particulares y de ahí, la definición particular de reglas de formación.

La separación de la vida y la muerte es un asunto de lectura: "Continuar viviendo es prolongar la lectura" (Viquez, 2005, p.130), y en esto hay que agregar: cierta lectura, o sea, particularizar la lectura en: *una de las tantas lecturas que pudieron acontecer* (es parte del juego pragmático), pero que al menos en esa línea trazada, hay un sujeto emergente que aprende a ser, y para ello defiende su nombre, en tanto diferencial que se aproxima a aquello que lo constituye.

La reclusión de un sujeto, en un mundo particular, transige entre: el hallazgo sublime al extravío absoluto en la locura; pensado en términos psicoanalíticos, el delirio es un mundo muy privado que da soporte a un resto de yo, que no encuentra lugar en el mundo convencional, regulado por normativas de convención social.

Cuando el tiempo de reclusión es matriz del recuerdo de cada detalle previo, esto no da lugar al advenimiento del soñar, porque la memoria inunda al ser en el registro histórico, tal como ocurre con Funes "El memorioso" y su postración en cama (Walde, 1985, p.33); pero también Tzinacán está recluso en la cárcel de piedra, cuya dimensión del piso es *algo menor que un círculo máximo*.

Cuando Tzinacán conoce lo que *no puede olvidar ni comunicar*: ¡la convergencia de todo!, vivirá en un tiempo siempre presente (que implica el pasado y el futuro), y de este modo se da cuenta de que no hay nada más por leer, pues la experiencia mística vivida contiene todo lo existente: “no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras” (p.640). Por esto mismo, a modo ensayístico, Borges (2008) plantea en *La nadería de la personalidad* que: “No hay tal yo de conjunto. Equivócase quien define la identidad personal como la posesión privativa de algún erario de recuerdos” (p.94). Esto permite pensar que Tzinacán entra en un estado donde nada se puede olvidar, pero por la representación que carga, tampoco se puede comunicar con otros semejantes, y así, su estado revela que no existe como tal una “identidad personal” porque ya Tzinacán vive para el Otro que manda, el símbolo absoluto que toma el cuerpo del indígena como mundo de significaciones, aleph.

Cuando el jaguar se desvía de su camino inicial, ya no hay forma de regresar al camino: solo seguir aventurándose. Pero, en este ejercicio también hay que conservar referentes, conjeturar con las significaciones del texto y reconocer la particularidad que el texto ofrece: “producir ese lector, libre de aventurar todas las interpretaciones que quiera, pero obligado a rendirse cuando el texto no aprueba sus atrevimientos más libidinosos” (Eco, 1998b, p.40).

Desde la introducción de este trabajo, hemos planteado que leer implica conjeturar mundos posibles, ordenar parcelas del mundo donde se reconozcan reglas recursivas; esta es una operatoria de construcción de conocimiento. La conjetura puede surgir luego de la intuición; y para pensar esto, vale reflexionar que ahí donde la orientación

está presente, también la conjetura: “Conjeturar es afirmar (tímidamente) algo sin tener suficiente fundamento objetivo” (Almeida, 1998, s.p.).

Por otro lado, el trabajo de lectura implica sentir por dónde agarrar, porque en estos oficios: “falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios” (*El idioma analítico de John Wilkins*. Borges, 2009, p.105). Y el mismo Borges, en *La escritura del dios*, plantea que la escritura de Dios se podría *intuir* y posiblemente ya Tzinacán había visto miles de veces la inscripción.

La intuición se siente: “antes de ver el mar, el viajero siente una agitación en la sangre” (p.637). Desde una perspectiva teórica, Aguiar (1975) alude a una *sacudida interna auroral* dentro del movimiento pendular de un análisis literario, y en esto rescata la recomendación de Spitzer para estimular la sensibilidad intuitiva: *leer y releer* (contenido en Aguiar, 1975, p.445).

Tzinacán, recuérdese, es también un lector, en este caso: un lector encarcelado que avistaba el recuerdo de la sentencia divina, la cual permitiría conjurar muchas desventuras y ruinas al final de los tiempos, de cierto katún. Cuando finalmente el jaguar comprende la composición sígnica de la “Rueda altísima”, halla su prisión metafísica, en tanto que la com-prensión de aquello que *no puede olvidar ni comunicar* se constituye en una prisión (lat. *Cum-prehendo*: encarcelar); es el supuesto de que nada se escapa al conocimiento, y precisamente el acceso a ese estatuto teórico de la totalidad divina impide transmitir un saber atemporal sobre las parcialidades que caracterizan al conocimiento accesible a través del lenguaje humano.

Estas parcialidades remiten a la noción ya trabajada de parcelas del mundo. En el contexto donde Tzinacán se desenvuelve, poco a poco se va dando un tipo de exilio respecto de las conexiones con parcelas circundantes del mundo, para llegar finalmente a la vida mística en un mundo privado e inaccesible para otros.

El caos surge como acompañante de la muerte inminente. Tzinacán siente que se acerca su muerte (o bien el exilio con respecto a las parcelas del mundo). Roland Barthes (2005) lo ha planteado de este modo: “Ya no tengo tiempo de ensayar varias vidas: tengo que elegir mi última vida, mi vida nueva” (p.37).

La lectura del cuento *La escritura del dios* persigue la pesquisa acerca de las manchas dejadas sobre el pelaje del jaguar, tarea realizada por Tzinacán. La lectura, en estas condiciones, llegará hasta donde el sujeto se siga nombrando en el orden de la diferencia, no solo como nombre propio: Tzinacán, sino también como antiguo sacerdote, entre tantas otras distinciones procedentes de la apertura con la otredad. Esto permite considerar que el otro es asidero vital para motivar la existencia de nuevos mundos.

Cuando Tzinacán sea “nadie”, no habrá más que oscuridad: *ser nadie es la nada abierta sin referentes*. En otros términos: “Si me a-venturo a leer este texto es porque al menos en el presente instante algo me ase a la vida, que *ad-viene* y por tanto, promociona la *exaltación* (Barthes, 2005, p.37)”. El placer de la aventura se da en los saltos turbulentos (sucesos narrativos), no en la linealidad (fábula).

El hecho estético marca la vía donde, en una disseminación de signos, el lector ha encontrado un texto (o también, el texto lo ha encontrado); se trata de un hecho estético

que promueve la imaginación metafísica, y esta misma consume al que realiza tal función. Todo consumo, siguiendo a Borges, opera en una dispersión de concatenaciones: “decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos...” (p.639). Esto remite a la otredad, ya tratada en el estudio 1 con respecto a los tigres; y además, en estas líneas se constata el carácter performativo de la otredad, acá semánticamente distinguido en la capacidad de engendrar, marca de concatenación histórica.

La concatenación abre un problema de lectura, en tanto rompe con el ideal de linealidad, que el mismo sentido de la palabra *uni-verso* contiene, como unificador (aspiración renacentista, y base de argumentación crítica del manierismo); la concatenación se dispersa por distintas vías, este es el multi-verso caótico. Para leer en estas condiciones, ha de tenerse presente que se opera ante sistemas codificados, dinámicos y abiertos, que al comportarse como redes, dan vida a hipertextos que enlazan informaciones, no léidas linealmente.

La lectura borgeseana se constituye en el registro de pulsares de interconectividad: *sombras o simulacros* (*La escritura del dios*. Borges, 2005, p.639). Es una *larga sombra* (Mata, 2009, p.39), que con el transcurrir del tiempo puede revelar su estructura fractal, lo cual pone a pensar el hecho estético. Desde teorías físicas se entiende que: “Fractals are intricate geometrical objects which exhibit structure at any scale –regions of the pattern can be magnified again and again and not lose any detail or beauty. Chaotic behavior

often leads to fractal pattern”<sup>21</sup> (Pickover, 1994, viii). *El fractal es el encuentro místico*, y de este se sabe como experiencia estética.

Las propias condiciones del entramado textual pueden conducir al extravío, aunque no precisamente haya extravíos, pues lo propio de una lectura del caos es que ningún punto (por más conocido que sea) será el mismo al pasar por él, y es más: “Todo social o hecho natural, por nimio que parezca, al estar inserto en un sistema, puede en potencia devenir un punto de bifurcación” (Mata, 2009, p.39), por lo que cada punto será nuevo, y un punto “conocido” puede encauzar a otras bifurcaciones que alterarán el sistema conocido, de ahí que sea necesario pasar de un paradigma a otro, según las incógnitas vayan surgiendo, o bien, falten fluctuaciones en periodos muy prolongados dentro del sistema.

Tzinacán refiere al final de sus apariciones, que la escritura del tigre: “Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso” (p.640). El sacerdote jaguar, contador de interpolaciones del tiempo, ha capturado el fractal originario con el que ha podido ver el borde y el infinito, la convergencia total; de modo que al haber viajado por la función histórica, el resto vital deja de tener relevancia: no pronunciará la fórmula; se marca así el advenimiento de la locura: un espacio donde no interesa invitar a nadie más, es el silencio la casa.

---

<sup>21</sup> “Fractales son objetos geométricos intrincados que exhiben la estructura a cualquier escala – regiones de patrones pueden ser una y otra vez sin perder ningún detalle ni belleza. El comportamiento caótico a menudo dirige el patrón fractal” T.L.

**Estudio 3.** *Cuando la ficción vive en la ficción*, en TEXTOS CAUTIVOS (1986)

En el capítulo 2 de análisis se comparan topológicamente dos textos: *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga* y *La doctrina de los ciclos*. En ese apartado, aparece el texto *El Aleph* (1949) como una copresencia intertextual que es base integral a ambos.

En el actual estudio se registra una intervención transformada de *El Aleph*, y acá sirve anunciar las aproximaciones topológicas que se tratarán en el capítulo 2: en un texto, el infinito parte de la observación de una lata de bizcochos y en el otro surge por causa de un punto en un sótano; ambas estructuras (lata y sótano) son contenedores, algo similar al estado de reclusión donde Tzinacán finalmente guardó silencio (en la celda). A continuación se comparan las referencias de los dos textos que remiten al concepto de infinito.

<i>Cuando la ficción vive en la ficción</i> (p.532)	<i>El Aleph</i> (p.666)
...en un ángulo de esa imagen la misma lata de bizcochos reaparecía con la misma figura, y así (a lo menos, en potencia) infinitamente...	Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo.

**Cuadro 2.** El Aleph como base primordial de textos

El aleph (primera letra del alfabeto hebreo) da origen al nombre del cuento de Borges y al título del libro. Este comportamiento lleva a pensar en la noción de fractales; ya previamente se ha mencionado que los laberintos y las bibliotecas son estructuras fractales, proyectadas en distintas partes del mundo.

El aleph es una letra conservada en lo más íntimo de una biblioteca laberíntica, del tipo de Alfombra de Sierpinski (figura 4), un mundo de bifurcaciones. Por esto, Pineda (2010, s.p.) se plantea la pregunta: “¿Hay algo más "fractal" que el Aleph (un punto del espacio donde conviven todos los demás puntos del espacio tiempo)?”.

El cuento *El Aleph* es constituyente de otros textos de ficción en la producción escrita de Borges, y esto se justifica a partir de su mención siguiente en el ensayo en estudio: “Al procedimiento pictórico de insertar un cuadro en un cuadro, corresponde en las letras el de interpolar una ficción en otra ficción” (p.532). La implicación de *El Aleph* en otros textos es similar a lo que ya se discutió teóricamente acerca del copo de nieve de Koch (figura 3), que para el caso en cuestión, el texto base (*El Aleph*) es equivalente al triángulo base, el cual, por una serie de transformaciones fractales, termina asumiendo la forma del copo de nieve de Koch.

Por otro lado, en el apartado teórico (7.2 La conjetura y su organización lógica) ya formulé unas aproximaciones al concepto de interpolación y manifesté que: *las abducciones (como resultados de robo) deben rastrearse desde otros mundos, que a nivel interpretativo logran conectarse (por interpolación)*. Borges, como una de sus estrategias para poner en movimiento la función pragmática de lectura, interpolará nociones fundacionales de su escritura a través de diversos textos, y en el presente caso, la propuesta es reconocer el concepto del aleph<sup>22</sup> como operador lingüístico, numérico, mítico, divino; en fin, el aleph, como concepto, está interpolado funcionalmente sobre distintas superficies textuales.

---

<sup>22</sup> Considérese que en la aritmética transinfinita, Cantor asignó a la letra Aleph una serie de números, que dependen del grado de infinitud.



La interpolación se lee también a nivel topológico, pero esto se detallará en el capítulo 2 del análisis.

En el ensayo se aluden a diversos textos y autores: Russell, Josiah Royce, Velázquez y *Las meninas*, Cervantes y *El Quijote*, *Las mil y una noches*, Shakespeare y Hamlet, entre otros. Uno de esos otros primordiales es la novela *El Gólem* (publicada en 1915) de Gustav Meyrink, texto donde el sueño da lugar a la pesadilla:

La voz que me rodea en la penumbra, buscándome para atormentarme con la piedra sebosa, ha pasado por delante sin verme. Yo sé que viene del reino del sueño. Pero lo que he vivido ha sido real –por eso no pudo verme y siento que me busca en vano [...] Escuché: el glaucoma es una enfermedad maligna del ojo interno que culmina en ceguera...

Meyrink, 2007, pp.27; 34

Por la referencia onírica de la novela, Borges logra referir que: “La novela *Der Golem* de Gustav Meyrink (1915) es la historia de un sueño: en ese sueño hay sueños; en esos sueños (creo) otros sueños” (p.534). Esto es consecuente con la propuesta de que el aleph (como concepto) se incluye en un cuento llamado *El Aleph*, que se inserta en una publicación llamada *El Aleph*; y el texto, por extrapolación, aparece en otros textos, sin importar que sean anteriores o posteriores a la publicación del texto base, pues el aleph (como concepto) está en el principio de toda escritura: alusión mítica a la creación primigenia.

A nivel poético, Borges ha establecido la figura del Golem (de tradición judía) como parte consustancial a la condena creadora, por un vicio en el lenguaje:

Tal vez hubo un error en la grafía  
o en la articulación del Sacro Nombre;  
a pesar de tan alta hechicería,  
no aprendió a hablar el aprendiz de hombre.

[...]

En la hora de angustia y de luz vaga,  
en su Golem los ojos detenía.

¿Quién nos dirá las cosas que sentía  
Dios, al mirar a su rabino en Praga?

*El Golem*, Borges, 2009, pp.306-307

En términos generales, el ensayo presenta casos atinentes al título:

- la imagen a distancia que se ve en una lata de bizcochos (una escena japonesa), también se aprecia si se dirige la mirada sobre un ángulo de la lata.
- Hay un mapa de Inglaterra en una porción del suelo de Inglaterra.
- Velázquez pinta el cuadro *Las meninas*, pero también se autorretrata; de ahí que el pintor se convierte en objeto del cuadro.
- En *Las mil y una noches*, el rey oirá, de boca de Scherezada, su propia historia de vida.
- *Hamlet* es una pieza teatral; el personaje teatral Hamlet contrata actores teatrales para que ejecuten una pieza teatral en un teatro.

- Finalmente se puede agregar, a partir de la novela *El Gólem*, que en un sueño hay otros sueños.

Los citados textos artísticos tienen como punto común: *una ficción residente en otra ficción*. Hay casos que pertenecen a un tipo de mundo posible y otros a distinto mundo; por ejemplo, la posibilidad de que el rey escuche de boca de Scherezada la historia de sí mismo puede inscribirse como caso del tipo III, en tanto el relato se fundamenta en una serie de transgresiones, y quizá este rasgo da base a que Borges catalogue esta noche de los cuentos como: “Ninguna tan perturbadora como la de la noche DCII, mágica entre las noches” (p.533). Pero, si tomamos referencia de la pintura *Las Meninas*, esta producción pictórica ingresa en el tipo II, en tanto son reglas pictóricas construidas a partir de las reglas de formación del mundo objetivamente existente.

En conclusión, Borges, en este escrito del 2 de junio de 1939 anuncia que la ficción presenta mundos, y que esos mundos contienen otros mundos; la perplejidad se funda al distinguir su existencia. En otras palabras se podría sostener que: “cada cuerpo, por pequeño que sea, contiene un mundo” (Deleuze, 1988, p.13). Para la práctica escrita esto implicaría que si un cuento se escribe en la fecha referida, habrá otros textos que advendrán en mundos y tiempos distintos.

#### **Estudio 4. Manierismo caótico**

Los juegos de palabras en el diseño de nombres de personajes creados por Jorge Luis Borges se basan en reglas de formación manierista; por ejemplo, Carlos Argentino

Daneri, como caos gráfico de Dante Alighieri (Borges, 2005, p.659, El Aleph, en *El Aleph*[1949]). Otros casos ya se han referido en el apartado de antecedentes, como los nombres: Lönnrot y Red Scharlach (Bloom, 2004, p.475); Isidro Parodi (Eco, 2012, p.209), entre otros.

Por lo tanto, el nombre, como base de lenguaje, se emplea para establecer relaciones de dominio, y de este modo se constituye en objeto de juego divergente en la escritura de Borges. El prestar interés a la deconstrucción de nombres permite despojarlos de su "unidad" (ideal renacentista); el juego manierista deforma los nombres hacia cierta dimensión topológica, donde se conserven reglas de equivalencia, a pesar de la transformación; desequilibrarlos para analizar sus puntos de soporte, y esto es: hacer caos del lenguaje, es una *virtud manierista*.

La virtud del lector es registrar en lo manifiesto del tiempo presente, el caos formativo que dio vida a ese nombre del que se conoce solo mediante una suerte de transformación. Por esto, es concluyente que *todo acto de lectura es posterior al proceso de escritura o su propuesta de ficción gráfica*. Aquí vale insistir en que la virtud de la alteración consiste en dinamizar la estructura a partir de bases topológicas de formación, de tal modo que, como Chinn y Steenrod (1975, p.71) plantean: "Un topólogo se ha definido como un matemático que no puede decir la diferencia que existe entre una rosquilla y una taza de café"; estableciendo un paralelo a lo anterior, un lector de la topología nominal insinuada por Borges, tiene como tarea distinguir un nombre deformado a partir de una base, como en el caso concreto de: Carlos Argentino Daneri, respecto del nombre de Dante Alighieri. Pero, esta suerte indagatoria solo se alcanza con la experiencia analítica y la alteración de esquemas de formación, y desde luego

reconociendo el contexto de relaciones que la función autoral diseminó en un texto particular. A continuación se presenta el nombre base (deformado) y abajo se separan los grafemas dispersos que componen el nombre unificado.

### Carlos Argentino Daneri

D  
a  
n  
t  
e  
A  
l  
i  
g  
e  
r  
i

En la anterior composición gráfica faltan las letras “h”, “i” del apellido Alighieri, lo cual se puede entender como el diferencial, remanente significativa. En el estudio 2 referíamos esto con respecto al personaje Tzinacán, de quien decíamos: *defendía su nombre, en tanto diferencial*.

En términos generales, el faltante nominal es parte del juego pragmático al que el lector es invitado a expresarlo simbólicamente, y por esta razón retomaremos el concepto de sumas de Riemann, procedente del cálculo diferencial:

Sea  $f$  una función continua cuyo dominio contiene  $[a, b]$ , y sea  $f(x) \geq 0$  para todo  $x$  en  $[a, b]$ . Puesto que la gráfica de la función continua  $f$  en  $[a, b]$  es una curva continua, parecería

que la noción de área de la región bajo la gráfica de  $f$  en  $[a, b]$  [...] debe tener algún significado. El área de esta región se denota por  $A_a^b(f)$ .

Fraleigh, 1980, p.160

Al considerar el estatuto teórico de la cita anterior, vamos a retomar la definición para efectuar un ejercicio de lo que llamaré: “sintaxis nominal numérica”, con respecto al nombre Carlos Argentino Daneri y la cantidad de grafemas que lo componen.

En el caso particular, se calculará el área de la región definida por la curva  $f$  ( $y = x^2$ ) para el intervalo  $[0, 2]$ , computando cada 0.1, y esto lo hacemos porque al contar los grafemas del nombre en estudio (Carlos Argentino Daneri), obtenemos un total de 21 grafemas, esto es el valor de 0.1 por cada letra (de ahí el total 2 en el intervalo superior, pues se cuenta desde cero, que es el intervalo inferior).

La representación del cálculo del área está dada por:  $A_0^2$ , y a continuación se presenta el registro de valores en  $x$  y  $y$ .

	C	a	r	l	o	s	A	r	g	e	n	t	i	n	o	D	a	n	e	r	i
x	0	0.1	0.2	0.3	0.4	0.5	0.6	0.7	0.8	0.9	1	1.1	1.2	1.3	1.4	1.5	1.6	1.7	1.8	1.9	2
y	0	0.01	0.04	0.09	0.16	0.25	0.36	0.49	0.64	0.81	1	1.21	1.44	1.69	2	2.25	2.56	2.89	3.24	3.61	4

**Tabla 1.** Cómputo del nombre Carlos Argentino Daneri en pares ordenados

A partir de lo anterior, se pueden establecer pares ordenados para cada una de las letras, por ejemplo: L(0.3, 0.09) o bien, G(0.8, 0.64). Si reflexionamos acerca de la llamada “sintaxis nominal numérica”, podría afirmarse que el par (1.6, 2.56) es inmediatamente

posterior al par (1.5, 2.3). En esto vale remarcar que se trata de “pares ordenados”, lo cual implica *el orden*. En la estructura gráfica de la función nominal hay un orden específico, tal como opera en la sintaxis gramatical. Pero, este orden partió de un desorden de significantes, programado por la función autoral (Borges), para que adviniera una función pragmática de lectura, que pudiera registrar el ejercicio intelectual propuesto en la dispersión nominal.

Debido a la longitud grafemática del nombre Carlos Argentino Danieri, se tiene que habrá 20 rectángulos de longitudes iguales, esto es: un rectángulo por cada letra del nombre. Para calcular la longitud de base de la suma de rectángulos se emplea la fórmula siguiente:

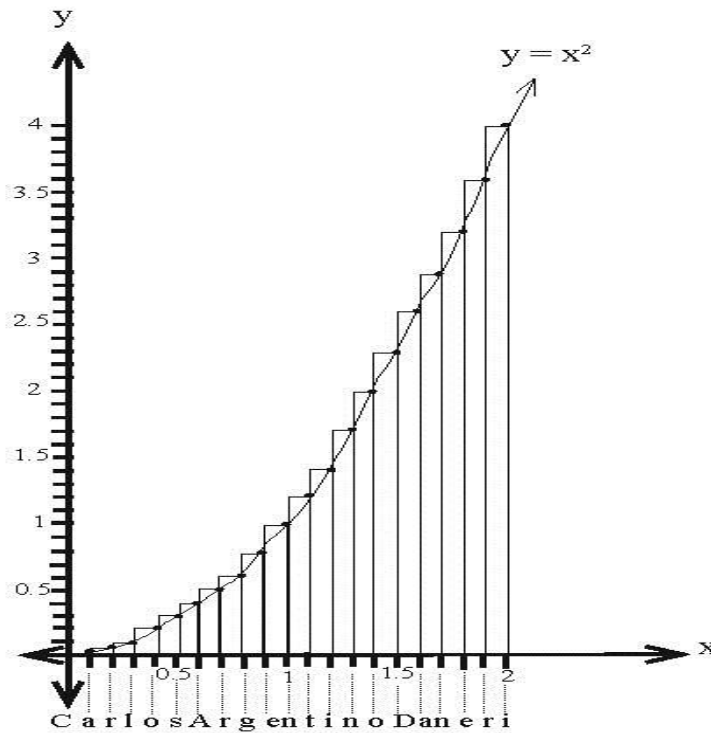
$$\Delta x = \frac{b - a}{n}$$

En la fórmula anterior:  $b$  y  $a$  son los intervalos, en nuestro caso: ( $b = 2$ ) y ( $a = 0$ );  $n$  son los subintervalos de longitudes iguales, o sea, los rectángulos, que para el caso son: ( $n = 20$ ), por lo que la fórmula se representa:

$$\Delta x = \frac{2 - 0}{20} = 0.1$$

Posteriormente se pueden establecer puntos medios de los rectángulos para que mediante la fórmula de Riemann se obtenga la aproximación al área bajo la curva, pero para efectos del presente trabajo es suficiente llegar a este punto con el fin de concluir que las letras faltantes “h”, “i” del apellido Alighieri, con respecto al nombre del personaje Carlos Argentino Danieri, se representan en la gráfica siguiente como el área de los rectángulos que está sobre la curva, de tal modo que: Dante Alig \_ \_ eri serían

los significantes contenidos en el nombre Carlos Argentino Daneri, que en la gráfica se ubicarían debajo de la función  $f(y = x^2)$ , insertos en los rectángulos.



**Figura 6.** Área bajo la curva para el nombre Carlos Argentino Daneri

Estas reflexiones se inscriben en un orden específico, por esta razón, se aludió al concepto de *pares ordenados*, propios del cálculo. También ha de considerarse que la argumentación implica un orden de sucesiones. El estudio analítico efectuado sobre el nombre Carlos Argentino Daneri permitió despojarlo de un sentido de unidad cuando este se proyecta sobre otra superficie ficcional, donde se reconoce el nombre del florentino medieval Dante Alighieri, al que le faltarían dos letras.



El estudio de nombres, como efecto de dispersión, también puede aplicarse a la vida misma con el fin de concebirla como manierista, donde algo se comparte, pero hay un resto perdido; por ejemplo, cuando Borges recibe la dirección de la Biblioteca Nacional de Argentina en 1955 (en ese mismo año había perdido la vista), resalta que su vida, en paralelo con la de otros bibliotecarios ciegos, terminó en la dicha biblioteca: Groussac (1848-1929) fue director durante 1885 a 1929; José Mármol (1817-1871) la dirigió desde 1868 hasta poco antes de morir (La ceguera, en *Siete noches* [1980], Borges, 2005, p.333), y Borges comparte el oficio de bibliotecario, pero pierde su vista, que igualmente se constituyó en un rasgo compartido.

La escritura tiene sus particularidades y en el caso de Borges: la biblioteca paterna tuvo su peso en orientar el destino de la imperiosa necesidad de escribir, pero también la biblioteca remite a la multiplicidad, y a partir de esa condición, se intuye que en su interior se estructuran laberintos de escritura. Esto lo expresaba Borges en una entrevista realizada por Antonio Carrizo en 1981:

Cuando era joven, yo era muy solemne. La solemnidad es un defecto de la juventud, pero creo que el joven, sea solemne o barroco para escribir, por esta desconfianza, piensa: <<si yo digo lo que tengo que decir de un modo sencillo, todos se dan cuenta de que es una trivialidad; mejor voy a decirlo de un modo solemne>>. Por eso, los jóvenes buscan una literatura barroca. En cambio, a mi edad, uno trata simplemente de ser comprensible y sencillo”

*Cuadernos Hispanoamericanos*, Borges el memorioso, 1992, p.101

Estas confesiones de Borges revelan un punto de encuentro manierista:

La complicación y el carácter sobrecargado del estilo sería, la mayoría de las veces, un síntoma de que el lenguaje amenaza con fracasar, de que entre la vivencia y la expresión se da una distancia insalvable, y de que la palabra no llega a las cosas.

Hauser, 1965, p.312

El Renacimiento aspiraba a la unidad, mientras que el Manierismo estimulaba la dispersión, por ejemplo, comer y esparcir lo comido sería una imagen manierista. Todo consumo, como se desarrolla en *La escritura del Dios*, sigue una dispersión de concatenaciones: “decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos...” (Borges, 2005, p.639). Lo consumido se degrada: hay síntesis que ingresan al cuerpo, mientras que los residuos son expulsados por el recto, y esto en un cambio de forma, aroma, color, en sí: restos transformados que han perdido unidad.

La concatenación abre un problema de lectura, en tanto rompe con el intento programático de linealidad en el espacio narrativo, que contiene el mismo sentido de la palabra *uni-verso* (un camino), como unificador; la concatenación se dispersa por distintas vías.

Por otra parte, la construcción que Borges hace acerca del tiempo, se constituye en uno de los recursos para desarrollar una trama de la complejidad. En el Manierismo, es el tiempo infinito el que se desborda en cualquier intento de orden.

El martes, X atraviesa un camino desierto y pierde nueve monedas de cobre. El jueves, Y encuentra en el camino cuatro monedas, algo herrumbradas por la lluvia del miércoles. El viernes, Z descubre tres monedas en el camino. El viernes de mañana, X encuentra dos monedas en el corredor de su casa. (El heresiarca quería deducir de esa historia la realidad –id est la continuidad- de las nueve monedas recuperadas). Es absurdo (afirmaba) imaginar que cuatro de las monedas no han existido entre el martes y el jueves...

*El jardín de los senderos que se bifurcan.* Borges, 2005, p.468

El análisis de las ficciones borgeanas tendrá relación con el juego del tiempo que emplea Borges como parte de su organización de ficciones. Habrá muchos signos diseminados en el texto narrativo, que tratarán de alejar al lector del centro narrativo, y para hallar esa verdad central es prioritario prestar atención al tiempo en dispersión y perplejidad manieristas.

El tiempo, como doctrina, converge con su antecedente; esto se podrá distinguir en el estudio posterior de: La doctrina de los ciclos, en *Historia de la eternidad* (1936).

## 2. Banda de Möebius: metáfora del proceso de plasticidad lectora

El concepto de 'onda' implica diversos estados de tal forma que mientras un estado en un mundo desaparece y en otro continúa existiendo.

De Toro, 2008, p.298

La banda de Möebius es un soporte, una estructura móvil que, para nuestra propuesta de lectura, permite el desplazamiento de caracoles por su base de: total anverso, carente total de reverso (imagen 3), o bien, total reverso (carente de anverso), o bien, como plantea Borges: "No habrá nunca una puerta. Estás adentro y el alcázar abarca el universo y no tiene ni anverso ni reverso" (Laberinto, en *Elogio de la sombra* [1969], 2009, p.416).

Los caracoles gozan de movilidad y esto se debe a tres factores primordiales:

- estructura curvilínea de la banda,
- segregación de los caracoles,
- resortes ubicados en los bordes de la banda (intercalados: uno en un borde y otro en el otro borde).

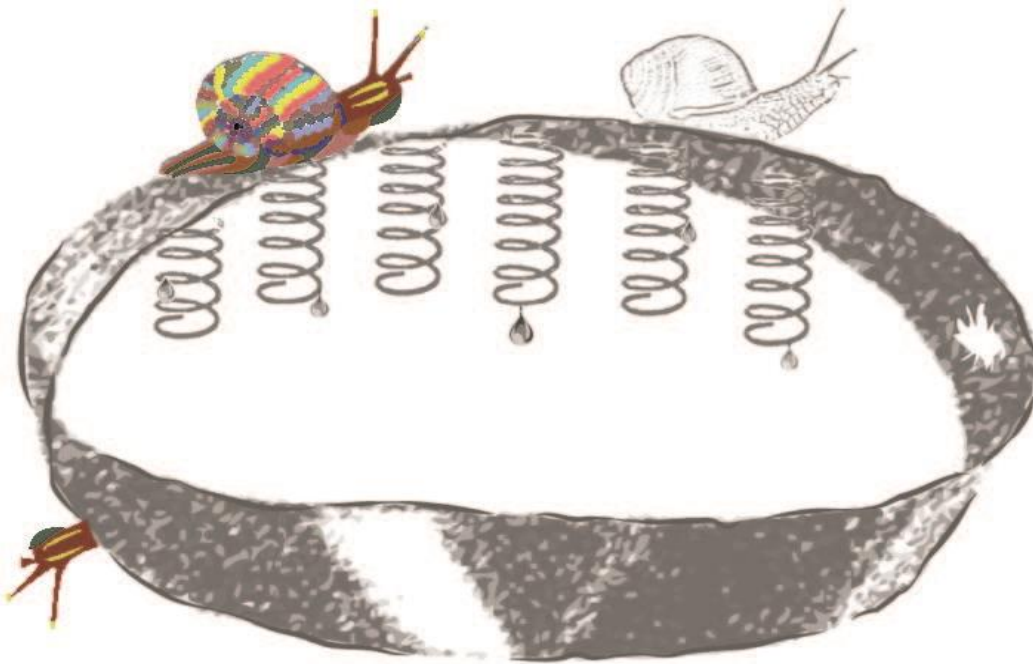
Siguiendo el escenario presente en la imagen 3, el orificio (blanco con respecto a la grisácea red) en el extremo derecho indica que en algún giro: toda la estructura colapsará, y así ese mundo dejará de ser, con la posibilidad de estructurar otro mundo. En la imagen 1 (capítulo 7.5. Pliegue como función de interconectividad) ya se

discurrió sobre esto: toda formación de una banda de Möebius nace de un pliegue, pero esta misma estructura puede cortarse para dejar de ostentar su propia condición.

Estos caracoles son significantes primordiales, operan como puntos de capitón (punto de almohadillado, ese que da tensión interna a un cojín) que se escriben en un texto para orientar el proceso de lectura; son marcas ortográficas que permiten leer en paralelo la textura de la banda, y de ese modo sean posibles las interconexiones de sentido.

Este esbozo de enunciación tendrá su amarre de significación cuando al cierre del apartado se enfatice que estos caracoles (lectores) leen desde la perspectiva de un narrador, personaje, así como fantasmas subjetivos que despiertan en cada lector por la presencia de un texto con ciertas características, de lo que puede nombrarse como un real indecible, según lo propone la teoría psicoanalítica.

El caracol, por su adherencia a la superficie, es un buen modelo para referir que su recorrido por la banda, sea en el punto que sea, puede sostenerse, siempre y cuando la banda conserve su estructura; es la metáfora de una lectura que tiene como reto conservar su vitalidad.



**Imagen 3.** Banda de Möebius secretada por caracoles

Diseño: Henry Vargas Benavides

Concepto: Mauricio Arley, como relectura de la banda propuesta por Escher

*El trabajo del lector consiste en distinguir cuáles son los significantes primordiales de un texto, y esto se logra mediante la recolección de indicios que fueron diseminados por el autor intelectual de la escena gráfica. A continuación se plantean unas consideraciones:*

- Si se efectúa la lectura sobre un plano de dos caras, fácilmente algunos significantes pueden esconderse en el reverso (eso sería lo latente), pues en este tipo de plano textual, quien lee: encuentra acceso solo a significantes adheridos al anverso textual (lo manifiesto).
- La postura nuestra es efectuar una *lectura de implementación topológica*, que permita hacer pliegues de lectura ahí donde se agite “la intuición” del lector (pero para esto es prioritario contar con un amplio conocimiento teórico afín al texto), quien considera la historia registrada de signos del texto, con el fin de

hacer la incisión precisa para los asertos de significación, motivados por la lógica textual.

- Quien lea, debe dejar sus imaginarios a un lado, para aproximarse asintóticamente a la lógica de formación del texto que tiene por analizar.

Al considerar la imagen 3, surgen ciertas preguntas: ¿por qué se aprecia un caracol colorido, otro sombreado, y uno del que solo se aprecia la cabeza colorida? Para responder a las preguntas, vale pensar la teoría de la interconectividad y desde luego la banda de Möebius (7.5. Pliegue como función de interconectividad); de este modo integramos el pasaje de un texto escrito sobre un plano de papel, para posteriormente implementar una lectura topológica, mediante el giro de puntos de escritura.

Además de las referencias anteriores, partiremos de criterios de identidad:

- el caracol (como sombra) es una pre imagen;
- el caracol colorido es una imagen de la pre imagen anterior; la cabeza del caracol es sinécdoque de la imagen colorida de caracol;
- estos caracoles son significantes que se enlazan a significados, en procura de procesos de significación lectora.

El trabajo de lectura consiste en ligar estos referentes anteriores según sus valores en los estados regulares del texto, lo cual permite aludir a la construcción de una teoría de la escritura de Borges, en tanto cada intento de escribir conduce a la *bifurcación en un sistema dinámico de significantes*, pero del que se puede seguir el rastro al establecer una

investigación (lat. *Investigium*): “Dimos con la metáfora, esa acequia sonora que nuestros caminos no olvidarán y cuyas aguas han dejado en nuestra escritura su indicio [...] Dimos con ella y fue el conjuro mediante el cual desordenamos el universo rígido” (Después de las imágenes, en *Inquisiciones*, 2008, p.30). Desde luego, todo esto trata de plantear que en nuestra propuesta: la banda de Möebius funge como metáfora para articular sentidos de lectura.

*Las imágenes sin pre imágenes son, en su gestación, gérmenes de locura, que luego de giros de tiempo y espacio, al habitar en otras redes de conocimiento, constituyen parte de una convención, y así el sin-sentido inicial logra socializarse. Por ejemplo, antes de la ciencia había alquimia, hechicería, etc., por esto no es anómalo seguirle la idea a Borges cuando plantea que: “La imagen es hechicería. Transformar una hoguera en tempestad, según hizo Milton, es operación de hechicero” (Ibíd., p.31). Situar la afamada banda como soporte de lectura es hechicería, en tanto se requiere: un doblez de la linealidad para extraer algo subyacente del texto profundo, ese al que se accede al realizar un doblez en la banda.*

Por otro lado, las Ciencias Cognitivas proponen que: “Visual mental imagery is <<seing>> in the absence of the appropriate immediate sensory input”<sup>23</sup> (Kosslyn, in Kosslyn and Osherson, 1995, p.267). Así, la plasticidad lectora requiere una impostura inicial, un ver sin objeto (alucinar), y este ejercicio fue el que se siguió para considerar que la banda de Möebius sería central para referir nociones interpretativas al tomarla

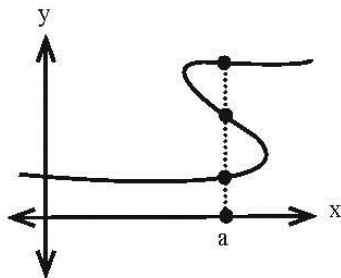
---

<sup>23</sup> “La imagen visual mental es <<vista>> en la ausencia de la apropiada e inmediata información sensorial recibida” T.L.



como metáfora del proceso de plasticidad lectora. Este ejercicio es lo que generalmente se conoce como la asociación libre, rasgo propio de la creatividad.

Si dirigimos la atención al epígrafe de este apartado (De Toro, 2008), se revela otro orden de hechicería: *una misma onda involucra diversos estados* (p.298), donde confluyen mundos, y que en ciertas condiciones, un estado puede ser funcional en un mundo, pero no en otro. Para esto se puede considerar un aporte del Cálculo, que permite conocer cuáles condiciones debe presentar una gráfica ( $\gamma\alpha\alpha\phi\acute{\iota}$ : escritura, dibujo) para ser función (véase figura 7). Para ser función, la gráfica debe contener todos los puntos en  $a$ , y como se ve a continuación, hay un punto en el eje  $x$  que no forma parte de la gráfica.



**Figura 7.** Gráfica de no función

Así, el concepto de onda abre la reflexión de los mundos posibles, que transigen entre sí; y este desplazamiento (desaparecer-continuar) es movilizadado por la estructura propuesta (banda de Möebius), con los resortes ubicados en el borde de la banda. El mundo de ficción seguiría siendo posible a partir del cumplimiento de la condición

teórica: los puntos móviles (caracoles) deben permanecer adheridos a la curva de la banda (para el caso de la figura 7, los caracoles serían los puntos en *a*).

En Arley (2012, p.202), planteé que: “La función [lectora] opera desde un marco referencial: existen múltiples existencias que convergen en dominios relacionados dentro de un mismo mundo”, acá podría integrarse el doblez que se le da a una banda plana para que se convierta en banda de Möebius; esa conexión permite hacer giros, y por ejemplo, si una moneda perdida no existiera en un tiempo ( $t_1$ ), solo hay que esperar un tiempo ( $t_2$ ), en el giro de la onda, para que emerja aquello adherido a su reverso, esto como referencia a lo acontecido en *El jardín de los senderos que se bifurcan*.

Siguiendo con el epígrafe, aquello que desaparece en un mundo sigue existiendo en otro; lo anterior encuentra en el texto del sueño un ejemplo apropiado para ahondar en la profundidad de esta teoría móvil. La función de lectura implica seguir estos rastros de aparición-desaparición.

Tal postura es un acercamiento a la locura, en el sentido de pensar que la implicación de distintos mundos es un programador pragmático: “el texto es actualizado comunicativamente en tanto en cuanto está situado en una dimensión pragmática (Albaladejo, 1998, p.27). Ejemplo de lo anterior es el diálogo entre Tweedledee y Alicia, texto apreciado por Borges, que será comparado con el texto *El otro* de Borges:

<b>L. Carroll. <i>Through the Looking Glass</i>, 1994, pp.70-71</b>	<b>Borges. <i>El otro</i>, en <i>El libro de arena</i>, 2009, pp.18-20.</b>
-...And if he left off dreaming about you, where do you suppose you'd be?	Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace
-Where I am now, of course, said Alice.	difícil el diálogo. Cada uno de los dos era el

<p>-Not you! Tweedledee retorted contemptuously. You'd be nowhere. Why, you're only a sort of thing in his dream! If that there King was to wake, added Tweedledum, you'd go out -bang! Just like a candle!</p> <p>-I shouldn't! Alice exclaimed indignantly. Besides, if I'm only a sort of thing in his dream, what are you, I should like to know?</p> <p>-Ditto, said Tweedledum.</p> <p>Ditto, ditto! cried Tweedledee.<sup>24</sup></p>	<p>remedo caricaturesco del otro. La situación era hartamente anormal para durar mucho más tiempo [...]</p> <p>Respondí que lo sobrenatural, si ocurre dos veces, deja de ser aterrador [...]</p> <p>El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pude olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo.</p>
---	--

**Cuadro 3.** Dimensiones pragmáticas en diálogos de ficción

La expresión "Where I am now" de Alicia se responde como "en mi mismo lugar" para atender la pregunta de Tweedledee. La oración: "Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos" de Borges explica el caso entre Tweedledee y Alicia desde las psicosis (más adelante quedará claro por qué se refiere en este punto a un concepto psicológico), que precisamente se entienden en plural, y no como una sola. Hay grandes implicaciones en estos dos textos, que de seguido trataremos.

<sup>24</sup> "...Y si él dejara de soñar acerca de ti, ¿dónde se supone que estarías?

-Donde estoy ahora, desde luego, dijo Alicia.

-¡No tú! Tweedledee replicó desdeñosamente. No estarías en ningún lado. ¡Porque tú eres solamente una forma de su sueño!"

Si ocurre que el rey se levantara, añadió Tweedledum, te desvanecerías -bang! Tal como una candela.

- Yo no lo estaría. Alicia exclamó indignadamente. Además, si únicamente soy una especie de cosa en su sueño, ¿qué son ustedes? Me gustaría saber.

- Ditto, dijo Tweedledum.

- ¡Ditto, ditto!, lloraba Tweedledee.

(T.L.)

El sueño es el otro escenario que se pliega con la vigilia, como banda de Möebius: no hay plena oposición, sino que hay implicación plena. Esta es la misma confusión tratada por Chuang-Tzu acerca de la duda de si era mariposa u hombre: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre”.

Llegar a esta implicación: sueño-vigilia puede ser aterrador; y si bien al inicio Tweedledee trata de inscribir a Alicia en esa lógica implicada, luego la niña orientará al personaje fantástico para que se ubique en el mismo lugar donde podrá instituirse en “ese demasiado distinto y demasiado parecido” (que es el lugar de la psicosis, mundo posible donde Tweedledee y Alicia comparten la misma lógica); pero, esa ubicación genera un insoportable en Tweedledee y Tweedledum, quienes reaccionan con gritos desaforados del neologismos (¡Ditto, ditto!), porque precisamente esta es una experiencia de angustia: marcar la proximidad convergente de lo distinto y parecido; aunque Borges señala que estas experiencias, en el orden de la repetición, pierden su valor de aterradoras, o en sus palabras: “...lo sobrenatural, si ocurre dos veces, deja de ser aterrador” (p.19). Acá se podría hilar más sobre la presencia de un *alter ego*, no solo entre Tweedledum con Tweedledee, sino entre estos dos personajes con Alicia, como posibles mundos locos con ciertas interconexiones subjetivas (para mayor reflexión se puede revisar: Arley, 2012, pp.206-209).

La posibilidad de que uno converse con el otro en el sueño, y este le responda en estado de vigilia podría tomarse como propio del dominio tipo III (Albaladejo, 1998, p.58): lo ficcional no verosímil. Pero, si se toma esto como objeto de estudio psicológico, podría ser posible que existan dos sujetos, quienes en un breve periodo de

tiempo, mantengan un intercambio comunicativo: donde uno sueña, pero escucha lo que el otro (en vigilia) le pregunta conscientemente (queriendo extraer información de su inconsciente), lo cual se inscribiría dentro de un dominio tipo II de mundos posibles: lo ficcional verosímil.

Borges ha buscado en sus sueños diversas conexiones de puntos que parecían inconexos, y es este enlace de puntos el que evidencia el sentido de la función representacional de un sueño. A continuación se rescata un enlace del doblez discursivo, como banda de Möebius, que escribe Bioy Casares en la biografía acerca de Borges:

El 3 de setiembre, cuando lo operaron de la próstata, le decía al urólogo que “quirófano” procedía de: quiros (mano) y fano (iluminación).

“Soñé que yo era Inglaterra e interpreté unos tirones en la barriga como el dolor de parir a Australia. Al despertar me alarmé un poco por haber tenido un sueño de mujer.

Tal vez la operación de próstata hiera nuestro amor propio y nos perturbe...”

Bioy, 2006, p.1532

Por otro lado, el trabajo literario demanda atender cómo se puede distinguir tal funcionalidad en los escritos de Borges, lo cual se tratará más adelante mediante esquemas visuales.

Retomando la construcción conceptual, la banda de Möebius tiene como condición el plegado de una superficie plana, que al converger en sus bordes, da base a una función de continuidad, al menos del orden:  $(n + 1)$ , donde  $n$  es cualquier número natural

(entero positivo); esta relación funcional conduce a una operatoria infinita, la cual puede reflexionarse a partir de *El libro de arena*, que muy acertadamente inicia con: “La línea consta de un número infinito de puntos”.

La banda de Möebius se comporta como el desierto, en ambas estructuras (la banda y el desierto) se puede reflexionar acerca del infinito y del centro: “en el desierto se está siempre en el centro” (La pesadilla, en *Siete noches*, 2009, p.269). El desplazamiento de un caracol sobre la banda implica también que este se encuentre siempre en el centro (se cumple la idea pascaliana de *centros en tantas partes...*); en estas condiciones, la locura sería una de las salidas para no ser capturado por esta referencia sempiterna de *ubicarse siempre en el centro del espacio*; esto precisamente señala el goce de contar con la marginalidad. Los personajes marginales se presentan en el centro del escenario para desestabilizar un mundo de sentidos.

En este proceso de la plasticidad lectora, un novel escritor podría considerar que al revisar los textos literarios, ganadores de certámenes internacionales, tendría instrumentos para elaborar un escrito, por el método inductivo, que le permita escoger el tema, escenarios, características de personajes, trama, etc., para alcanzar un alto grado de probabilidad de acierto que le permita ganarse el premio de un certamen literario, en tanto que: “la inducción, partiendo de experiencias pasadas, nos alienta fuertemente a esperar que tendrá éxito en el futuro” (Peirce, 1974, p.41). Suponiendo que lo anterior pueda hacerse efectivo en el plano práctico de un escrito literario, sería inútil apuntar hacia una estrategia de cómo Borges propone las reglas de organización para diseñar sus mundos posibles de ficción, con el fin de establecer un algoritmo para emular la escritura borgeseana; en esto radica un imposible simbólico, en tanto Borges

escribe con base al principio de la dispersión en sistemas abiertos de significación, por lo que cada uno de sus textos muta desde el momento que sale a la luz.

Si Borges trabajó la textualidad del caos, laberintos, espejos, etc., fue precisamente porque pudo distinguir que para la escritura de ficción, no hay fórmulas; no hay un determinismo en esta postura teórica, no hay reglas formalistas como el caso de Vladimir Propp. Con Borges, el desarrollo de su escritura conduce necesariamente a la evolución de un lector post modernista, que está llamado a asumir una función de orfandad, pues no tiene a un narrador interesado en darle claridad a aquello que está por interpretar.

La falta de una regulación precisa está presente en la voz del vendedor de biblias, quien revela que ocupar un lugar en un punto específico es tan solo una construcción imaginaria. Este personaje ejemplifica cómo, desde la marginalidad, se desestabiliza un centro:

El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera: ninguna, la última. No sé por qué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número.

*El libro de arena*, vol. III. Borges, 2009, p.89

El infinito remite a la paradoja de Zenón, que trae a escena a Aquiles y la tortuga: otra de las herencias del pensamiento humano que Borges analizó en sus textos, y la reescribió. Para esto vale recordar que, tal como lo propuso Missana (2003, p.10): “antes que autor, Borges es amanuense”. Esto lo refiero porque en dos textos de Borges se

presenta lo que hoy se conoce como: auto plagio, pero, al proceder de Borges, hay que analizar tal cuestión con cautela, pues ya el argentino lo trató como tema teórico: “Soñamos leer un libro y la verdad es que estamos inventando cada una de las palabras del libro, pero no nos damos cuenta y los tomamos por ajeno” (La pesadilla, en *Siete noches*, 2009, p.265).

Si Borges escribe en un texto: “x” cantidad de líneas, el hecho estético de que otro texto contenga esas mismas: “x” cantidad de líneas, plantea la construcción teórica del “otro texto”, este es: *el sueño del texto*, procedente de un autor onírico. A continuación se comparan los dos textos:

- La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga, en *Discusión* (1932)
- La doctrina de los ciclos, en *Historia de la eternidad* (1936)

Pero, antes de registrar sus significantes de encuentro, podemos cuestionar: ¿primero surge el sueño o la experiencia de la vigilia? Temporalmente, *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga* es cuatro años anterior al texto *La doctrina de los ciclos*. Pensemos para este caso comparativo, que el primer texto es representante de la vigilia, mientras que el segundo remite al sueño; pues sí, el sueño, como manifestación de lo inconsciente, requiere una previa relación del sujeto con el entorno (su vigilia), para que la forma de lo registrado en la experiencia sufra la metamorfosis onírica. Además, el significante “ciclo” ya anuncia un punto de vuelta; así es como opera la banda de Möebius: *se vuelca sobre su otro extremo*.

El sueño reescribe eventos de la vigilia, y tomando en consideración el caso de la escritura infinita: “En un tiempo infinito, el número de las permutaciones posibles debe



ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse. De nuevo nacerás de un vientre, de nuevo crecerá tu esqueleto, de nuevo arribará esta misma página a tus manos...” (*La doctrina de los ciclos*, 2005, p.411).

Entonces, en los dos textos siguientes habría que indagar cuidadosamente qué retoma el segundo texto del primero, y en esa amplitud de onda es donde ambos se implican; y en esto lo sobresaliente es que estamos ante textos de dos distintas épocas, pero que uno retoma al otro, como un sueño.

En otros términos, la refracción de escritura va desde *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga* (pre imagen) a *La doctrina de los ciclos* (imagen); y si esto se toma como una relación, habría que considerar que de tal modo, ambos textos están implicados entre sí.

<b>La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga</b> (pp.260, 261)	<b>La doctrina de los ciclos</b> (pp.412, 413)
[...] Para Russell, la operación de contar es (intrínsecamente) la de equiparar dos series. Por ejemplo, si los primogénitos de todas las casas de Egipto fueron muertos por el Ángel, salvo los que habitaban en casa que tenía en la puerta una señal roja, es evidente que tantos se salvaron como señales rojas había, sin que esto importe enumerar cuántos fueron. Aquí es indefinida la cantidad; otras operaciones	[...] La operación de contar no es otra cosa para él [Cantor] <sup>25</sup> que la de equiparar dos series. Por ejemplo, si los primogénitos de todas las casas de Egipto fueron matados por el Ángel, salvo los que habitaban en casa que tenía en la puerta una señal roja, es evidente que tantos se salvaron como señales rojas había, sin que esto importe enumerar cuántos fueron. Aquí es indefinida la cantidad; otras

<sup>25</sup> El nombre Cantor (entre corchetes) es un agregado mío; no se debe confundir con los usos del paréntesis que proceden de la edición original.

<p>hay en que es infinita también. La serie natural de los números es infinita, pero podemos demostrar que son tantos los impares como los pares.</p> <p>Al 1 corresponde el 2</p> <p>Al 3 corresponde el 4</p> <p>Al 5 corresponde el 6, etcétera.</p> <p>La prueba es tan irreprochable como baladí, pero no difiere de la siguiente de que hay tantos múltiplos de 3.018 como números hay.</p> <p>Al 1 corresponde el 3018</p> <p>Al 2 corresponde el 6036</p> <p>Al 3 corresponde el 9054</p> <p>Al 4 corresponde el 12072, etcétera.</p> <p>Lo mismo puede afirmarse de sus potencias, por más que éstas se vayan rarificando a medida que progreseemos.</p> <p>Al 1 corresponde el 3018</p> <p>Al 2 corresponde el <math>3018^2</math>, el 9.108.324</p> <p>Al 3 ..., etcétera.</p> <p>Una genial aceptación de estos hechos ha inspirado la fórmula de que una colección infinita –verbigracia, la serie de los números</p>	<p><i>agrupaciones</i> hay en que es infinita. <i>El conjunto de los números naturales es infinito</i>, pero es posible demostrar que son tantos los impares como los pares.</p> <p>Al 1 corresponde el 2</p> <p>Al 3 corresponde el 4</p> <p>Al 5 corresponde el 6, etcétera.</p> <p>La prueba es tan irreprochable como baladí, pero no difiere de la siguiente de que hay tantos múltiplos de tres mil dieciocho como números hay –<i>sin excluir de éstos al tres mil dieciocho y sus múltiplos.</i></p> <p>Al 1 corresponde el 3018</p> <p>Al 2 corresponde el 6036</p> <p>Al 3 corresponde el 9054</p> <p>Al 4 corresponde el 12072, etcétera.</p> <p><i>Cabe afirmar lo mismo</i> de sus potencias, por más que éstas se vayan rarificando a medida que progreseemos.</p> <p>Al 1 corresponde el 3018</p> <p>Al 2 corresponde el <math>3018^2</math>, el 9.108.324</p> <p>Al 3 ..., etcétera.</p> <p>Una genial aceptación de estos hechos ha inspirado la fórmula de que una colección infinita –verbigracia, la serie de los números</p>
--	---

<p>naturales– es una colección cuyos miembros pueden desdoblarse a su vez en series infinitas. La parte, en esas elevadas latitudes de la numeración, no es menos copiosa que el todo: <u>la cantidad precisa de puntos que hay en el universo es la que hay en un metro de universo, o en un decímetro, o en la más honda trayectoria estelar...</u></p>	<p>naturales es una colección cuyos miembros pueden desdoblarse a su vez en series infinitas. <i>(Mejor, para eludir toda ambigüedad: conjunto infinito es aquel conjunto que puede equivaler a uno de sus conjuntos parciales.)</i> La parte, en esas elevadas latitudes de la numeración, no es menos copiosa que el todo: <u>la cantidad precisa de puntos que hay en el universo es la que hay en un metro de universo, o en un decímetro, o en la más honda trayectoria estelar...</u></p>
---	---

**Cuadro 4.** Comparación de dos textos con referencia a números naturales

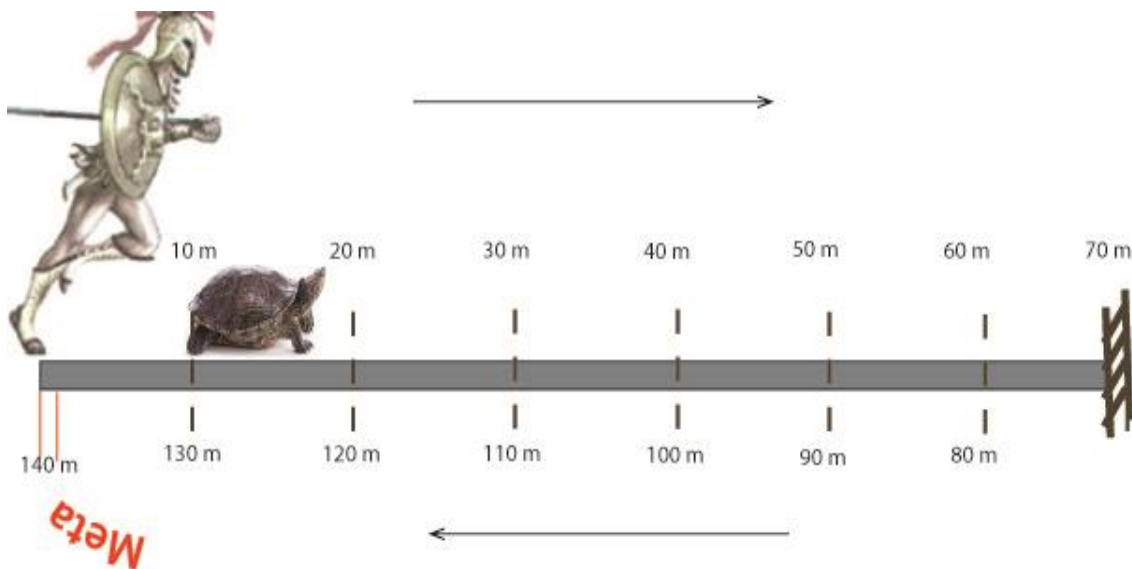
En la segunda columna se ha marcado en cursiva los textos agregados a la versión de cuatro años atrás, de la 16<sup>va</sup> edición Emecé, 2005.

En las dos columnas, los textos subrayados son de útil referencia, en tanto ofrecen una lectura al margen del texto *El Aleph* (1949), contenido en el libro con el mismo nombre; el siguiente extracto es preciso: “El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño” (p.666). Estas líneas son restos transformados que se siguen en otro texto.

El primer punto de atención se dirige sobre la paradoja de Zenón, la cual permite integrar el texto sobre una superficie topológica (banda de Möebius) para explicar cómo en estas condiciones, necesariamente la tortuga llegaría a una posible meta antes

que Aquiles; en este pliegue de lectura no se discute si Aquiles alcanzará a la tortuga, sino se demostrará cómo, mediante la banda de Möebius y siguiendo ciertas premisas básicas, Aquiles no podrá llegar a la meta antes que la tortuga.

Entonces, considérense las premisas de la paradoja, que el mismo Borges cita: “Aquiles corre diez veces más ligero que la tortuga y le da diez metros de ventaja. Aquiles corre esos diez metros, la tortuga uno...” (*La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga*, 2005, p.257); vale referir que en *Avatares de la tortuga*, también se da el mismo planteamiento (Borges, 2005, p.268). Para efectos de representación visual, la siguiente imagen ejemplifica el estado inicial de ambos competidores:



**Imagen 4.** Competencia entre Aquiles y la tortuga sobre una banda plana  
Elaboración propia

La propuesta gráfica implica que: sobre la parte superior de la banda se podrán correr 70 m, y al final se desciende por una escalera, para llegar a la otra cara de la banda,

donde también se sumarán 70 m, para un total de recorrido de 140 m; considere, lector, que en este ejercicio, la fuerza gravitatoria jala el cuerpo hacia la base de cada cara del plano, por lo que no habría caída libre de ningún competidor, y Aquiles desciende la escalera en décimas de segundo.

Insisto, acá no se discutirá la noción idealista que presenta Zenón, y que Borges ha discutido en su ensayo *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga*, con citas de G. Lewes, S. Mill, B. Russell, entre otros, que llevan al argentino a su sentencia: “Zenón es incontestable” (p.261). Para efectos de la investigación, me interesa más proponer cómo el pliegue de una banda plana (o sea, formar una banda de Möebius), podrá generar que la tortuga llegue al punto de la meta antes que Aquiles, tal como se presenta a continuación.



**Imagen 5.** Competencia entre Aquiles y la tortuga sobre una banda de Möebius  
Elaboración propia

Para explicar lo anterior, es rescatable la referencia que Borges (2005) da acerca de Russell, para quien: “la operación de contar es (intrínsecamente) la de equiparar dos series” (*La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga*, p.260).

A continuación partiré de dos premisas básicas:

1. Cuando Aquiles inicia su recorrido, la tortuga se da cuenta de que la banda se ha plegado, y por esta razón la tortuga cambia de orientación; la tortuga se desplazará inversamente a la dirección de Aquiles.
2. En el recorrido, se mantienen las mismas condiciones: por cada 10 m recorridos por Aquiles, la tortuga avanzará 1 m.

Si se toma el principio de contar, propuesto por Russell, la siguiente tabla detalla los avances, en metros, de Aquiles y la tortuga; obsérvese que la primera relación: 10 m de Aquiles y 9 m de la tortuga, se deben a que precisamente, la tortuga se percata de que el punto más lejano (140 m) se equipara al punto inicial al formarse la estructura topológica de la banda de Möebius.

Aquiles	10 m	20 m	30 m	40 m	50 m	60 m	70 m	80 m	90 m	100 m
tortuga	9 m	8 m	7 m	6 m	5 m	4 m	3 m	2 m	1 m	0 m

De este modo, cuando la tortuga llega a la meta final, a Aquiles aún le restarán por recorrer: 40 m. Y esto es el sentido práctico en una banda de Möebius, la cual: *permite establecer conexiones más cercanas a partir de su pliegue*. Si ambos competidores realizaran una posterior carrera, en las mismas condiciones propuestas, el resultado se repetiría indefinidamente.

Para efectos de análisis, toda repetición es significativa, de ahí que el texto repetido (y no auto plagiado) de Borges, esto es, la repetición de líneas en *La doctrina de los ciclos* (1936) con respecto a *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga* (1932), ofrece la posibilidad de ser leído a partir de sus líneas antecesoras: hay texto previo a ambos textos repetidos, y a ese texto antecesor y diferenciado se le llamará himen del texto compartido. Este es el ejercicio que a continuación seguiremos.

Las primeras líneas del texto *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga*, presentes en el cuadro 4, son: “Para Russell, la operación de contar es (intrínsecamente) la de equiparar dos series” (p.260). Estas líneas forman parte de un párrafo, cuyas líneas anteriores igualan (en la diagramación de la edición trabajada) prácticamente la extensión del texto destacado en el cuadro 4, las cuales tratan acerca de una *refutación* que hace el filósofo Russell a los argumentos de Bergson para responder a la pregunta: “¿Por qué Aquiles adelanta a la tortuga?” (p.259). Este hallazgo, Borges lo refiere como efecto de su *afición libresca*, pues encontró la refutación en lo que llama: “libros de una lucidez inhumana” (p.260).

Las últimas líneas del texto, que ya se orientan a otros discursos, plantean que: “El problema de Aquiles cabe dentro de esa heroica respuesta. Cada sitio ocupado por la tortuga guarda proporción con otro de Aquiles...” (p.261).

Por otro lado, las primeras líneas del texto *La doctrina de los ciclos*, presentes en el cuadro 4, son: “La operación de contar no es otra cosa para él [Cantor] que la de equiparar dos series” (p.412). Estas líneas forman parte de un párrafo, cuya extensión es tres líneas adicionales (en la diagramación de la edición trabajada) a la afirmación ya

citada, y que trata acerca de la teoría de conjuntos de Cantor; este aporte conceptual de Cantor permite reconocer el porqué del cambio de significante “serie” por “conjunto” en el texto donde se menciona el nombre Cantor en lugar del de Russell.

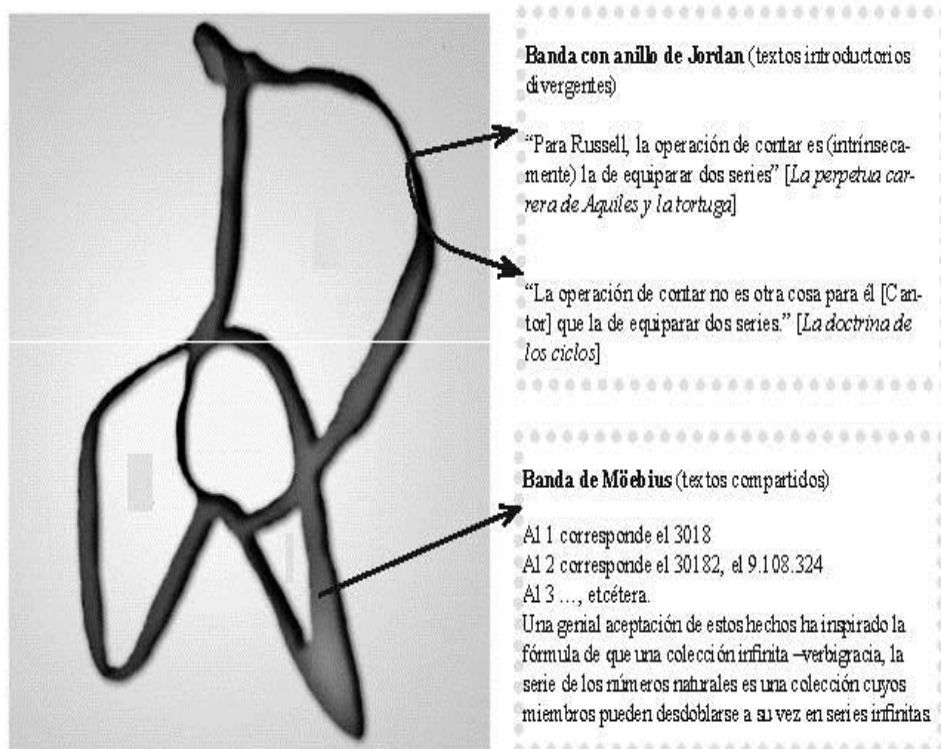
Las últimas líneas del texto, que ya se orientan a otros discursos, plantean que: “La serie de los números naturales está bien ordenada: vale decir, los términos que la forman son consecutivos; el 28 precede al 29 y sigue al 27...” (p.413).

A partir de lo propuesto, vale considerar lo que se desarrolló en el apartado (7.5. Pliegue como función de interconectividad), específicamente cuando se presentó la imagen 1, y ahí se discurrió acerca de una banda de Möebius, que internamente tiene marcadas dos líneas paralelas (a la misma distancia entre sí y respecto de los bordes de la banda); si se corta a lo largo de esas dos líneas: se formará una nueva banda de Möebius y una banda con anillo de Jordan; la particularidad de esto es que la primera es una banda de una sola cara, mientras que la segunda banda tiene dos caras.

La aplicación de lo anterior a los textos: *La doctrina de los ciclos* (1936) y *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga* (1932) se aprecia en la imagen 6, donde la banda con anillo de Jordan se ubica en la parte superior y la banda de Möebius está en la parte inferior.

Las líneas indican la superficie donde se inscribe el texto.



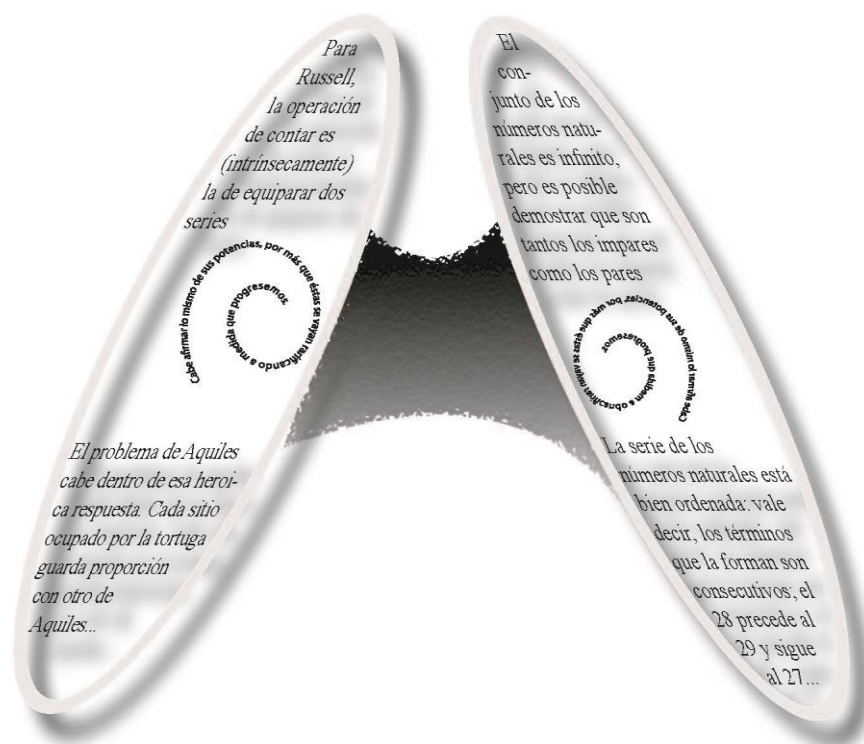


**Imagen 6.** Dos textos literarios en la integración de dos bandas

Se tomó como ejemplo el texto introductorio divergente entre los dos textos para referir que precisamente ese punto de la banda con anillo de Jordan consta de dos caras: en una cara se escribe el texto de *La doctrina de los ciclos* y en el otro está *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga*; son textos separados entre sí, pero implicados con otra red de conexiones (mediante el nudo del anillo de Jordan), desde donde se inscribe el texto compartido.

Otra representación topológica de lo anterior sería mediante la formación de otra estructura (imagen 7), en la que al lado izquierdo se elaboró un plato que contiene

líneas de *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga*, que anteceden (ubicadas en la zona superior del plato) y suceden (ubicadas en la zona inferior del plato) al texto compartido con *La doctrina de los ciclos*. El plato del lado derecho presenta la misma lógica de organización que el opuesto, solo que este contiene líneas de *La doctrina de los ciclos*.



**Imagen 7.** Platos conectados por sistema compartido

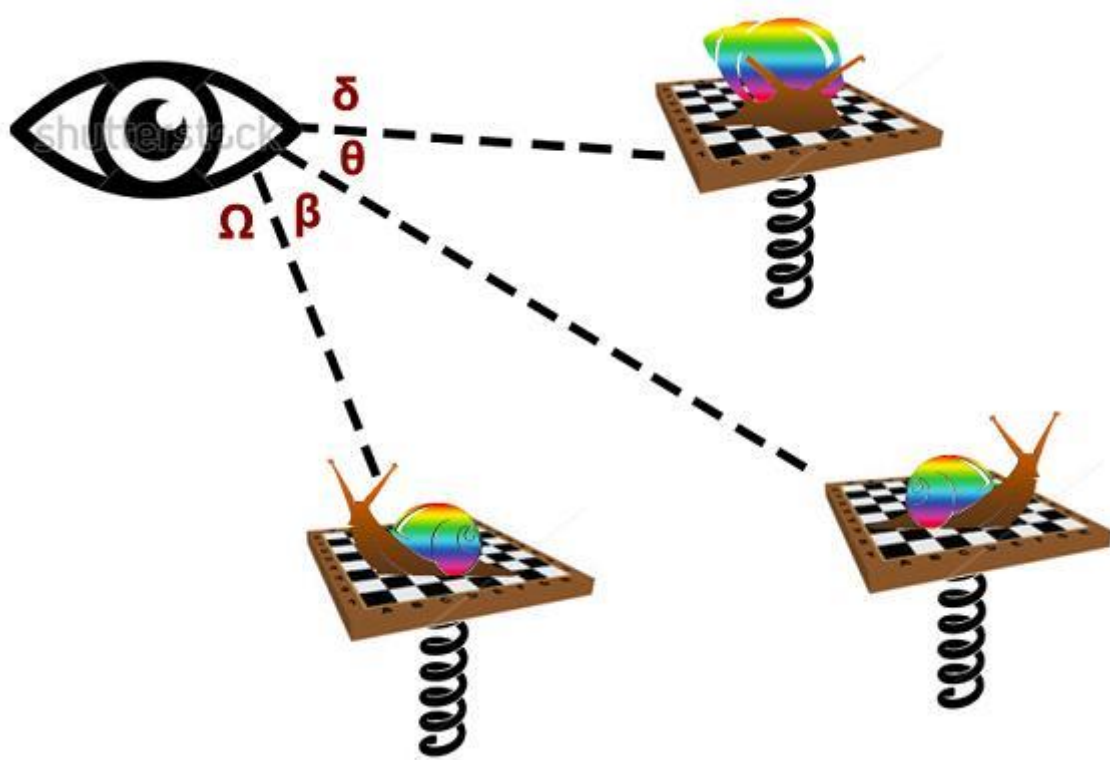
El armazón topológico nos sirve para concluir lo siguiente:

1. Dos platos (dos mundos posibles) de textos diferenciados se conectan mediante una estructura en forma de embudo.
2. La conexión de mundos es válida por criterios de equivalencia.
3. El interior del embudo absorbe los textos idénticos que comparten los dos mundos posibles. La absorción textual es representada con el texto en espiral.
4. El embudo representa el traslape de dos circunstancias de mundos textuales.
5. Se transfiere información del mundo izquierdo (estructuras lógicas) al mundo del lado derecho (soporte de tiempo); luego de la integración de ambos mundos, el embudo hace pasar significantes de uno a otro sin jerarquía dominante.

Las dos construcciones topológicas (imágenes 6 y 7) permitieron constatar el modo de implicación de textos en tiempos distintos de producción y sobre superficies separadas. El punto de conexión es el germen de convivencia de mundos posibles para la escritura de Borges, y el seguimiento a ese lugar precisamente le da un nuevo vigor, en tanto intervención pragmática de lectura no convencional: entendida esta como la obtenida al efectuar una impostura, un doblar al texto para extraer de sí la formación primaria fundada en el caos.

Puede retomarse la noción de impostura a nivel de perspectiva para detallar distintos aspectos de un objeto de estudio. Por ejemplo, la imagen 8 plantea la ubicación de

distintos niveles de mundo según la perspectiva, y a estos solo se puede llegar con el transcurrir del tiempo y con la sumatoria de movimientos angulares.



**Imagen 8.** Un juego visto en distintas perspectivas. Ilustración tomada de: Francis, 1987, p.44.

Diseño: Yeimy Rojas Campos

Concepto: Mauricio Arley, como relectura de perspectiva lineal de Francis, 1987, p.44.

La propuesta supone que cada vistazo analítico ejerce una presión tal que permitiría pasar de una perspectiva con ángulo  $\Omega$  a  $\beta$ , y así sucesivamente. El esfuerzo analítico se registra acá con la base del resorte; vale considerar que el ascenso a un nivel permite un posterior descenso para comparar perspectivas, esto es: se guarda una memoria como registro de los saltos de sentidos. Obsérvese también que los caracoles muestran distintas orientaciones en el tablero. Finalmente, habrá tantos tableros (sistemas semióticos) como perspectivas del lector.

Ya Borges ha planteado que: “La imagen es hechicería. Transformar una hoguera en tempestad, según hizo Milton, es operación de hechicero” (Después de las imágenes, en *Inquisiciones*, 2008, p.31), por tanto, puede trazarse la idea de que la imagen como hechicería ocurre a partir de las operaciones, en distintas perspectivas, que efectúa el hechicero (lector), quien de este modo puede dar cuenta de un sistema con sus variaciones.

Perspective is the simplest and most direct way of creating the illusion of depth in a picture of spatially extended objects. The more or less correctly placed vanishing points of parallel lines, the estimated regression of evenly spaced points on a line, the elliptically compressed circles: all these tricks of perspective do more than merely please the eye. They help the viewer guess correctly where the artist meant to place things relative to each other.

[...]

Pictures in linear perspective also differ from drawings based on an affine projection, where points in space are cast to the picture plane along mutually parallel lines, the projectors. In this case there is no convergence: parallel lines in space remain parallel in the picture. This is often called a “parallel projection” but the term should be avoided in the company of artists and draftsmen. For them a parallel projection is a perspective projection in which the principal plane of the pictured object is parallel to the picture plane. An affine projection whose projectors are perpendicular to the picture plane is called orthographic, otherwise it is an oblique projection. This is the original meaning of “orthographic” although today this term usually refers to a composite of two or more

“parallel” projections at right angles to each other: the plan and elevation of a building, for example.<sup>26</sup>

Francis, 1987, p.43

La banda de Möebius, como metáfora del proceso de plasticidad lectora, causa que los vectores de quien ejerce el presente análisis literario se dirijan no solo hacia la topología, sino al arte como espacio abierto, junto con su variable de tiempo. La plasticidad de la banda requiere ciertas condiciones en su materialidad, que si lo llevamos al contexto literario, es lo que podríamos nombrar como intertextualidad; tal plasticidad se logra mediante una impostura, un quiebre de sentido, una alteración del orden, que pasa de un plano bidimensional a otro con profundidad (con un eje z), el cual permite el ascenso de un mundo paralelo y posible.

---

<sup>26</sup> “Perspectiva es la más simple y más directa forma de crear la ilusión de profundidad en una imagen de objetos espacialmente extendidos. Más o menos correctamente ubicados los puntos borrosos de líneas paralelas, la regresión estimada de puntos claramente espaciados en una línea, comprimidos elípticamente en círculos: todos estos trucos de perspectivas se dan más allá de agradar al ojo. Estos ayudan al observador a adivinar correctamente dónde el artista quiso colocar las cosas relativas a otras.

[...]

Imágenes en perspectiva lineal también difieren de dibujos basados en una proyección afinada, donde los puntos en el espacio están adheridos al plano de la imagen a lo largo de líneas mutuamente paralelas, los proyectores. En este caso no hay convergencia: las líneas paralelas en el espacio permanecen paralelas en la imagen. Esto es a menudo llamado una “proyección paralela”, pero el término debería ser evitado en compañía de artistas y dibujantes. Para ellos, una proyección paralela es una proyección perspectiva, en la cual, el plano principal el objeto pintado es paralelo al plano de la imagen. Una proyección afinada, cuyos proyectores son perpendiculares al plano pintado es llamado ortográfico, de otro modo sería una proyección oblicua. Este es el significado original de “ortográfico”; sin embargo, hoy este término es referido al componer dos o más proyecciones paralelas, en ángulos rectos a cada lado: el plano y la elevación de un edificio, por ejemplo”. T.L.

Así como se recurrió metafóricamente a la presencia de caracoles que se desplazan a través de la banda, también los lectores pasan de un lado a otro, tal como se vio comparativamente entre los textos *Through the Looking Glass* (L. Carroll) y *El otro* (Borges). La elasticidad que brindan esos resortes adheridos a la banda hacen posible los cambios de perspectiva que dan origen al reconocimiento de la existencia de otros mundos. El trabajo del lector consiste en aprender desde dónde organizará el análisis de su objeto de estudio, dentro de una banda dinámica.

### 3. Funciones pragmáticas en bibliotecas y laberintos

En el objetivo general se planteó que las bibliotecas y los laberintos son matrices de complejidad, en cuyo interior se articulan funciones pragmáticas, que determinan el acontecer de relaciones dentro de tales estructuras. A partir de esto, vale considerar que una función es graficable, escribible, rastreable, cuando una cosa está en relación con otra; esto se presenta para casos de predicciones, por ejemplo, a nivel ecológico: “La población futura ( $x$ ) es una función ( $F$ ) de la actual:  $x_{\text{próx}} = F(x)$ ” (Gleick, 1994, p.69). Para el caso en estudio, habrá que responder qué cosa está en relación con otro referente dentro del laberinto o la biblioteca; si, por ejemplo, las reglas de relación son invariables o constantes: *en un entorno caótico no habría posibilidad de establecer órdenes predictivos*, por lo cual se vive la experiencia de forma angustiada: esto se origina por saber que algo ocurrirá, pero no se sabe qué será ni cuándo.

La propuesta de uno de los objetivos específicos ha sido que, al aplicar estrategias pragmáticas en el análisis, sería posible resolver incógnitas que surgen en textos de

Borges, donde aparecen en funcionamiento laberintos y bibliotecas. Por ejemplo, una de las preguntas que se desprenden con respecto a la presencia de libros y espejos en *La biblioteca de Babel* es el porqué de su disposición como tal en la estructura, que además de bibliotecaria, asume un valor laberíntico.

La pragmática, aplicada en las lecturas de textos de Jorge Luis Borges, requiere de la conformación de un sistema (bibliotecas y laberintos), cuyo funcionamiento se sigue mediante el desarrollo de una lectura rizomática, que es la propuesta para este entorno de ficción; y el propio Borges reconoce su operatoria en otros textos literarios: "...los libros de Lewis Carroll, o la novela *Sylvia and Bruno*, donde hay sueños adentro de sueños que se ramifican y multiplican" (Las mil y una noches, en *Siete noches* (1980), Borges, 2009, p.281). El trabajo por efectuar es tener la capacidad de distinguir el rastro subyacente, pues como rizoma, el rastro diseminado no se ofrece en la estructura manifiesta, sino que en la latente.

El presente reconocimiento dicta que no solamente el analista (un lector externo al texto literario) lee el texto, sino también los personajes leen las tramas en las que están inmersos, y de este modo que sea provechoso estudiar las funciones de lectura aplicadas por los mismos personajes de ficción, pues estos dan cuenta de las variaciones internas en la estructura de ficción; los personajes son efectos de la estructura, así como un hijo es efecto de las condiciones genéticas de padre y madre, y las variables del entorno natural, los sistemas de producción del momento, entre otras variables.



Las bibliotecas y los laberintos son matrices organizadas por ciertas reglas de formación, aunque no por esto podrían evitarse la incidencia de filtraciones sobre sus estructuras, para que se manifiesten funciones de una manera no regulada ni periódica, sino que caótica; por esto, en distintos puntos de conjunción interna (bifurcaciones) es posible que el sistema tienda a comportarse de forma impredecible, o sea, un sistema caótico; en estas circunstancias, las reglas de formación dejan de funcionar; esta es la operatoria de las paradojas.

Si a nivel teórico hemos tratado el concepto de mundos posibles, acá vale equiparar el significante “mundo” a “universo”, con la finalidad de leer más cercanamente las propuestas teóricas de Borges, una de las cuales sería la de considerar el universo como una gran biblioteca, que tiene su propio registro histórico, que no olvida, y en caso de que se tenga la sensación de olvidar, el acceso a la poesía es una vía de extraer ese resto oculto en el silencio:

...estamos hechos para el olvido. Pero algo queda y ese algo es la historia o la poesía, que no son esencialmente distintas.

La Divina Comedia, En *Siete noches* [1980]. Borges, 2009, p.243

Cuando yo escribo algo, tengo la sensación de que ese algo preexiste [...] Bradley dijo que uno de los efectos de la poesía debe ser darnos la impresión, no de descubrir algo nuevo, sino de recordar algo olvidado.

La poesía, En *Siete noches* [1980]. Borges, 2009, p.305

La Historia registra el transcurrir del tiempo, y para eso realiza cortes sincrónicos o diacrónicos. Si pasamos lectura sobre evoluciones lingüísticas en el espacio geográfico que divide Europa respecto de África, hay dos países cercanos entre sí: España y Marruecos, con lenguas y alfabetos distintos, además de muchas otras variaciones culturales; esto, en el orden de la ficción, y entendiendo la biblioteca como metáfora del universo, Borges (2005) lo estudia en *La biblioteca de Babel*: “Es verdad que los hombres más antiguos, los primeros bibliotecarios, usaban un lenguaje asaz diferente del que hablamos ahora; es verdad que unas millas a la derecha la lengua es dialectal y que noventa pisos más arriba, es incomprendible” (p.501).

La biblioteca se compone de galerías hexagonales, adjuntas entre sí, y *contienen libros muy distintos, una parcela de mundo particular*, pero integrada al todo; esta organización causa que el interior de la biblioteca funja como un laberinto, cuyos espejos (libros) ponen en operación la función del infinito; incluso, en Borges, será recurrente tratar el tema de la muerte cuando sale a escena la noción del infinito, y para esto, solo basta colocar un personaje como residente en una de tantas galerías hexagonales de la gran biblioteca babélica. Esta geometría hexagonal también permite visualizar la biblioteca como un gran panel, conformado por celdas hexagonales<sup>27</sup>.

Además de lo anterior, el universo preserva información que se puede registrar en el tiempo y espacio infinitos, a través de sus componentes: planetas, estrellas, radiaciones, etc., por lo tanto, habría que asumir que estos componentes son como metáforas: los libros de una biblioteca, tal como se refiere en el cuento *La biblioteca de Babel*:

---

<sup>27</sup> La metáfora de abeja se retomará con mayor detalle en el apartado siguiente, donde se construye el concepto de una polinización de lectura, como efecto de la diseminación de textos.

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente.

.....

He peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos; ahora que mis ojos casi no pueden descifrar lo que escribo, me preparo a morir a unas pocas leguas del hexágono en qué nací. Muerto, no faltarán manos piadosas que me tiren por la baranda; mi sepultura será el aire insondable; mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá y disolverá en el viento engendrado por la caída, que es infinita. Yo afirmo que la biblioteca es interminable.

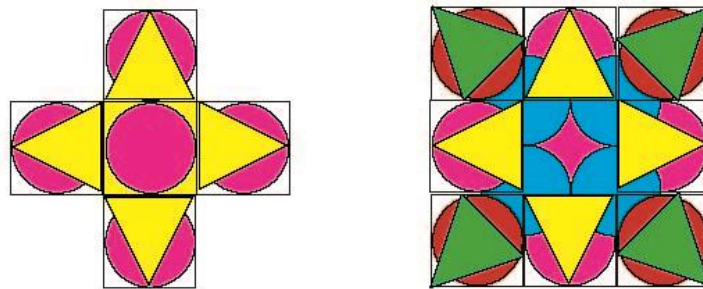
.....

(Los místicos pretenden que el éxtasis les revela una cámara circular con un gran libro circular de lomo continuo, que da toda la vuelta de las paredes; pero su testimonio es sospechoso; sus palabras, oscuras. Ese libro cíclico es Dios). Básteme, por ahora, repetir el dictamen clásico: La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible.

Borges, 2005, p.499

A partir de la referencia anterior, se sabe que las galerías internas son hexágonos; el espacio de separación entre hexágonos (hacia lo alto y bajo) es infinito; la base estructural es circular. Con este planteamiento, he formulado pragmáticamente la organización de hexágonos y círculos, según criterios geométricos (esto es simplemente una formalización particular del lenguaje), y para tal fin he diseñado la imagen 9, la

cual debe leerse de menor a mayor complejidad, de izquierda a derecha, y tal como se distingue: hay un círculo central (lila), inscrito en un cuadrado (amarillo), y este se proyecta como pre imagen de espejo hacia cuatro orientaciones especulares (norte, sur, este, oeste); además, en esta primera imagen (la izquierda) hay un hexágono con dirección norte-sur, y otro: este-oeste. ¿Qué pasaría si prolongamos aún más esta estructura base? El resultado se detalla en la imagen de la derecha, la más compleja. El añadido de figuras geométricas puede seguirse hasta el infinito.

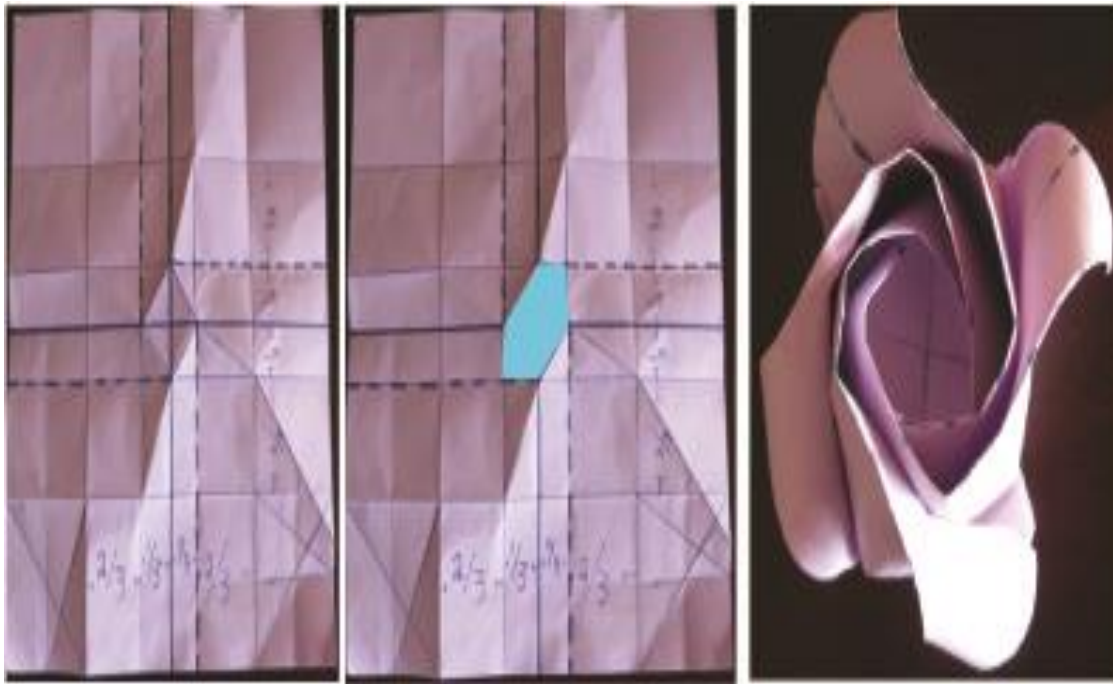


**Imagen 8.** El libro circular de Dios

Si en la primera imagen se presenta una estrella amarilla de cuatro puntas, en la segunda imagen esto también ocurre, pero con la complejidad de que se inscribe uno de los cuatro cuadrantes de un círculo (color azulado), en el cuadrado central (amarillo en la primera imagen, izquierda; no apreciable en la segunda imagen, por súperposición de figuras y distintos colores) donde ya se encontraba el círculo (color

lila); a ese cuadrante de círculo se le suman otros tres cuadrantes de otros tres círculos (azulados), lo cual produce internamente la composición de una estrella arqueada (color lila); esto es: hay una estrella en el interior de una estrella, y su dimensión menor le permite tener una figuración diferenciada. Además, fantásticamente: *la integración de círculos (lilas, azules y rojos) conforma la percepción de un cuadrado* (que está inscrito en el cuadrado exterior).

La estructura anterior se logra definir debido a que en tal composición, lo relevante es mantener la figuración del hexágono, que como se distingue desde la estructura base, se forma a partir de un círculo inscrito en un cuadrado, y como posteriormente se ha demostrado, esto nos lleva a interpretar que en composición fractal: *una sumatoria de círculos constituyen especularmente un cuadrado*, así que hablar de un libro cuadrado es un libro que no es el cíclico de Dios, pues este más bien es el que se construye mediante circunferencias sumadas para lograr la cuadratura curvilínea, figura geométrica que es central para generar el trazo de un hexágono.



**Imagen 9.** Rosa Kawasaki

Una válida interrogante es: ¿por qué insertar repentinamente el diseño de una rosa de origami cuando se trata el tema de los hexágonos en las conformaciones de bibliotecas? El principio es este: *la rosa es una biblioteca*, y como tal, alude a la eternidad. La rosa de Kawasaki (en tanto biblioteca), tiene como base un rombo (o cuadrado, según se vea), el cual se extiende para formar un hexágono (pintado en celeste en la segunda lámina, imagen 10); además, hay que considerar que la espiral origina el dobléz que delinea los pétalos, y para lograrlo se parte de cada uno de los extremos de los lados centrales del hexágono (obsérvese el trazo espiral en las líneas levantadas). Entonces, si en *La biblioteca de Babel* se refiere la existencia de galerías hexagonales; en el origami “rosa de Kawasaki”, la galería hexagonal da base a la estructura cilíndrica del interior.

A nivel biológico hay una especie llamada popularmente “rosa de Jericó” (*Selaginella lepidophylla*), nativa del sudoeste de Estados Unidos, cuya característica peculiar es que al estar enrollada, parece estar muerta, pues se ve muy seca, pero cuando absorbe humedad, se abre, se torna verde, de ahí que se le conozca como rosa de la eternidad.

Jorge Luis Borges admira la rosa, pues esta remite a la eternidad, esta es una idea recurrente en distintos textos, sea en prosa o lírica, y su recurrencia, no es obra casual en Borges, incluso un libro suyo de 1975 lo titula con tal significante *La rosa profunda*, lo cual hace constar una fascinación del argentino por tal estructura natural. A continuación algunos extractos literarios:

La rosa,

La inmarcesible rosa que no canto

[...]

La rosa que resurge de la tenue

Ceniza por el arte de la alquimia

La rosa, en *Fervor de Buenos Aires*. Borges, 2005, p.28

Entonces ocurrió la revelación. Marino vio la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar...

Una rosa amarilla, en *El hacedor* (1960). Borges, 2009, p.208

De las generaciones de las rosas

Que en el fondo del tiempo se han perdido

Quiero que una se salve del olvido...

Una rosa y Milton, en *El otro, el mismo* (1964). Borges, 2009, p.312

La rosa que no se marchita (inmarcesible) es la eterna, como topos platónico, ideal que renace de las cenizas. Es la rosa del jardín del Edén. Habrá al menos un futuro ser viviente que tenga acceso a la rosa presente, y esto será posible mientras que la rosa se mantenga en la memoria, de la cual se nutre, pero para esto habría que cantar la rosa, preservarla en la oralidad, y así dejar a la posteridad aquello que causa la rosa a nivel sensible; pues *todo de lo que se habla tiene como principio la inscripción de un efecto estético*. Para mantener la rosa en el presente atemporal, es necesario trabajar el lenguaje, y al hacerlo, todo lo nombrado en el lenguaje deja de caer en el olvido, pero también esta vía simbólica tiene como riesgo ordenar una nueva estructura para cierto referente desconocido:

Dimos con la metáfora, esa acequia sonora que nuestros caminos no olvidarán y cuyas aguas han dejado en nuestra escritura su indicio [...] Dimos con ella y fue el conjuro mediante el cual desordenamos el universo rígido.

.....

La imagen es hechicería. Transformar una hoguera en tempestad, según hizo Milton, es operación de hechicero [...] Hay alguien superior al travieso y al hechicero. Hablo del semidiós, del ángel, por cuyas obras cambia el mundo. Añadir provincias al Ser, alucinar ciudades y espacios de la conjunta realidad, es aventura heroica.

Después de las imágenes, en *Inquisiciones*. Borges, 2008, pp.30-31



Entonces, la rosa se constituye a partir del seguimiento de algoritmos específicos, que requieren la presencia de pliegues orientados. Si tal ejercicio de ingeniería lo extrapolamos en el orden pragmático, dentro de las estructuras en estudio (bibliotecas y laberintos), en estas se pretende generar mapas logísticos para analizar las reglas que conforman tales estructuras, y así dar orientación a las lecturas<sup>28</sup>, pues si no se tramita de este modo, solo se podría experimentar la lectura (en cuanto expresión estética), con la imposibilidad de escribirla mediante inscripciones simbólicas organizadas. El ejemplo de esto lo presenta Tzinacán: “Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total...” (*La escritura del Dios*, 2005, p.640). Tzinacán reside en un laberinto, donde no hay arriba ni abajo, no hay izquierda o derecha; *cualquier punto es el centro*.

Con relación a lo anterior, previamente se resaltó que: “No extrañará entonces que el tema de la <<orientación>> configure un con-junto importante de sus títulos: “La muerte y la brújula”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Las ruinas circulares”, *Atlas...*” (Almeida, 1998). La orientación organiza, resuelve la relación entre distintos puntos de conexión; asimismo, reduce el riesgo de extraviarse. Por esto, en *Examen de metáforas*, con respecto a los sustantivos, se plantea que: “Nadie negará que esa nomenclatura es un grandioso alivio de nuestra cotidianidad. Pero su fin es tercamente práctico: es un prolijo mapa que nos orienta por las apariencias...” (Borges, 2008, p.70).

El texto se puede confrontar con la propuesta en *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, donde se

---

<sup>28</sup> Toda lectura parte de una orientación, aunque se inicie mediante la intuición. El proceso metodológico puede no estar muy claro en el principio, pero al menos sí debe existir, de base, una orientación en cierto mapa.

plantea que: “la célula primordial no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico. El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice luna: se dice aéreo-claro sobre oscuro-redondo o anaranjado-tenue-del cielo o cualquier otra agregación” (Borges, 2005, p.466). Habría que ver tan solo a través de un caleidoscopio para tener la experiencia de cómo una dispersión se integra en cierta unidad estructurada y reconocible. Esta cualidad extensiva del lenguaje tiene sus implicaciones pragmáticas, cuyas relaciones tienden a ser más complejas.

Los mapas logísticos toman como objeto de estudio los sucesos narrativos, y para esto vale remitirse al apartado (7.8. Complicación y resolución en un texto de la complejidad), donde ya se estableció una serie de acercamientos teóricos. En esta interconexión de sentidos se debe partir del aprendizaje extraído por Eco (1996, p.14), respecto de la escritura de Borges, quien desarrolla narrativamente un bosque cuyas sendas se bifurcan, y de ahí que sus lectores se enfrenten periódicamente a elegir rutas de escritura diseminada, y así, como abejas, los lectores captan en sus patitas y antenas, significantes (polen) que podrán transferir a otros mundos de lectura; esto es lo que llamo una *polinización de lectura, la suma integrada de intertextos*. Tal construcción teórica se tratará en el próximo capítulo de análisis, en el apartado: “Intertextualidad: trabajo de lectura rizomática en la Banda de Möebius”.

De lo anterior se desprenden ciertas premisas:

- Hay un orden en el interior de una estructura bibliotecaria
- En estas estructuras, siempre hay un principio de orientación
- El caer desde la estructura genera la pérdida de orientación
- Cada estructura tiene su mapa logístico

- En el interior hay  $n$  bifurcaciones, de tal modo que la estructura es infinita.

Con respecto a las bifurcaciones, que reorientan el acontecer de sucesos narrativos, vale considerar la presencia de los personajes creados por Borges, que pueden ser afectados por eventos que no ocurren en su entorno inmediato; por ejemplo, si un personaje está en una parcela de mundo, y un fenómeno natural (anuncio de una guerra, crimen, etc.) ocurre lejos, pero le afecta, esto le representa una complicación en su entorno inmediato que demanda una resolución. Este funcionamiento se distingue con los crímenes tratados en *La muerte y la brújula*:

*La segunda letra del Nombre ha sido articulada.*

El tercer crimen ocurrió la noche del 3 de febrero. Poco antes de la una, el teléfono resonó en la oficina del comisario Treviranus. Con ávido sigilo, habló un hombre de voz gutural; dijo que se llamaba Ginzberg (o Gibbsburg) y que estaba dispuesto a comunicar, por una remuneración razonable, los hechos de los dos sacrificios de Azevedo y de Yarmolinsky.

En *Artificios* (1944), p.538

En los cuentos de corte policiaco, la trama se incrementa cuando la red de complicación narrativa demora su resolución. El cuento anteriormente mencionado refiere a diversos referentes temporales, como estrategia de verosimilitud, en tanto mundo posible, al escenario de ficción: 3 y 4 de diciembre, 3 de enero, 3 de febrero, 3 de marzo, que le permiten al investigador del crimen establecer un mapeo del escenario, son pistas pragmáticas:

Erik Lönnrot las estudió [una carta y un plano]. Los tres lugares, en efecto, eran equidistantes. Simetría en el tiempo (3 de diciembre, 3 de enero, 3 de febrero); simetría en el espacio, también... Sintió, de pronto, que estaba por descifrar el misterio. Un compás y una brújula completaron esa brusca intuición.

En *Artificios* (1944), p.540

A esto hay que puntualizar entonces que *todo suceso se inscribe en un marco (tiempo y circunstancia), y un marco puede contener varios sucesos*. Einstein ya trató el concepto de sistema de coordenadas para precisamente explicar la ocurrencia de un evento, del que se requiere definir puntos de espacio y tiempo: “toda descripción espacial de sucesos se sirve de un cuerpo rígido al que hay que referirlos espacialmente” (Einstein, 1998, p.14).

Para efectos pragmáticos, los escenarios de ficción propuestos por Borges sufren de “crisis de referencialidad” (esto no implica que no haya posibilidades de orientarse en el texto, solo que se hace más difícil), y por esta razón hay que establecer movimientos periódicos en la lectura, o sea, no se realizan lecturas lineales, sino rizomáticas, de saltos, vueltas al origen, significaciones pendientes que se enlazan en redes subyacentes. El claro ejemplo de esta “crisis de referencialidad” es *El jardín de los senderos que se bifurcan* (2005): “Es absurdo (afirmaba) imaginar que cuatro de las monedas no han existido entre el martes y el jueves...” (p. 468). Este es un mundo de perplejidad.

Como sujeto cognoscente, Borges vive con asombro cada aproximación al entorno: “Yo me siento muchas veces perplejo [...] Me parece que el símbolo más evidente de la perplejidad es el laberinto” (*Borges para millones*, documental, Wullicher, 1977). A pesar del supuesto encierro, Borges reconoce que hay algo que evade la propia captura perceptiva, incluso quiso aprender de sí en *Borges, enigma y clave* de Tamayo y Ruíz, pero al final no obtuvo ninguna revelación personal: “Me dije, voy a leer ese libro, a ver si doy con la clave, ya que no me entiendo, pero me quedé con el enigma” (Carrizo, 1981, p.103).

La comprensión de la escritura se asocia al sentido, pero el gran problema es cómo conducirse por una trama textual: “Escoto Erígena, que dijo que la Escritura es un texto que encierra infinitos sentidos y que puede ser comparado con el plumaje tornasolado del pavo real” (La Divina Comedia, en *Siete noches* [1980], Borges, 2009, p.240). Además de orientaciones y sentidos, en el caso de un pavo real viviente: hay movimiento de sus plumas, y eso da dinamismo a la escritura, tal como ocurre en la propuesta teórica que se ha planteado en esta investigación acerca de la banda de Möebius.

Las propias condiciones del entramado textual pueden conducir al extravío, esa es la función del laberinto: “la idea de un edificio para que la gente se pierda [...] que se pierda la gente o se pierda el lector [...] hay un cuento mío, titulado, creo, *El Jardín de los senderos que se bifurcan*” (documental *Borges para millones*, 1977). Pero, por otro lado, una estructura lineal podría convertirse también en un laberinto, esta es la paradoja de Zenón como intertexto empleado por Borges:

...Lönnrot consideró por última vez el problema de las muertes simétricas y periódicas.

—En su laberinto sobran tres líneas —dijo por fin. Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy.

—Para la otra vez que lo mate —replicó Scharlach— le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante.

En *Artificios* (1944), p.544

El anterior intertexto remite a la paradoja de Aquiles y la tortuga, representación que fue ilustrada en la imagen 4, que se puede tomar como referencia para las distancias y puntos en la vía del crimen propuestos en *La muerte y la brújula*.

La paradoja genera otro mundo posible donde: “Las figuras del oxímoron y la paradoja organizan el texto y construyen un mundo hipotético fundado en un escándalo semántico” (Sarlo, 1998, p.171). Esto permite hacer notar que habría ciertos instrumentos (figuras retóricas) que podrían ser aprovechados para el ejercicio de una lectura de ficciones literarias. Entonces, la paradoja se constituye en otro de los recursos literarios para aludir a la presencia de mundos posibles.

Se puede considerar que a nivel pragmático, el lector funge como operador lógico para dar cuenta del sistema en estudio, que en este presente caso, lo ubica en el interior de

laberintos y bibliotecas. El lector borgeseano, a pesar de que vea una línea, no puede dejarse arrastrar por el impulso de que tal caso es insignificante por una supuesta simpleza; para esto vale recordar como en *La carta robada* de Allan Poe, la carta está en un lugar tan evidente que todos pasan por alto su presencia, lo cual se retoma como intertexto en *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto*: “No multipliques los misterios – le dijo. Estos deben ser simples. Recuerda la carta robada de Poe, recuerda el cuarto cerrado de Zangwill” (Borges, 2005, p.641). Así, una línea (paradoja de Aquiles y la tortuga), una evidencia dejada en lo manifiesto (la carta robada), o bien, habitar en un cuarto cerrado (como le ocurrió a Tzinacán) son estrategias de inscripción de la complejidad en estructuras que aparentemente son simples. Cualquiera de los casos anteriores preserva una cuota de terror por lo paradójico de: ser más rápido que el otro y perder; no encontrar la carta que está a simple vista; habitar un cuarto cerrado y comprender el todo.

El caos está implicado con el laberinto, por lo que para Borges: *el laberinto y el espejo ingresan en el dominio de lo ominoso*, cuya manifestación acontece mediante la pesadilla, por esto dice:

Tengo la pesadilla del laberinto y esto se debe, en parte, a un grabado en acero que vi en un libro francés cuando era chico. En ese grabado estaban las siete maravillas del mundo y entre ellas el laberinto de Creta. El laberinto era un gran anfiteatro, un anfiteatro muy alto (y esto se veía porque era más alto que los cipreses y que los hombres a su alrededor). En ese edificio cerrado, ominosamente cerrado, había grietas. Yo creía (o creo ahora haber creído) cuando era chico, que si tuviera una lupa lo suficientemente fuerte

podría ver, mirar por una de las grietas del grabado, al Minotauro en el terrible centro del laberinto.

Mi otra pesadilla es la del espejo. No son distintas, ya que bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto.

[...]

Siempre sueño con laberintos o con espejos. En el sueño del espejo aparece otra visión, otro terror de mis noches, que es la idea de las máscaras.

La pesadilla, en *Siete noches* (1980). Borges, 2009, p.263

El texto anterior puede leerse, tal como si fuera texto sinóptico de *There are more things*:

Aquella noche no dormí. Hacia el alba soñé con un grabado a la manera de Piranesi, que no había visto nunca o que había visto y olvidado, y que representaba el laberinto. Era un anfiteatro de piedra, cercado de cipreses y más alto que las copas de los cipreses. No había ni puertas ni ventanas, pero sí una hilera infinita de hendidias verticales y angostas. Con un vidrio de aumento yo trataba de ver el minotauro. Al fin lo percibí. Era el monstruo de un monstruo...

There are more things, en *El libro de arena* (1975). Borges, 2009, p.44

Recuérdese que en el capítulo II se compararon los dos textos siguientes:

- La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga, en *Discusión* (1932)
- La doctrina de los ciclos, en *Historia de la eternidad* (1936)



Se enunció el cuidado de no pensar tan sencillamente que se trataba de un plagio, sino que la postura teórica fue la de considerar: “la refracción de escritura va desde *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga* (pre imagen) a *La doctrina de los ciclos* (imagen)”. Entonces, acá llegamos a una nueva evidencia para considerar que Borges efectúa este tipo de ejercicios para aludir a ciertos textos fantásticos como *imágenes* (o *pre imágenes*) de otros textos, por lo cual, al estar confrontados especularmente, revelan, por refracción de significantes, que tienen una condición laberíntica: “bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto” (*La pesadilla*, Borges, 2009, p.263).

*Un libro en sí es un espejo*. El lector porta ciertas pre imágenes (intertextos) que integra a la operatoria transtextual, constituyente en el interior del libro-espejo. Entonces, *si dos libros (espejos) se confrontan, surge el laberinto de signos*. El propio Borges reconoce un seguimiento (diríamos que especular) en *La encrucijada de Berkeley* con respecto a otro texto:

En un escrito anterior intitulado *La nadería de la personalidad*, he despejado en muchas de sus derivaciones el idéntico pensamiento cuya explicación es el objeto y fin de estas líneas. Pero aquel escrito, demasiadamente mortificado de literatura, no es otra que una serie de sugerencias y ejemplos, enfilados sin continuidad argumental. Para enmendar esa lacra he determinado exponer, en los renglones que siguen, la hipótesis que me movió a emprender su escritura. De esta manera, situándose el lector conmigo en el manantial mismo de mi pensar, palpando mano a mano las dificultades según vayan surgiendo y resbalando la meditación en brioso desembarazo por un solo arcaduz, emprenderemos juntos esa eterna aventura que es el problema metafísico.

En *Ficciones*, 2008, pp.119-120

La eterna aventura tiene como metáfora la confrontación de dos espejos (libros), pues estos presentan el infinito, de forma laberíntica. Quizá sea por esto mismo que en *La biblioteca de Babel*, la caída de un cuerpo en el espacio, dejado por las galerías hexagonales, será infinita; la finitud será dada solo por el tiempo de descomposición orgánica del cuerpo en caída libre, no por el tiempo de la biblioteca, el cual es infinito:

En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias [...]

Muerto, no faltarán manos piadosas que me tiren por la baranda; mi sepultura será el aire insondable; mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá y disolverá en el viento engendrado por la caída, que es infinita. Yo afirmo que la biblioteca es interminable.

Borges, 2005, p.499

Todo lo anterior lleva a constatar aún más que la escritura de Borges no es clara, es laberíntica, y en este juego, el lector asume una participación activa. La misma noción del juego participa de esa perplejidad de constatar que la estructura “total” se puede ver desde afuera, pero las relaciones internas trascienden el tiempo; esto Borges lo reflexiona poéticamente al tratar acerca del juego oriental Go, cuyo poema titula *El go*:

Hoy, 9 de setiembre de 1978,

Tuve en la palma de la mano un pequeño disco

De los trescientos sesenta y uno que se requieren

Para el juego astrológico del go,

Ese otro ajedrez del Oriente.

Es más antiguo que la más antigua escritura

Y el tablero es un mapa del universo.

Sus variaciones negras y blancas

Agotarán el tiempo.

En él pueden perderse los hombres

[...]

Y agradezco a mis númenes

Esta revelación de un laberinto

Que nunca será mío.

El go, en *La cifra* (1981). Borges, 2009, p.397

Para leer a Borges hay que ir al espacio de la alteridad (metáfora de la confrontación de espejos), pues al revisar sus escritos, el otro abunda:

- “El otro tigre” (*El hacedor*, 1960)
- “Dreamtigers” (*El hacedor*, 1960)
- “Poema de los dones” (*El hacedor*, 1960)
- “El otro” (*El otro, el mismo*, 1964),
- “Otro poema de los dones” (*El otro, el mismo*, 1964)

Y así como los anteriores existe una serie de trabajos adicionales que conducen a la otredad productiva del texto; este es metáfora de lo que se ha nombrado como una superficie refractaria (espejo o sueño) de las matrices de complejidad (laberintos o bibliotecas). Por ejemplo, el título *Dreamtigers* es un paratexto, cuya función pragmática implica al lector en un juego de convenciones oníricas. Este es un pacto previo con el lector.

Borges orienta el esquema pragmático de lectura desde el inicio, pero al situarse en ese inicio, como aleph, colocará a sus lectores en distintos espacios de ficción, donde la perplejidad será su acompañante. Borges entrega un hilo, sí, al inicio del laberinto, pero lo que no dice es que dentro del laberinto no hay un minotauro, hay decenas de ellos.

Los laberintos se construyen a partir de un excedente monetario; es una estructura arquitectónica que alude a la ostentación pecuniaria. Pero, la moneda no solo da un valor, sino una advertencia, que en muchos casos se conecta con la amenaza latente de la emergencia de un monstruo. Esta es una instancia sociológica, ya Foucault la ha estudiado:

Creo entonces que hasta el siglo XVII o XVIII podía decirse que la monstruosidad, la monstruosidad como manifestación natural de la contranaturaleza, llevaba en sí misma un indicio de criminalidad [...] Luego, a partir del siglo XIX, vamos a ver que la relación se invierte, y se planteará lo que podríamos llamar la sospecha sistemática de monstruosidad en el fondo de toda criminalidad.

Foucault, 2002, p.83

Lo anterior se plantea porque en la monstruosidad hay un valor, un recuerdo. El lugar donde ocurrió alguna monstruosidad se recuerda con un monumento; y para ligar esto valen las referencias nominales siguientes: Juno Moneta “la avisadora”, monumentum “que recuerda”, moneo “yo recuerdo”. De la divinidad romana procede el término “moneda”, la diosa de dos caras. Además, recuérdese (valga la reiteración), que en el laberinto de Creta, había un interés por dejar de dar tributos.

Entre los arqueólogos, la colección de monedas les ha ayudado para orientarse en sus hipótesis de ubicar un destino, por ejemplo, esto ocurrió en el hallazgo de un famoso laberinto:

(Onorio) Bellino tenía duda de que se hallaba ante la antigua ciudad de <<Gnosus>>, pues era habitual encontrar por la zona monedas antiguas con la palabra ΚΝΩΣΙΟΝ (Knosion), o la abreviatura más frecuente ΚΝΩΣ (Knos), en el anverso, y una versión del símbolo del laberinto en el reverso. Bellin no había encontrado rastro alguno del laberinto de Dédalo, si bien tampoco esperaba que así fuera, pues Plinio dejó escrito que no quedaba nada de la famosa construcción. Por otra parte, la mayoría de viajeros que habían ido hasta allí en busca del laberinto habían sido conducidos hasta una cantera subterránea inmensa y <<laberíntica>> en la ladera del monte Ida, próximo a Gortina, y entraban entusiasmados en la mazmorra, esperando encontrar un Minotauro al acecho.

Mac Gillivray, 2006, p.157

El mundo en sí es un laberinto. Edificar un laberinto es tan solo una forma de crear una expresión del mundo, esto es, el diseñador funge como dios: *su función será maravillar*. El hombre que lo elabora se distancia de su carácter humano para acercarse a lo divino (al pasar ese borde, no hay retroceso), y con esto, abre la puerta para una confrontación con el poder de un dios (más fuerte), esto se plantea en *Los dos reyes y los dos laberintos*:

Esa obra era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres.

.....

En Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar [...] lo abandonó en mitad del desierto, donde murió de hambre y sed. La gloria sea con Aquel que no muere.

Borges, 2005, p.648

Si la idea pascaliana planteaba la existencia de *centros en tantas partes y su circunferencia en ninguna*, el gran problema que se desarrolla en *La pesadilla*, es el de quedar abandonado en “mitad” del desierto radica en que: “en el desierto se está siempre en el centro” (Borges, 2009, p.269). El desierto es la inmensidad, y por esto, si bien Tzinacán estaba en una celda, también vivió la angustia de residir en el desierto, en su centro, pues en la celda estaba expuesto ante la inmensidad del dominio de Dios. En este punto, la comparación bíblica es de gran utilidad, con la salida de Egipto, por parte de los israelitas, y su camino por el desierto, donde constituirán una postura de fe en el judaísmo.

Así, al considerar la biblioteca como una metáfora del universo, y este como resultado de una manifestación divina: caminar por un desierto es una expresión de permanecer en un laberinto, expuesto a la muerte; todo caminante del laberinto (universo) encontrará su minotauro.

Si la biblioteca se entiende como la expresión del universo, los laberintos habitan en la biblioteca, que como posee sus galerías hexagonales, provistas de espejos, ya en sí eso la distingue como una biblioteca laberíntica. Para leer pragmáticamente estas estructuras, entonces se vuelve prioritario establecer tales principios de base: reconocer

cuáles secuencias de series se van conformando para finalmente llegar a la estructura fractal, que será vista con perplejidad por cualquier lector, e incluso, vivida con angustia por aquellos lectores ubicados en el centro del desierto de signos.

#### **4. Literaturas de complejidad: aportes para las teorías literarias**

Al inicio del capítulo de análisis se planteó que el esquema de trabajo estaba compuesto de los cuatro siguientes apartados:

1. Tipos de mundos posibles y multi-versos caóticos
2. Banda de Möebius: metáfora del proceso de plasticidad lectora
3. Funciones pragmáticas en bibliotecas y laberintos
4. Literaturas de complejidad: aportes para las teorías literarias

El aporte final de esta tesis, a las teorías literarias, se centrará en los conceptos de *intertextualidad* y *mundos posibles*, a partir de la producción literaria de Jorge Luis Borges, como muestra de lo que llamo literatura de complejidad. Este seguimiento de literatura y teoría es el trazo reconocido por Rabaté (2007): “la literatura habita la teoría desde el comienzo y la hace temblar” (p.19).

Como se detallará, los conceptos en estudio se integran con otros conceptos vinculados transversales. A continuación se desarrollarán por separado los dos conceptos, dentro de los cuales, a modo de referencia general, se vinculan de la siguiente forma:

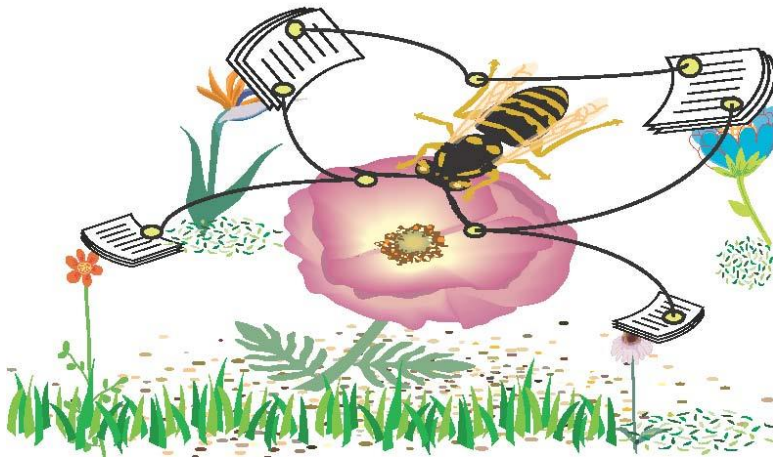
- Intertextualidad: rizoma, diseminación, banda de Möebius, transtextualidad, sistema semiótico, entre otros.
- Teoría de mundos posibles: ficción, literatura de complejidad, verosimilitud, semántica, entre otros.

### **Intertextualidad: trabajo de lectura rizomática en la Banda de Möebius**

El título de “literaturas de complejidad” alude a la complicación como estrategia narrativa, que se alimenta de las bifurcaciones de sentidos y significancias que ocurren en la trama literaria. Esto se ejemplifica con lo que ya se trató en el apartado 1 de análisis (estudio 2), acerca de Tzinacán (*La escritura del Dios*), el lector encarcelado, quien infiere la composición sígnica de la “Rueda altísima”, donde todas las parcelas del mundo se integran en un solo punto: “Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total...” (2005, p.640).

La noción de la hebra se conecta con el tema por tratar: *la intertextualidad*. Si un lector establece su ruta de análisis a través de un bosque, cuyas sendas se bifurcan, cuantas más vueltas realice el lector, irá diseminando cierta escritura textual tras de sí, de modo tal que en futuros encuentros con otros puntos del bosque semiótico, podrá voltear a ver sus patitas y antenas (como si fuera una abeja polinizadora) y así transferirá significantes (polen) entre distintos mundos de lectura. A continuación, una imagen que ilustra esta construcción teórica.





**Imagen 11.** Lector y sus intertextos

En la ilustración, cada texto se ubica en una posición distinta dentro de la parcela del mundo; el polen (representado por las pelotitas amarillas) de los sensores de la abeja (en patas o antenas) y los textos (localizados sobre distintas superficies florales) son los puntos de conexión para establecer la relación de lectura; en esto es necesario hacer constar que *no hay lectura sin relación*, y es este enlace el que permite decir algo con posterioridad, e incluso, relacionar, intertextualmente, lo leído en el presente con otras experiencias previas.

El acercamiento a una flor virgen (la rosada central) representa un texto literario que por primera vez se va a leer, pero que *al transcurrir de las hojas*, pueden irse descubriendo conexiones con otras fuentes literarias (mediante relaciones significantes, efectuadas por el lector polinizador); pero también se puede contar con el respaldo de la lectura editorial, por ejemplo, la que propone a través del título, la ilustración de la portada, las citas, comentarios al margen, prólogos, entre otros recursos.

En este proceso de bifurcaciones no es suficiente solo volar por distintas parcelas de bosques, sino que es necesario desarrollar destrezas para establecer las conexiones precisas entre los textos. Pero, antes de proseguir, vale retomar el concepto transtextualidad propuesto por Gérard Genette, que la define como:

...transtextualidad o transcendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como <<todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos [...] cinco tipos de relaciones transtextuales [...] intertextualidad [...] relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita [...] en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio [...] menos explícita y menos literal, la alusión [...] Michael Riffaterre [...] escribe: <<El intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido>> [...] <<La intertextualidad es [...] el mecanismo propio de la lectura literaria. En efecto, sólo ella produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, no produce más que el sentido>>

.....

El segundo tipo [...] paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta.

.....

El tercer tipo de transcendencia textual, que llamo metatextualidad, es la relación – generalmente denominada <<comentario>>– que une un texto a otro que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo [...] es por excelencia la relación crítica.

.....

El quinto tipo [...] architextualidad [«literariedad de la literatura, es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentales –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular] [...] la determinación del estatuto genérico de un texto no es un asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual.

.....

[...] cuarto tipo de transtextualidad [...] hipertextualidad [...] toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario [...] La Eneida y el Ulyse son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: La Odisea.

Genette, 1989, pp.9-15

El estatuto teórico anterior es central para esta investigación, pues coloca a la intertextualidad como una de las estrategias integradoras de textos. La finalidad de focalizar la atención sobre la intertextualidad se debe a que, como se resalta en la cita (esta es una manifestación de la intertextualidad) que Genette hace de Riffaterre: “<La intertextualidad es [...] el mecanismo propio de la lectura literaria” (Genette, 1989, p.10). Ya en el apartado (2. Banda de Möebius: metáfora del proceso de plasticidad lectora) se compararon los dos siguientes textos, lo cual permitió evidenciar conjuntos de oraciones compartidos, esto como ejercicio intertextual de Borges:

- La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga, en *Discusión* (1932)
- La doctrina de los ciclos, en *Historia de la eternidad* (1936)

Pero, además de lo anterior, Borges crea ficciones de autoría, como otra estrategia para producir bifurcaciones, las cuales llevan a la perplejidad lectora. La insistencia de Borges por crear ficciones de autoría se lee a la par de su atracción por establecer nombres de personajes como sistemas semióticos, que requieren lectores que desmarañen su cuadro gráfico: Lönnrot, Red Scharlach, Isidro Parodi, entre otros, que se han tratado en páginas anteriores.

En esta lógica, Borges apela más hacia un interés por la productividad lectora y no la ostentación de una dominante función de autoría propia. La escritura de Borges se basa en la dispersión de raíz risomática:

Los lectores tienen la impresión de que, así como don Isidro se burla de sus clientes, así también Biorges (como se ha llamado al excepcional tándem Bioy-Jorges) se burla de sus lectores y que en eso, y solo en eso, radica el interés de estos relatos.

.....

Durante muchos años, la identidad doble de Bustos Domecq no fue revelada. Cuando finalmente lo fue, la gente pensó que, como Bustos, era una broma. Su escritura no podía ser tomada en serio.

Eco, 2012, pp.206-207

Partir de la noción de intertextualidad es prioritario, en tanto, en un marco de complejidad, como se ha establecido para la escritura de Borges, es mediante esta función que se reconoce la integración de los dos soportes textuales: bibliotecas y laberintos, y sus funciones diseminadoras de complejidad: espejos y sueños, que se leen al considerarlas como si fueran elementos constituyentes de una banda de

Möebius que las trasciende; esta banda permite descubrir mundos posibles de lectura, multi-versos caóticos: en otros sistemas semióticos.

Las producciones literarias parten del seguimiento de reglas de formalización. Como se ha planteado en el marco teórico, este trabajo presta especial importancia al suceso narrativo, integrado por: complicación y resolución (Contursi y Ferro, 2000, p.31); además, lo propio del suceso es que se inscribe en un marco (tiempo y circunstancia), y un marco puede contener varios sucesos; en una escala mayor, un episodio está conformado del suceso y el marco. Estos son niveles de relaciones que hacen posible el establecimiento de límites sobre el sistema complejo que se pretende analizar.

Otro de los referentes por considerar es el tiempo. La particularidad en Borges es que debido a sus propias influencias filosóficas, el tiempo ha de seguirse tal como función rizomática de lectura, y esto conecta su escritura con una estructura de la complejidad, con mayores tensiones a nivel de la complicación y resolución:

<<El jardín de senderos que se bifurcan>> [...] se trata de la busca de un laberinto [...] un cuento filosófico e incluso un ensayo sobre la idea del tiempo [...] un tiempo plural y ramificado en el que cada presente se bifurca en dos futuros [...] infinitos universos contemporáneos...

Calvino, 1994, p.247

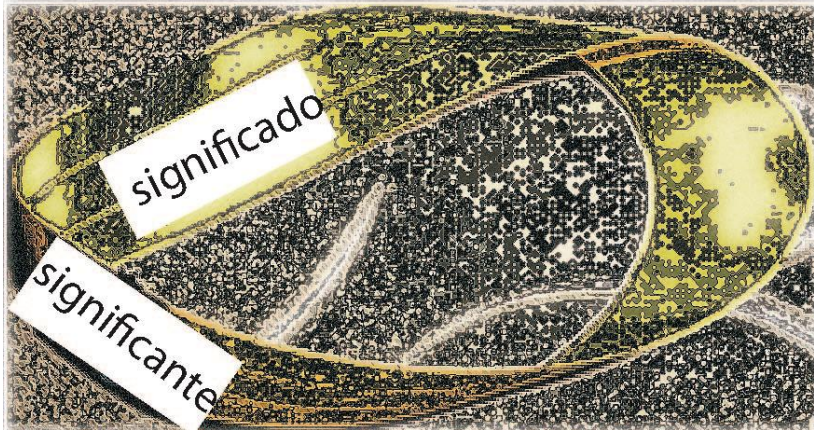
Si ya Platón habló del rey en su palacio, que es el universo, finjamos un palacio de infinitas estancias en el que el rey mismo ha de estar prisionero, y que el hombre, el temerario visitante jamás podrá encontrar...

*Cuadernos Hispanoamericanos*, Jorge Luis Borges en su historia de la eternidad, 1992, p.263

El rizoma es un tallo subterráneo y para leerlo, hay que excavar, pues no se ofrece en la superficie, sino que se esconde (no es un texto manifiesto, sino: latente). El ejercicio de la intertextualidad consiste en captar desde arriba los productos de la superficie (como abeja), pero la función de lectura de la intertextualidad demanda un ejercicio de rizoma (como escarabajo). Este ejercicio de ascenso-descenso es el que se representa con la banda de Möebius. Esta banda ya presupone una discusión topológica. La banda se construye a partir de un pliegue de significación, que solo puede ejecutar el lector (y no la función autoral).

El presente aporte a las teorías literarias retoma el planteamiento de Saussure acerca de que el signo es una dicotomía: significado y significante, y la relación entre ambos produce el proceso de significación; esto puede llevarse a otro nivel en la teoría de la complejidad, y para esto, una organización topológica sería de gran virtud.

La relectura del signo, como estructura (a partir de Saussure), es en sí un ejercicio pragmático. En el objetivo general se ha propuesto que las bibliotecas y los laberintos son matrices de complejidad, refractadas en espejos y sueños de mundos posibles, plegados a una banda de Möebius. La propuesta sería integrar el concepto de signo, leído desde una estructura no dicotómica, sino que plegada sobre sí misma, lo cual se logra a partir del momento de la significación, que lleva posteriormente a traslaciones a través de la cadena significante, en este caso, representada por una banda de una sola cara.



**Imagen 11.** Signo topológico

Como aporte a lo anterior, vale sintetizar hallazgos contenidos en el apartado (2. Banda de Möebius: metáfora del proceso de plasticidad lectora):

- La banda de Möebius es un soporte, una estructura móvil y de mundo curvo
- Cuando la estructura colapse, se estructurará otro mundo
- Toda formación de una banda de Möebius nace de un pliegue
- A lo largo de la banda hay significantes diseminados por el autor intelectual de la escena gráfica
- Sobre la banda se ejerce una lectura de implementación topológica, que permite hacer pliegues de lectura mediante la intuición del lector (quien cuenta con un amplio conocimiento teórico afín al texto)
- Esta lectura consiste en leer “en plano” una parcela del texto y conectarlo topológicamente con otro, mediante alguna de las estrategias transtextuales
- Los asertos de significación están motivados por la lógica textual

En el apartado dos se planteó una lectura de implementación topológica entre dos textos: *Through the Looking Glass* (L. Carroll) y *El otro*, en *El libro de arena* (Borges). Pero, tal ejercicio fue una impostura, en tanto que la significación del texto de Carroll, con respecto al texto posterior (el de Borges), se dio por un pliegue efectuado por el lector (redactor de esta tesis), no por el texto mismo. La impostura ocurre también por el anacronismo, pero para efectos de una textualidad rizomática vale aclarar que tal lectura sí es válida, en tanto los dos textos se insertan en una misma lógica textual.

El definir: *¿desde dónde se lee?* es una metacrítica, y esto se ha convertido en una dura reflexión acerca de la función cumplida por la institución universitaria, tal como lo refiere Calvino:

La escuela y la universidad deberían servir para hacernos entender que ningún libro que hable de un libro dice más que el libro en cuestión; en cambio hacen todo lo posible para que se crea lo contrario. Por una inversión de valores muy difundida, la introducción, el aparato crítico, la bibliografía hacen las veces de una cortina de humo para esconder lo que el texto tiene que decir y que sólo puede decir si se lo deja hablar sin intermediarios que pretendan saber más que él.

Calvino, 1994, p.16

*La metáfora de la lógica textual es la lógica sexual:* si una mujer es penetrada sexualmente por un toro, hay incompatibilidad genética y distintos niveles de  $P_h$  para que los espermatozoides del toro sobrevivan en el interior de la vagina, por lo que el óvulo no se fecunda; por otro lado, esto sí es posible en el mito, por ejemplo, en Pasifae y su



relación con el toro blanco, para engendrar al minotauro. Esta reflexión comparativa pretende hacer notar que la lógica textual requiere condiciones particulares y complementarias en los textos para que opere la implicación, o sea, habría ciertos enlaces de sentido que no podrían establecerse, así como ciertas teorías literarias no serían afines a específicos textos literarios; debe existir una correlación a nivel estructural que posibilite el pliegue para justificar el proceso de significación, pues si no fuera así, entonces todo sería válido en la interpretación, o sea, no habría una base de formalidad lógica en la interpretación, toda relación sería fecunda, y ya para esto la lógica ha establecido sus tablas de verdad, entre otros recursos, para determinar la validez o invalidez de argumentos.

La correspondencia de significantes se presenta en la biología, por ejemplo, cuando se unen las bases nitrogenadas: timina<sup>29</sup>-adenina, citosina-guanina, una a una. En este caso, una falla de la lógica textual es suponer que la adenina se una con la guanina. A nivel estructural, en todo sistema hay fórmulas de operación que regulan las relaciones de lo que podemos llamar "significantes funcionales", y es precisamente mediante la recursividad que un sistema del universo adquiere mayor estabilidad respecto de otros sistemas, y con el tiempo esto lo constituye en dominante.

Anteriormente se ha tratado la noción de impostura, pero a continuación se demostrará cómo se organiza una lectura de implementación topológica, con una validación del mismo texto, y no como suerte de conexión intertextual impuesta. El texto escogido procede de Foucault, pues en esto no interesa el autor (supondríamos, se justificaría en

---

<sup>29</sup> La sustitución de la timina por el uracilo, pone en operación la estructura del ARN, que es mediadora para otra estructura, el ADN.

primera instancia un texto de Borges), sino el t3pico, que en este caso es el lenguaje y su caracter3stica de infinito, tan recurrente en la escritura de Borges:

### El lenguaje al infinito

Escribir para no morir, como dec3a Blanchot, o tal vez incluso hablar para no morir, es una tarea tan vieja sin duda como el habla. Las m3s mortales decisiones, inevitablemente, permanecen todav3a en suspenso el tiempo de un relato. El discurso, ya se sabe, tiene el poder de retener la flecha, ya lanzada, en un retraimiento del tiempo que es su espacio propio.

Foucault, 1996, p.143

El subrayado del texto anterior es nuestro, y desde este *se marca el pliegue* que permitir3 girar el escrito sobre la banda plana a otra topol3gica de una sola cara, plegada sobre s3 misma: banda de M3ebius. La idea ser3 hacer coincidir ese anverso del texto de Foucault con un texto que emerge, por ejercicio de intertextualidad, con *La Odisea* de Homero:

Ahora, pues, los invitar3 a esta lucha, y aqu3l que m3s f3cilmente maneje el arco, lo arme y haga pasar una flecha por el ojo de las doce segures ser3 con quien yo me vaya, dejando esta casa a la que vine doncella...

*Odisea*, Homero, canto XIX

Entonces, en el texto de Foucault, hay una serie de significantes diseminados por el autor intelectual de la escena gr3fica, y es el lector experimentado quien sospecha, por intertextualidad, la presencia de un texto que da soporte a la banda que lee

actualmente. En este punto todo no es más que una sospecha, pero la evidencia aparecerá líneas posteriores:

Es posible efectivamente, como dice Homero, que los dioses hayan enviado las desdichas a los mortales para que puedan contarlas, y que en esa posibilidad el habla encuentre su infinito recurso: es posible de hecho que la cercanía de la muerte, su gesto soberano, su resalto en la memoria de los hombres excaven en el ser y en el presente el vacío a partir del cual y hacia el cual se habla. Pero la Odisea, que afirma este regalo del lenguaje en la muerte, cuenta al revés cómo Ulises ha regresado a su casa...

Foucault, 1996, p.143

En la siguiente ilustración se insertan los dos textos anteriores. El escenario está constituido de bosques, en alusión a la propuesta teórica de Umberto Eco: *bosques narrativos*.



**Imagen 13.** Parcela del bosque narrativo como banda de Möebius

Desde la introducción de este trabajo hemos establecido que: *leer implica conjeturar mundos posibles*, ordenar parcelas del mundo, con el fin de rastrear reglas recursivas. De este modo se asume una predisposición para reelaborar paradigmas de lectura, pues los signos son móviles, así como la cultura lo es, y esto conduce a posteriores reubicaciones teóricas. El trabajo de lectura consiste en partir de lo anterior para poder conectar parcelas del mundo y descubrir así su función intertextual subyacente.

El aporte a las teorías literarias se da mediante una lectura que toma como base topológica la banda de Möebius, la cual permite hacer pliegues donde emergen ciertos significantes, que en el trabajo de lectura son trasladados mediante ejercicios de intertextualidad, a través de parcelas de bosques narrativos (metáfora de Umberto Eco), y son estudiadas en la base de su intimidad, bajo tierra, como estructuras rizomáticas, de ahí la representación en la imagen anterior de un bosque, el cual soporta dos textos: uno sobre la superficie manifiesta (el de Foucault) y el otro en la superficie latente (*La Odisea* de Homero).

La intertextualidad trasciende, como banda de Möebius, pero para distinguirla es necesaria no solo la recolección previa de texto, sino la capacidad de integración significativa.

### **Para una teoría de mundos posibles en la escritura borgeseana**

Entre los aportes para las teorías literarias, que se pueden obtener a partir de literaturas de complejidad, uno de los referentes teóricos primordiales son los mundos posibles:

En mi opinión, una de las propuestas más interesantes y más fecundas de la Teoría de la literatura en los últimos años es la que se centra en el estudio de la ficción, y dentro de ella particularmente la llamada Teoría de los mundos posibles, con las aportaciones que vienen haciendo desde los años ochenta autores como Tomás Albaladejo, Lubomir Doležel o Thomas Pavel.

Rodríguez Pequeño, 1997, p.179

Estos mundos se articulan en parcelas de ficción, y en la colección que se haga de estas, finalmente se puede llegar a registrar cuáles son las reglas de formación para constituir los mundos posibles, que para el caso presente, se dirigen sobre la narrativa borgeseana. Acá vale remarcar: textos narrativos, en tanto: “algunos de los conceptos principales sobre los que opera esta teoría son irrelevantes en los textos líricos” Rodríguez Pequeño (1997, p.179).

Además de la anterior restricción programática, referirse a mundos posibles requiere un paso a la verosimilitud, pues esta mantiene un vínculo en el orden de la constitución de mundos, e incluso, es consustancial al tiempo.

La verosimilitud nace de la relación entre la realidad y la ficción en forma de comunicación textual; tiene que ver con los personajes, lugares, tiempos, sucesos empíricamente existentes, pero también tiene que ver con los personajes, lugares, tiempos, sucesos presentados como verdaderos por el autor en un texto literario.

Rodríguez Pequeño, 1995, p.4

Por otro lado, ya Albaladejo (1998, p.58) formuló en los mundos del texto, que el tipo II (ficcional verosímil) supone una construcción ficcional a partir de un mundo objetivamente existente. En el apartado (1. Tipos de mundos posibles y multi-versos caóticos) se propuso una serie de tesis:

- toda formación de un mundo posible puede estar antecedida por el caos
- el caos fundó el origen de las reglas formativas de mundos posibles

Si tomamos como base lo anterior, el personaje Tzinacán, en el cuento *La escritura del Dios*, construye un mundo donde ya no es posible establecer categorías semánticas, y así, el entorno se caracteriza como caótico:

Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad.

*La escritura del dios*. Borges, 2005, p.640

En ese universo, donde habita Tzinacán, convergen todas las parcelas del mundo, no permiten la separación; quien habita en tal sistema, lo hace de manera solitaria, es nadie, a pesar de que se llame Tzinacán; el nombre no importa, pues pronto lo

olvidará; el nombre siempre se emplea cuando hay al menos un otro; *en soledad esto carece de sentido.*

La otredad solo acontece ahí donde se instituye la separación, y con esta es que también surgen sentidos, en tanto: orientaciones. Entonces, en este entorno se puede referir que:

Las ficciones imposibles se caracterizan precisamente porque alguna de sus reglas constitutivas son de imposible cumplimiento, pero no por el mundo real, sino por el propio mundo artístico, por el propio texto, que es el resultado de unas reglas que no se pueden aplicar, que no se pueden casi ni concebir.

Rodríguez Pequeño, 1997, p.180

En el texto de Borges (2005) se habla acerca de una *fórmula*. El profesor Rodríguez Pequeño alude a *reglas*. En ambos casos, son organizaciones en un mundo singular. Se puede conocer su sistema, pero a nivel literario, Tzinacán se consume en el silencio: “Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso” (p.640). Este mundo, habitado por Tzinacán, es imposible, la fórmula nunca será pronunciada. Tzinacán permanecerá solo y en la oscuridad; conoce la fórmula, pero: *¿sabrá pronunciarla?* Tzinacán es único, no existe un otro; él se ha convertido en nadie desde que asumió el *saber todo*.

El planteamiento de una pregunta es válido para la constitución de mundos posibles.

La pregunta da origen al mundo a través de la imaginación. Incluso, en *El jardín de los*

*senderos que se bifurcan* se refiere que: “Es absurdo (afirmaba) imaginar que cuatro de las monedas no han existido entre el martes y el jueves...” (p. 468). La búsqueda de la validez del hecho genera una serie de consideraciones lógicas:

El lenguaje de Tlön se resistía a formular esa paradoja; los más no la entendieron. Los defensores del sentido común se limitaron, al principio, a negar la veracidad de la anécdota. Repitieron que era una falacia verbal, basada en el empleo temerario de dos voces neológicas, no autorizadas por el uso y ajenas a todo pensamiento severo: los verbos encontrar y perder, que comportan una petición de principio, porque presuponen la identidad de las nueve primeras monedas y de las últimas. Recordaron que todo sustantivo (hombre, moneda, jueves, miércoles, lluvia) sólo tiene un valor metafórico [...] Argumentaron: si la igualdad comporta la identidad, habría que admitir asimismo que las nueve monedas son una sola.

*El jardín de los senderos que se bifurcan*. Borges, 2005, p.468

Lo anterior lleva a plantear que tal ocurrencia de hechos es probable en ese mundo, en tanto el lenguaje de Tlön asume unas fórmulas propias. Así, la posibilidad de crear una ficción literaria, con reglas distantes del mundo objetivamente existente: solo es posible en un tipo III de lo ficcional no verosímil, en una sumatoria de transgresiones.

Lo sobresaliente del texto borgeseano es que la condición para que esto ocurra es: *establecer un lenguaje con propias reglas de organización*. Esta es una suerte de lenguaje esquizoide (σχίζο), en tanto separado, escindido. Si cada posibilidad del mundo acontece según reglas, en el caso de Tlön, la regla para que se pueda: “imaginar que



cuatro de las monedas no han existido entre el martes y el jueves...” (p. 468) es mediante una apropiación particular del lenguaje, una escisión del lenguaje colectivo; llevarlo hacia la significación de uso plenamente individual, esto es: no gozar del usufructo del lenguaje, sino que, patológicamente, en estas condiciones el sujeto se considera el único propietario.

Otro caso, con respecto a estas organizaciones estructurales del lenguaje, puede verse con el texto *Cuando la ficción vive en la ficción*: “...en un ángulo de esa imagen la misma lata de bizcochos reaparecía con la misma figura, y así (a lo menos, en potencia) infinitamente...” (Borges, 2007, p.532). Esta expansión de una estructura básica sigue una lógica fractal. A modo visual esto se ha representado en la figura 3 (Copo de nieve de Koch), que como se planteó en su momento: <<La lógica de construcción anterior parte de un triángulo equilátero de longitud 1; la segunda forma tiene un tercio de dimensión respecto del anterior, y el triángulo se ubica en el punto medio, y esto hasta llegar a la forma del conocido copo de nieve de Koch: “La largura del límite es  $3 \times 4/3 \times 4/3 \times 4/3 \dots$ : infinito” (Gleick, 1994, p.106)>>. Tanto en el texto de Borges, como el de Gleick, aparece el concepto de infinito (que hemos subrayado en ambos textos), lo cual es valioso, pues en los mundos posibles: *la banda de Möebius es su soporte dinámico*, al menos para la lectura de los mundos de ficción que hacemos de la escritura borgeseana.

Cuando en el objetivo general se planteó la existencia de funciones pragmáticas en bibliotecas y laberintos, que se refractarían en espejos y sueños *de mundos posibles*, se hizo porque una de las propuestas de la tesis precisamente se dirigía al estudio de la función de estas dos superficies diseminadoras: espejos y sueños, las cuales forman

arquitecturas nuevas de mundos posibles en la ficción literaria. Como respaldo textual: “Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo” (*El Aleph*, 1949, p.666).

Entonces, para efectos de la escritura borgeseana, un recurso de promoción de sistemas de mundos posibles ocurre con la operación funcional de espejos y sueños; una parte de su dinamismo consiste en que son superficies refractarias, plegadas a una *banda de Möebius*, esta es la que le brinda consistencia al mundo, diríamos, a partir de su pliegue. Recuérdese que precisamente una banda plana, al plegarse sobre sí misma, da origen a otro mundo: la banda de Möebius, con reglas de organización particulares; esta sigue teniendo la misma composición material de su antecesora, pero la dinámica de relación es totalmente otra; esa es la lógica de constitución de mundos posibles a partir del caos de otros previos.

En las formaciones de mundos se puede iniciar con “x” título para nombrar una compilación de cuentos, y puede suceder que uno de los cuentos porta el mismo significante, como es el caso de El aleph, cuento del volumen I, titulado *El aleph* (1949); en esto es oportuno agregar que la orientación (el pliegue) que da un título es una de las formas de transtextualidad conocidas como paratexto. En términos generales, un título que da origen a diversos títulos, y uno de estos se conecta especularmente con el genitor, es una muestra de las secuencias fractales a nivel de escritura.

El germen de los mundos ocurre mediante la replicación, concepto que procede de las ciencias genéticas, y que para el caso de la literatura sirve de metáfora para referir casos como este de un título idéntico al título del conjunto. Por otro lado, la replicación

de personajes se promueve en el escenario del sueño: “El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño” (Borges. El otro, en *El libro de arena*, 2009, pp.18-20).

Cada vez que soñamos y nos vemos en el sueño, estamos ante nuestra imagen en el sueño, esto es: un *alter ego* onírico, un doble, tal como la cadena del ADN hace su duplicación. La replicación requiere una previa separación para poder establecer el proceso de síntesis. Asimismo, los mundos posibles son la síntesis de tantos otros que no fueron posibles.

A veces, mediante abducciones será posible interpolar sentidos para rastrear el cómo se formó un mundo de ficción a partir de la liquidación caótica de otro texto base. Por esta razón, previamente he planteado que: “el concepto del aleph como operador lingüístico, numérico, mítico, divino; en fin, el aleph como concepto, está interpolado funcionalmente sobre distintas superficies textuales”.

Este caos se funda en uno de los mecanismos literarios empleados por Borges, y que lo hacen deudor del arte pictórico: *el manierismo*. Cuando se propuso que: “Los juegos de palabras, en el diseño de nombres de personajes creados por Jorge Luis Borges, se basan en reglas de formación manierista; por ejemplo, Carlos Argentino Daneri, como caos gráfico de Dante Alighieri (Borges, 2005, p.659, El Aleph, en *El Aleph*[1949]). Otros casos ya se han referido en el apartado de antecedentes, como los nombres: Lönnrot y Red Scharlach (Bloom, 2004, p.475); Isidro Parodi (Eco, 2012, p.209), entre otros”, es

precisamente porque tales juegos se pueden ver como replicaciones literarias<sup>30</sup> (no genéticas) que parten de fuentes primarias (genitores) y producen nuevas creaciones, otros mundos.

Así, la semántica de nombres propios para los personajes de Borges opera como una de las funciones pragmáticas para los mundos posibles; este es, si quisiera plantearse en aproximaciones científicas: *el núcleo de la narrativa de mundos posibles de Jorge Luis Borges*. En términos generales, si el periodo artístico del renacimiento aspiraba a la unificación, el manierismo apela a la dispersión, y funge así como soporte teórico para que la producción literaria de Borges asuma con gran fortaleza tales variables en la conformación de mundos posibles.

Para leer a Borges hay que partir de la premisa básica de que: *en sus textos hay una diseminación de significantes*. El trabajo de lectura es de concatenación para integrar la anomalía del signo textual (lo absurdo, como se planteaba en el caso de las monedas extraviadas, en *El jardín de los senderos que se bifurcan*) y así inscribir un sistema donde se pueda graficar un mundo, esto es, establecer coordenadas, husos horarios, como se hace en el planeta Tierra, para que de este modo la noción del tiempo tenga un sentido de organización cuando un sujeto se desplaza de un meridiano a otro. Remarco acá, para finalizar, *la noción del tiempo*, porque el tiempo es primordial en la constitución de mundos posibles. Para leer se requiere de tiempo, para pensar y luego elaborar la gráfica que se formuló (Figura 6. Área bajo la curva para el nombre Carlos Argentino Daneri): *se requiere tiempo*.

---

<sup>30</sup> Esto remite metafóricamente al término “replicación del ADN”, donde ocurre la duplicación del código genético.

Si cuando llegó el tiempo de 1955, y Borges recibió la dirección de la Biblioteca Nacional de Argentina, ¿él hubiese considerado, años atrás, las posibilidades de que al asumir ese puesto, estaría ciego, tal como aconteció con otros antecesores?: “Groussac (1848-1929) fue director durante 1885 a 1929; José Mármol (1817-1871) la dirigió desde 1868 hasta poco antes de morir (Borges, 2005, p.333, La ceguera, en *Siete noches* [1980])”.

Y para concluir: el tiempo es una de las variables que tipifican cada uno de los mundos posibles. La memoria que se tiene del tiempo da orientación al proceso de cambio de una parcela de un mundo que funge como germen para la constitución de un sistema complejo: otro mundo de ficción, cuyas reglas podrán ser distintas o se duplicarán respecto de las anteriores, que en este último caso, sería propio de la literatura de terror, aunque desde luego, hay una consideración también ofrecida por el maestro: “Respondí que lo sobrenatural, si ocurre dos veces, deja de ser aterrador [...]” (Borges. El otro, en *El libro de arena*, 2009, p.19).

# Capítulo III

## Conclusiones

En la introducción nos planteamos una pregunta que evidenciaba un complejo reto: ¿qué más se puede aportar con tanto que se ha escrito acerca de Borges?, esto sin referir otras producciones: cinematográficas, radiofónicas, pictóricas, etc., que también tienen mucho por decir de su producción literaria.

Esta aventura escrita permitió reflexionar acerca de: banda de Möebius, pliegue, infinito, estructuras rizomáticas, mundos posibles, entre otros, que partieron de la ubicación de dos matrices fundadoras de ficción: laberintos y bibliotecas, y dos superficies refractoras: espejos y sueños.

La aventura por recorrer me producía internamente preguntas, pero también encontraba que otros lectores daban lugar a sus propias inquietudes: “¿cómo es que catalizó la idea de laberinto y la idea de los misterios especulares?” (Eco, 2002, p.140). Así, mi proceso lector nació de una especulación, o bien, jalones por intuición; algo en la escritura en Borges incitaba el avance sobre tierras de fractales, rizomas, topologías, etc., caso que se reitera como estrategia humana cuando se deben leer entornos de gran complejidad; por ejemplo, Bettelheim distingue la función del juego en el pensamiento crítico, esto basado en el estudio que hace de la fantasía contenida en los cuentos de hadas:

El pensamiento requiere un derroche mínimo de energía, de manera que todavía nos queda una cantidad suficiente para actuar después de tomar una decisión y de especular sobre las posibilidades de éxito y la mejor manera de conseguirlo. Esto es lo que hacemos los adultos; por ejemplo, el científico <<juega con ideas>> antes de empezar a explorarlas de manera más sistemática.

En la investigación ha sido central la conformación de un conjunto de imágenes, gráficas, fotografías, entre otras, para efectuar “mapear” las propuestas narrativas de Borges. Cuando en su escritura queda en evidencia el interés por las brújulas y las orientaciones, en nuestro caso la opción ha sido recurrir a distintos elementos gráficos y penetrar en conocimientos topológicos con el fin de situarnos desde otra óptica (no lineal) frente a los textos borgesianos.

A continuación, tal como se hizo en la introducción, con respecto a los capítulos de marco teórico y antecedentes, se presentará una selección de referencias desarrolladas en los cuatro apartados del análisis.

#### TIPOS DE MUNDOS POSIBLES Y MULTI-VERSOS CAÓTICOS

El caos fundó el origen de las reglas formativas de mundos posibles, pero emprender el recorrido hacia ese origen es un ejercicio en soledad, tal como se desprende de la experiencia narrada acerca del personaje Tzinacán en el cuento *La escritura del Dios*. Inscritas las reglas es posible orientarse, aunque esto sea inicialmente a partir de una conjetura.

Borges indaga entre diversas culturas, parcelas de mundo, y nombra la dispersión que se bifurca en un solo punto como: el Aleph, el cual supone que los elementos particulares componen la experiencia de lo universal, y donde todo retoma sentido de unidad, enlace lógico. De este modo Borges efectúa una labor holística, tal como en su momento Leibniz la llevó a cabo.



Además, es valdero considerar que: “los mundos posibles son la síntesis de tantos otros que no fueron posibles”. Y cuando se comparan mundos entre sí, habrá que dar un rastreo mediante abducciones lógicas, pues de este modo se abre la posibilidad de distinguir “robos” de sentidos, que se revelan mediante ejercicios de extrapolación entre la ocurrencia de hechos narrativos en una parcela de mundo con respecto a otra parcela.

Este apartado se dividió en cuatro estudios:

**Estudio 1.** *Dreamtigers y El otro tigre*, en EL HACEDOR (1960)

**Estudio 2.** *La escritura del Dios*, en EL ALEPH (1949)

**Estudio 3.** *Cuando la ficción vive en la ficción*, en TEXTOS CAUTIVOS (1986)

**Estudio 4.** Manierismo caótico

A continuación se sintetizan los hallazgos principales en cada uno de estos estudios. Las referencias que aparecen entre comillas y sin fuente citada, corresponden a reflexiones propias que se rescatan en este apartado.

**Estudio 1.** *Dreamtigers y El otro tigre*, en EL HACEDOR (1960)

En el análisis se comparan estados de un tigre particular (a nivel de sueño) y otro de orden arquetípico. Por las funciones propias del sueño (sublimación y condensación) ocurren una serie de imposturas en la sintaxis de figuración; estos procesos también se reconocen en la figuración del tigre.

Si se lee la descripción de un tigre particular, sin contextualizar que es visto desde un sueño, no se podría tener certeza de si el tigre puede ser inscrito en un tipo de mundo

II (ficcional verosímil) o en el mundo III (ficcional no verosímil). Pero para resolver esto, el lector cuenta con paratextos para contextualizar la imagen proyectada del tigre, por ejemplo, ya *Dreamtigers* supone la existencia del tigre como parte de un sueño, y así, en estos ejercicios de lectura los detalles se ofrecen desde la primera línea.

La realidad del otro alterado tiene vínculos con un yo que lo reconoce como soñado, es su alteridad. Pero, en estas construcciones también hay anuncios de verosimilitud, recurso implementado por Borges, por ejemplo, en el uso de fechas históricas.

**Estudio 2.** *La escritura del Dios*, en EL ALEPH (1949)

El balam es el referente histórico, que también, como en el estudio anterior, permite jugar entre la ficción y lo real (como manifestación histórica). Esta figura se encargaba de leer la escritura de Dios; Borges lo que hace es reconocer esta función.

Si el anterior estudio remitía al sueño, este lo hace al nagual, que para el caso del balam se manifiesta en el jaguar; ambos casos abren escenario a la otredad. Esta función especular tiene su forma e identidad, es escritura de otra escritura, por tanto: paraescritura. Y por esto su concepción parte de: “Cada inicio de vida es la negación de aquello múltiple que pudo haber sido de otra forma; todo esto marca la potencialidad de existencia de un mundo sobre otro”.

La particularidad (como reclusión) da mayores posibilidades de extravío, cuyas manifestaciones en la locura o el delirio germinan en ¡la convergencia de todo!, cosa que experimenta Tzinacán; su conocimiento totalizador se convierte en prisión, ya no tiene posibilidad de transmitir algo de sí con auxilio de la otredad humana.

Leer la producción escrita de Borges es dar vida a esos pulsares de interconectividad que conducen al lector de un mundo a otro, cuyas franjas de separación se encuentran en tierras del caos.

**Estudio 3.** *Cuando la ficción vive en la ficción*, en TEXTOS CAUTIVOS (1986)

Los objetos: lata de bizcochos y un sótano son matrices que ofrecen material conceptual para plantear una disertación acerca del infinito. Hay algo de la figuración que se preserva en su devenir, y esto, bien se sabe: es desprendido del saber genético.

También la función de los sueños remite al infinito: hay sueños en otros sueños. Nominalmente, Borges rescata la concatenación en sus cuentos: "...el aleph (como concepto) se incluye en un cuento llamado *El Aleph*, que se inserta en una publicación llamada *El Aleph*".

Todo esto se articula en el sentido de que es posible encontrar: "*una ficción residente en otra ficción*". Para dar cuenta de esto resulta imperioso distinguir que los mundos posibles, como objeto de análisis, están formados por una serie de caminos (multiversos) caóticos en su base, y por esto mismo los mundos de ficción se viven en perplejidad.

**Estudio 4.** Manierismo caótico

El manierismo genera dispersión organizada; el caos presenta una dispersión aleatoria. Cuando formulamos esta conjunción: manierismo-caótico va en el sentido de que el caos se genera desde la perspectiva del lector, quien en primera impresión puede verse envuelto en una trama desprovista de orientación para poder articular un análisis. Borges goza desde esta deconstrucción, y ofrece nombres propios para que el lector

evidencie su astucia como analista; es el caso del nombre Carlos Argentino Daneri, y la descomposición que se hizo del nombre, en sus grafemas, con el fin de establecer una función que he llamado *topología nominal*.

Otros fenómenos de ficción dan cuenta de imágenes manieristas, como es el caso presente en *La escritura del Dios*, donde la dispersión organizada toma como soporte la figura del tigre, arquetipo de voraz dispersión: “decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos...” (p.639).

#### BANDA DE MÖEBIUS: METÁFORA DEL PROCESO DE PLASTICIDAD LECTORA

La banda de Möebius es un soporte, una estructura móvil que propone un estatuto teórico de: sentidos que no se leen linealmente, sino que los textos se siguen según ramificaciones internas, en una rizomática de mundos posibles interconectados, y por eso, desde la introducción se trazó cierta orientación: “por ser rizomas, se desprenden de un mundo posible 1, para adherirse a la estructura de otro mundo posible 2, y así sucesivamente en  $n$ -mundos posibles”.

Esta banda es un grafo y se elabora mediante reglas sencillas. Y si se parte de la propuesta teórica presente en *La ciencia de la semiótica* de Peirce (1974, p.64): “un estudio suficiente de los Grafos debe mostrar cuál es la naturaleza verdaderamente común a todas las significaciones de los conceptos”, se reconoce que la propuesta gráfica de la banda haría posible el descubrimiento de estructuras construidas con una base lógica, las cuales no se revelan con ligereza: “una banda de Möebius puede considerarse como una expresión de grafo, y para muestra: la fotografía 2, la cual exhibe líneas que sirven

como senderos para hacer los cortes con la tijera lo cual genera otra estructura (imagen 1)“.

Las alteraciones del sistema son concebidas como hechicería en el mundo ficticio: “La imagen es hechicería. Transformar una hoguera en tempestad, según hizo Milton, es operación de hechicero” (Después de las imágenes, en *Inquisiciones*, 2008, p.31). *Situar la afamada banda como soporte de lectura es hechicería*, en el sentido de que se requiere: un dobléz de la linealidad para extraer algo subyacente del texto profundo, ese al que se accede al realizar un dobléz en la banda.

Estas mismas condiciones originan que cuando el lector empiece su recorrido analítico por la banda, deba: “asumir la pérdida de orientación periódica en el recorrido por la parcela del mundo donde intenta producir sentidos de significación”. Pero también, las significaciones pueden traer las respuestas al esperar las vueltas de la dinámica propia de la banda: “si una moneda perdida no existiera en un tiempo ( $t_1$ ), solo hay que esperar un tiempo ( $t_2$ ), en el giro de la onda, para que emerja aquello adherido a su reverso, esto como referencia a lo acontecido en *El jardín de los senderos que se bifurcan*”.

La propuesta inicial se cuestionaba si a nivel pragmático, el trabajo de lectura evidenciaría que la banda de Möebius serviría para *desplegar sentidos que no se leen linealmente*, y para demostrar esto se discutió ampliamente en lo simbólico: como el estudio de nombres propios de personajes; además, con el aporte visual brindado por el diseño de ilustraciones, como el caso de la “Competencia entre Aquiles y la tortuga sobre una banda de Möebius”.

Si ya se ha tratado el tema de la función del sueño, vale agregar que: “El sueño es el otro escenario que se pliega con la vigilia, como banda de Möebius: no hay plena oposición, sino que hay implicación plena”.

En esta construcción topológica no hay centro fijo, y esto se expresó con la figura teórica del caracol, que ha aparecido en distintos momentos de la tesis: “El desplazamiento de un caracol sobre la banda implica también que este se encuentre siempre en el centro (se cumple la idea pascaliana de *centros en tantas partes...*)”. Este acercamiento revaloriza la marginalidad, le da el estatuto de estar expandida por toda la superficie. Además, con la imagen 8 fue posible la reflexión de que el desplazamiento puede registrarse con la suma de distintas perspectivas; así se reconocen mundos posibles.

Finalmente, puede concluirse que la banda de Möebius es una estructura que da un nuevo aporte a la teoría de mundos posibles, en tanto esta provee información graficable que permite demostrar cómo es posible la existencia de un mundo a partir de pliegues aplicados en el texto ficticio, tal como bien se desarrolló en *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga*, y para muestra está la imagen 4.

#### FUNCIONES PRAGMÁTICAS EN BIBLIOTECAS Y LABERINTOS

Los laberintos están cargados de especulaciones: salidas imaginarias, paredes que conducen a encierros; su composición no es fruto del azar. En el caso de las bibliotecas, los libros fungen como espejos: hay libros de otros libros, e incluso, no hay plagio, sino reescritura: << Borges efectúa este tipo de ejercicios para aludir a ciertos textos

fantásticos como *imágenes (o pre imágenes) de otros textos*, por lo cual, al estar confrontados especularmente, revelan, por refracción de significantes, que tienen una condición laberíntica: “bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto” (La pesadilla, Borges, 2009, p.263)>>.

Y con respecto a la noción de estructura, los laberintos son estructuras pragmáticas, donde quienes no logran asimilar sus reglas se convierten en cautivos; mientras que las bibliotecas, como se pudo demostrar con la imagen 9: organizan una compleja estructura con el único recurso de cuadrados y círculos. La composición de estructuras debe considerar que una sola línea puede dar vida a un laberinto, y esto tiene su expresión literaria:

...Lönnrot consideró por última vez el problema de las muertes simétricas y periódicas.

—En su laberinto sobran tres líneas —dijo por fin. Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy.

En *Artificios* (1944), p.544

El reconocimiento de un orden pragmático en las estructuras bibliotecarias y laberínticas es de suma importancia para orientar las lecturas de textos. En tales

construcciones ha de considerarse la crisis de referencialidad, muy propia de los textos de ficción de Borges, por ejemplo: “En los cuentos de corte policiaco, la trama se incrementa cuando la red de complicación narrativa demora su resolución”. Además: << El claro ejemplo de esta “crisis de referencialidad” es *El jardín de los senderos que se bifurcan* (2005): “Es absurdo (afirmaba) imaginar que cuatro de las monedas no han existido entre el martes y el jueves...” (p. 468). Este es un mundo de perplejidad>>.

Topológicamente se puede entender una rosa (realizada con la técnica del origami) como una biblioteca, pues para su composición se parte también de un cuadrado a través de pliegues. La distinción de la rosa es significativa: un libro de Borges llamado *La rosa profunda* (1975) es una de las pistas que permite registrar la fascinación de esta figuración en el literato argentino.

De Toro (2008, pp.87/89) propone que: <<...un laberinto en el cual su texto es una digresión suplementaria, un falso y ciego espejo, imitando una infinita especulación, lo cual Borges denomina ‘Jangr’, pronunciación castellana de ‘hong’ que representa “un nudo difícil de desatar, un gran problema, un rompecabezas”>>. Y como el laberinto está colmado de sistemas especulares, se hace necesario indagar lo que leen los personajes en las tramas literarias, y no solamente asumir la perspectiva del lector, como dueño de conocimiento; en los personajes, su perspectiva, también es valedera, e incluso orientadora.

El laberinto es como un sueño, en cuyo centro reside un minotauro; ese es el laberinto griego, de Teseo, que Eco (1998, p.654) ya ha reflexionado. Al sueño se ingresa para dormir y se sale para nuevamente volver al estado de vigilia. Los sueños están



compuestos por pasillos de espejos, senderos que se bifurcan, tal como ocurre en textos literarios.

Quien se adentra en un laberinto completa lo que está por venir y por esto toma las decisiones de si avanzar por un camino u otro; esta lógica es la del sueño: “Ni aun el más veraz de los hombres puede contar sin añadidos ni adornos un sueño maravilloso que ha tenido” (Freud, 2004, pp.70-71). Asimismo, estos entornos tienen tintes manieristas, aunque tal como ya Eco lo ha aclarado: es distinto un laberinto manierista de uno griego, pero al menos, lo que resulta trascendental para los fines de lectura es valorar que: “El manierismo, que descubre la espontaneidad del espíritu y percibe en el arte una actividad autónoma del sujeto creador, introduce, por primera vez, en las representaciones plásticas, de acuerdo con este descubrimiento, la idea de un espacio ficticio” (Hauser, 1965, pp.301-302). La ficción da vida a la creación literaria.

Siguiendo la propuesta, en el problema de investigación se rescató la interrogante de Umberto Eco con respecto a la escritura de Borges: “¿cómo es que catalizó la idea de laberinto y la idea de los misterios especulares?” (Eco, 2002, p.140). Esos misterios se difuminan, rizomáticamente, por espejos (y sueños), pero requieren una base, la que he llamado matriz de complejidad. Pero vale agregar que el rizoma es: “rastros diseminados no se ofrece en la estructura manifiesta, sino que en la latente”.

El universo es una gran biblioteca, y esta, como el universo, está inmersa en el tiempo, y tiene su espacio: “tiene su propio registro histórico, que no olvida, y en caso de que se tenga la sensación de olvidar, el acceso a la poesía es una vía de extraer ese resto oculto en el silencio”. Este reconocimiento fue planteado ensayísticamente por Borges:

...estamos hechos para el olvido. Pero algo queda y ese algo es la historia o la poesía, que no son esencialmente distintas.

La Divina Comedia, En *Siete noches* [1980]. Borges, 2009, p.243

Finalmente, Borges entrega un hilo al lector; este emprende un camino donde tendrá que ir estableciendo su morada de significaciones como nómada. Un asentamiento de sentido es válido para una literatura alegórica, no para la literatura de la complejidad de Borges.

#### LITERATURAS DE COMPLEJIDAD: APORTES PARA LAS TEORÍAS LITERARIAS

Estos enlaces nos llevaron a proponer un nuevo aporte a las teorías literarias, en específico con uno de sus conceptos centrales: la intertextualidad, que para el caso en estudio, está conectada con la teoría del rizoma; además de las propuestas de Gérard Genette, con respecto a la transtextualidad. Borges recurre ampliamente a esta estrategia, y un ejemplo claro son las ficciones de autoría, a través de las cuales juega con el lector, en una convención pragmática, que induce la reflexión acerca de que al leer a Borges es prioritario cuestionarse la veracidad de las fuentes citadas o el porqué de sus “autoplágios”, tal como se comentó con los textos:

- La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga, en *Discusión* (1932)
- La doctrina de los ciclos, en *Historia de la eternidad* (1936)

Estos “autoplágios” se entienden más bien como una refracción de escritura, que para el caso mencionado: “va desde *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga* (pre imagen) a *La doctrina de los ciclos* (imagen)”. Ciertos textos fantásticos funcionan como imágenes (o pre imágenes) de otros textos, y así hasta el infinito.

Las literaturas de la complejidad conservan rutas internas bifurcadas, en cuyo bosque semiótico se diseminan sentidos y desorientaciones. Los nombres propios también son sistemas semióticos construidos en una matriz de complejidad, por esto hay que descomponerlos, y en las atracciones de sus grafemas sería posible desentrañar el sentido latente del texto manifiesto.

La complejidad se lee con gran novedad mediante el recurso de la banda de Möebius, tal como se ha demostrado dentro del análisis. El signo no es una realidad plana, sino que es un signo topológico, esto es: doblado, cruzado, quebrado sobre sí mismo, pero además de esto: dinámico. El vacío que deja en su interior le permite enlazarse con otros signos, y de este modo generar diversos mundos posibles de sentidos. El trabajo por efectuar es el establecimiento de los procesos de validación de los niveles interpretativos del texto.

En diversos textos de Borges será valioso recurrir a la impostura de la banda de Möebius porque hay ciertas parcelas de mundos narrativos que construyen sus propias reglas de organización gráfica, tal como una escisión respecto del lenguaje colectivo, establecido como norma, por lo que aplicar un doblar sobre el texto puede desprender una serie de significaciones alojadas en lo latente del texto literario.

## Capítulo IV

Fuentes consultadas

Acevedo, Leonor. (1981). *Georgie, mi hijo*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. (1992).

Homenaje a Jorge Luis Borges, n<sup>os</sup> 505/507. Madrid.

Aguiar, Vítor Manuel de. (1975). *Teoría de la literatura*. Gredos: Madrid.

Aizenberg, Edna. (2009). *Cansinos-Assens y Borges: en busca del vínculo judaico*. Columbia University.

Alazraki, Jaime. (1974). *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. 2<sup>a</sup> edición. Madrid: Editorial Gredos.

Albaladejo, Tomás. (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Universidad de Alicante.

Almeida, Iván. (1998). Conjeturas y mapas. Kant, Peirce, Borges y las geografías del pensamiento. Revista *Variaciones Borges* 5(versión en disco compacto).

Arenas, María. (1998). La abducción creativa en los ensayos de Borges. Revista *Variaciones Borges* 5(versión en disco compacto).

Arley, Mauricio. (2012). *Literatura en el diván del Psicoanálisis*. Heredia: EUNA.

Aymard, André y Auboyer, Jeannine. (1958). *Oriente y Grecia Antigua*. Vol. I. Barcelona: Ediciones destino.

Bachelard, Gaston. (2004). *La poética de la ensoñación*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland. (2004). *La preparación de la novela*. México: Siglo XXI editores.

------. (2005). *La preparación de la novela*. México D.F.: Siglo XXI editores.

------. (2009). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

Baudrillard, Jean. (2005). *Cultura y simulacro*. 7<sup>ma</sup> ed. Barcelona: Editorial Kairós.

Beristáin, Helena. (2000). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

Berkeley, George. (1968). *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*. 3<sup>a</sup> ed.

Buenos Aires: Editorial Losada.

Bertalanffy, Ludwig von. (1976). *Teoría general de los sistemas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Beljon, J. (1993). *Gramática del arte*. Buenos Aires: Celeste ediciones.

Bettelheim, Bruno. (1990). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. 10<sup>ma</sup> edición. Barcelona:

Editorial Crítica.

Bioy, Adolfo. (2006). *Borges*. Edición a cargo de D. Martino. Barcelona: Ediciones

Destino.

Blacutt, Mario. (1989). *Relatos filosofía y Borges*. La Paz: s.ref. ed.

Bloom, Harold. (2004). *El canon occidental*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Borges, Jorge. (2005). *Obras completas*. Tomo I. Buenos Aires: Emecé Editores.

------. (2007). *Obras completas*. Tomo IV. Buenos Aires: Emecé Editores.

----- (2008). *Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial.

----- (2009). *Obras completas*. Tomos II, III. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borrás, G. (1993). *Jacopo Pontormo*. Madrid: Historia Viva.

Bravo, Víctor. (2003). *El orden y la paradoja*. Venezuela: Ediciones de Vicerrectoría Académica, Universidad de los Andes.

Briggs, J., Peat, D. (2001). *Espejo y reflejo: del caos al orden*. 3ª edición. Barcelona: Editorial Gedisa.

Burckhardt, J. (1982). *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Edaf.

Calvino, Italo. (1994). *Por qué leer los clásicos*. 4ª edición. Barcelona: Tusquets editores.

Calvo, Julio. (1994). *Introducción a la pragmática del español*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Campbell, Joseph. (1972). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.

Camps, Victoria. (1976). *Pragmática del lenguaje y filosofía analítica*. Barcelona: Rigsa.

Cansinos, Rafael. (1936). *La nueva literatura (1898-1900-1916)*, vol. I y vol II. Madrid: V.H. De Sanz Calleja editores.

Carbajal, E., D'Angelo, R., Marchilli, A. (2000). *Una introducción a Lacan*. Buenos Aires: Lugar editorial.

Carnap, Rudolf. (1969). *Fundamentación lógica de la física*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- Carnap, Rudolf, Morgenstern, O., Wiener, N. (1968). *Matemáticas en las ciencias del comportamiento*. Madrid: Alianza editorial.
- Carrizo, Antonio. (1981). Borges el memorioso, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. (1992). Homenaje a Jorge Luis Borges, n<sup>os</sup> 505/507. Madrid.
- Carroll, Lewis. (2009). *Matemáticamente*. Traducción e introducción de Leopoldo María Panero. 4<sup>a</sup> edición. Barcelona: Tusquets editores.
- (1994). *Through the Looking Glass*. New York: Penguin Group.
- Chiappini, Julio. (1990). *Borges y Lugones*. Santa Fe, República Argentina: Editorial Zeus.
- (1995). *Borges y Cansinos-Asséns*. Santa Fe, República Argentina: Editorial Zeus.
- Chinn, W., Steenrod, N. (1975). *Primeros conceptos de topología*. Trad. Zorío Blanco. Madrid: Selecciones Gráficas Ediciones.
- Compagnon, Antoine. (1998). *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. París: Éditions du Seuil.
- Compton, Vanessa. (2007). *Understanding the Labyrinth as transformative site, symbol, technology: An arts-based inquiry*. Tesis doctoral, apéndice 8 "The labyrinthology of Pierre Rosenstiehl". Fuente: [www.collectionscanada.ca](http://www.collectionscanada.ca)
- Contursi, María y F. Ferro. (2000). *La narración*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.



De Toro, Alfonso. (2008). *Borges infinito*. Borges virtual. New York: Hildesheim.

Deleuze, Gilles. (1988). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires: Paidós.

Derrida, Jacques. (1970). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Dor, Jöel. (2000). *Introducción a la lectura de Lacan*. Barcelona: Gedisa.

Duch, L. (2002). *Antropología de la vida cotidiana. Simbolismo y salud*. Madrid: Editorial Trotta.

Duverger, C. (1987). *El origen de los aztecas* (2ª ed.). México: Editorial Grijalbo.

elpais.com. (28 de agosto de 1980). *Borges reivindica la obra de Cansinos Asens*. Tomado el 14 de mayo de 2011. Fuente:

[http://www.elpais.com/articulo/cultura/Borges/reivindica/obra/Cansinos/Asens/elpepicul/19800828elpepicul\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Borges/reivindica/obra/Cansinos/Asens/elpepicul/19800828elpepicul_2/Tes)

Eco, Umberto. (1981). *Lector in fabula*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: editorial Lumen.

----- (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.

----- (1998). *Apostillas a El nombre de la rosa*. 3ª edición. Barcelona: Editorial Lumen.

Eco, Umberto. (1998b). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen.

- . (2002). *Sobre literatura*. Barcelona: Editorial Océano.
- . (2012). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Einstein, A. (1998). *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*. Madrid: Ediciones Altaya.
- Feijoo, Benito. (1993). *Teatro crítico universal*. Edición de Ángel Fernández. Madrid: Cátedra.
- Foucault, Michel. (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.
- . (2002). *Los anormales*. 2ª edición. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Fraleigh, J. (1980). *Cálculo con geometría analítica*. Trad. G. Prada y M. Lara. México D.F.: Fondo Educativo Interamericano.
- Francis, George. (1987). *A topological Picturebook*. Department of Mathematics, University of Illinois at Urbana-Champaign. New York: Springer-Verlag.
- Freud, Sigmund. (2004). *La interpretación de los sueños* (primera parte, 1900). Vol. IV. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- García, Xenaro. (2008). *Dos signos de Stendhal aos imaxinarios de Musil*. Galiza: Edicións Laivento.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández.

Madrid: Taurus.

Gerber, Daniel. (1989). *Poesía y Psicoanálisis: Encuentro en el Desencuentro*. Texto

presentado en el Simposium: *Literatura y Psique*, Jalapa, Veracruz.

Gleick, James. (1994). *Caos. La creación de una ciencia*. Trad. Juan Gutiérrez. 2ª edición.

Barcelona: Seix Barral.

Gómez, Juan. (1994). *La teoría literaria de Amado Alonso*. Tesis doctoral. Facultad de

Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid.

Grau, Cristina. (1998). *Borges e l'architettura*. Torino: Testo & immagine.

Gutiérrez, Santiago. (2010). Pierre Fermat: la pasión por los números. *Revista Suma*. Nº

64. Sociedad Madrileña de Profesores de Matemáticas *Emma Castelnuovo*.

Guyomard, Patrick. (1997). *El goce de lo trágico. Antígona, Lacan y el deseo del analista*.

Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Hauser, Arnold. (1965). *El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte*

*moderno*. Trad. Felipe González. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Hofstadter, Douglas. (2005). *Godel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. Trad. Mario

Usabiaga y Alejandro López. 9ª edición. Barcelona: Tusquets editores.

Homero. (2000). *Odisea*. Madrid: Ediciones Escolares.

Imbert, Enrique. (1999). Introducción. Borges en el Boletín de la Academia Argentina de Letras. Anejos del boletín. *Anejo I. Homenaje a Jorge Luis Borges*. Buenos Aires.

Janik, Allan y Toulmin, Stephen. (1998). *La Viena de Wittgenstein*. Madrid: Editorial Taurus.

Kenny, A. (1974). *Wittgenstein*. Madrid: Alianza editorial.

Kosslyn, S. Mental Imagery, en Kosslyn, S., Osherson, D. (1995). *An Invitation to Cognitive Science. Visual Cognition*. Vol. 2, 2<sup>nd</sup> edition. Massachusetts Institute of Technology.

Kristeva, Julia. (1978). *Semiótica 1*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Laszlo, Ervin. (2003). *The Connectivity Hypothesis*. State University of New York, Albany.

Leibniz, Gottfried. (1975). *Monadología*. 6<sup>a</sup> edición. Buenos Aires: Aguilar.

León-Portilla, Miguel y Shorris, Earl. (2004). *Antigua y nueva palabra*. México D.F.: Aguilar.

Lerma, D. (2006). *Metodología de la investigación*. Bogotá: Litoperla editores.

Lévi-Strauss. (1978). *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Macho Stadler, Marta. (2006). *Las matemáticas de la literatura*. Conferencia "Un Paseo por la Geometría". Universidad del País Vasco-Euskal Herriko, Unibertsitatea.
- Mac Gillivray, J. (2006). *El laberinto del Minotauro. Sir Arthur Evans, el arqueólogo del mito*. Trad. Roser Vilagrassa. Barcelona: Edhasa.
- Mackenbach, Werner. (2008). *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas I. intersecciones y transgresiones: propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*. Guatemala: F&G Editores.
- Magazine littéraire. (1988). *Jorge Luis Borges*. Noviembre, N° 259. París.
- Marghescou, Mircea. (1979). *El concepto de literariedad*. Madrid: Taurus.
- Marín, Norman. (2009). *Los senderos trifurcados del deseo*. México D.F.: Ediciones y Gráficos Eón.
- Martín, Noel. (1999). Los temas de Borges. Anejos del boletín. *Anejo I. Homenaje a Jorge Luis Borges*. Buenos Aires.
- Mata, Esteban. (2009). Los azules tigres del caos. Un vistazo al pensamiento de la complejidad en la obra de Jorge Luis Borges. *Revista Filosofía Universidad de Costa Rica*, vol. XLVII, n° 120-121. San José: UCR.
- Menton, Seymour. (1998). *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Merrell, Floyd. (1991). *Unthinking, thinking: Jorge Louis Borges, mathematics and the new physics*. Purdue Research Foundation, West Lafayette, Indiana.

Meyrink, G. (2007). *El gólem*. Trad. R. Lupiani. Madrid: Alianza editorial.

Missana, Sergio.(2003). *La máquina de pensar de Borges*. Buenos Aires: Editores Independientes.

Morales, Raúl. (10 de julio, 2010). El caracol abre nuevas posibilidades de propulsión acuática, en *Tendencias de la Ingeniería*, Instituto de Ingeniería de España. Tomado el 10 de julio de 2010. Fuente: [http://www.tendencias21.net/El-caracol-abre-nuevas-posibilidades-de-propulsion-acuatica\\_a2626.html](http://www.tendencias21.net/El-caracol-abre-nuevas-posibilidades-de-propulsion-acuatica_a2626.html)

Morin, Edgar. (2007). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

Morley, Sylvanus. (1965). *La civilización maya*. 5ª edición. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Nicolas, Laurent. (1999). Borges et l'infinito. Revista *Variaciones Borges* 7 (versión en disco compacto).

Océano. (1997). *Historia del arte 7. Renacimiento y Manierismo*. Barcelona: Oceano.

Ortega y Gasset, Jose. (1973). *El espectador*. Navarra: Salvat editores.

Paoli, Roberto. (1994). *La presencia de Borges en la literatura italiana contemporánea*.

Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.

Payne, Michael (comp.). (2002). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Peirce, Charles. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Trad. por B. Bugni. Buenos Aires:

Ediciones Nueva Visión.

Platón. (1999). Menón. En *Diálogos*, Vol. II. Madrid: Editorial Gredos.

Pera, Cristóbal (editor). (1999). *Jorge Luis Borges. Cartas del fervor*. Barcelona: Galaxia

Gutenberg.

Pickover, Clifford. (1994). *Chaos in Wonderland*. New York: Saint Martin's Press.

Peirce, Charles. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Trad. Beatriz Bugni. Buenos Aires:

Ediciones Nueva Visión SAIC.

Pineda, Alvarado y Canales (1994). *Metodología de la investigación*. 2ª edición.

Washington: Organización Panamericana de la Salud.

Pineda, Antonio. (2010). Literatura, Comunicación y Caos: Una lectura de Jorge Luis

Borges (1 parte). *Revista internacional digital del grupo de investigación en teoría y tecnología de la comunicación*, año III, junio, nº 10. Universidad de Sevilla.

Manuscrito.

Poincaré, Henri. (1963). *La ciencia y la hipótesis*. 3ª edición. Madrid: Espasa-Calpe.

Rabaté, Jean-Michel. (2007). *Lacan literario: la experiencia de la letra*. México: Siglo XXI

editores.

Ricoeur, Paul. (2001). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*.

México D.F.: Siglo XXI Editores.

Rodríguez Pequeño, Javier. (1995). *Ficción y géneros literarios: (los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra)*. Universidad Autónoma de Madrid.

----- (1997). *Mundos imposibles: ficciones posmodernas*.  
Universidad de Valladolid. *Revista Castilla: Estudios de Literatura*, nº 22, pp.  
179-188.

Sagastume, Jorge. (2011). "El inmortal" de Jorge Luis Borges: el Yo, Aleph absolutos y vocabularios finales. *Revista de Filosofía*, vol. 67. Universidad de Chile.

----- (2013). *El secreto de los flamencos: Andahazi, Borges y las matemáticas*. *Bulletin of Spanic Studies*. Liverpool University Press.

Sarlo, Beatriz. (1993). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Saunders, Peter. (1982). *An introduction to castastrophe theory*. New York: Press  
Syndicate of the University of Cambridge.

Saussure, Ferdinand de. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial  
Losada.

Serie Estudios e investigaciones. (1997). *Literatura policial en la Argentina*, nº 32. Buenos  
Aires: Comité Editorial, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,  
Universidad Nacional de La Plata.

Skirius, John (compilador). (1994). *El ensayo hispano-americano del siglo XX*. México D.F.:  
Fondo de Cultura Económica.



Soler, Ana y Castro, Kaco. (2004). *Inter(medios). La matriz intangible*. Vigo: Universidade de Vigo.

Teitelboim, Volodia. (1996). *Los dos Borges*. México: Editorial Hermes.

Vartiainen, Maria. (2003). *Beyond the Visible: Actins*. Universidad de Helsinki. Tomado de: <http://www.youtube.com/watch?v=a12ZaCiywtl>

Viquez, Alí. (2005). Borges en el ejercicio de la crítica literaria: a propósito de Inquisiciones y Otras inquisiciones (primera parte). *Revista Filología y Lingüística*, vol. XXXI, nº 1. San José: UCR.

Walde, Erna von der. (1985). Hacia una definición de la teoría literaria de Jorge Luis Borges. *Revista de la Universidad Nacional*, vol. 1, nº 3. Bogotá.

Woodcook, Alexander y Davis, Monte. (1989). *Teoría de las catástrofes*. 2ª edición. Madrid: Ediciones Cátedra.

Woodall, James. (1999). *La vida de Jorge Luis Borges*. Barcelona: Gedisa.

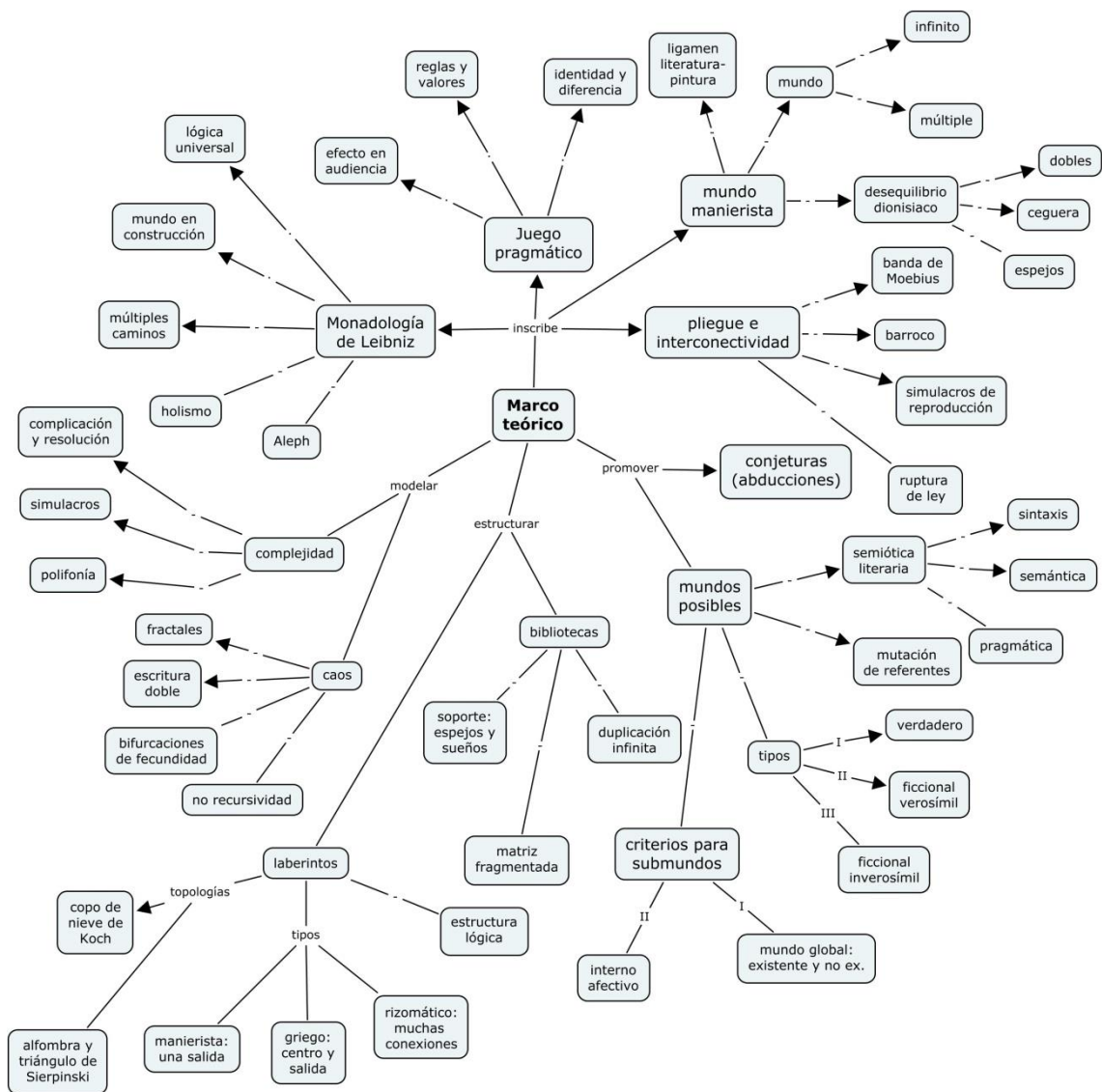
Wullicher, Ricardo. (1977). *Borges para millones* (película). Producciones Vitorica.

Yurkievich, Saúl. (1973). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz. Barcelona: Barral editores.

# Capítulo V

## Anexos

Anexo 1. Listado general de mapas, figuras, fotografías e imágenes



Mapa conceptual. Marco teórico



Fotografía 1. Ajedrez sobre cuadrícula del dios azteca Tonatiuh

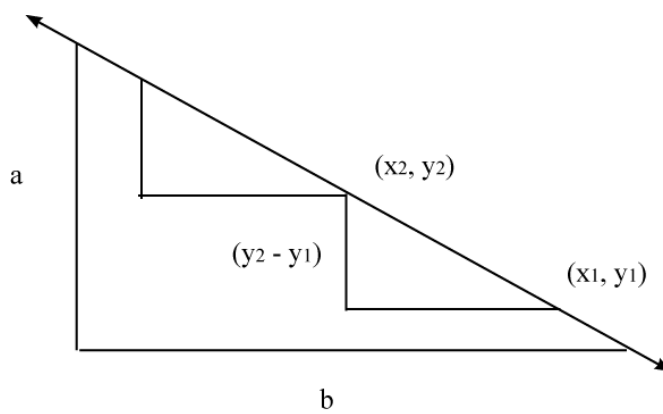
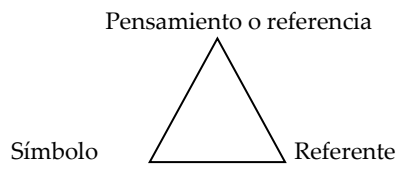
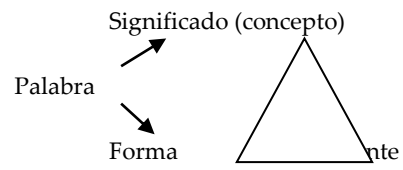


Figura 1. Interpolación lineal de una recta

SEGÚN OGDEN Y RICHARDS



SEGÚN JOHN LYONS



SEGÚN PETÖFI

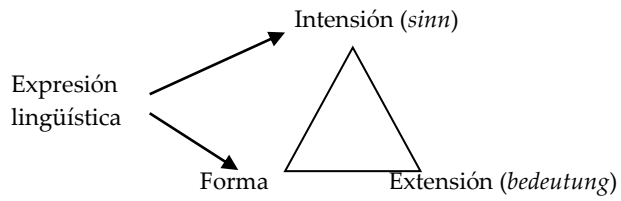


Figura 2. Triángulos de significación



Fotografía 2. Banda de Möebius: conectividad



Imagen 1. Banda de Möebius cortada en tres secciones

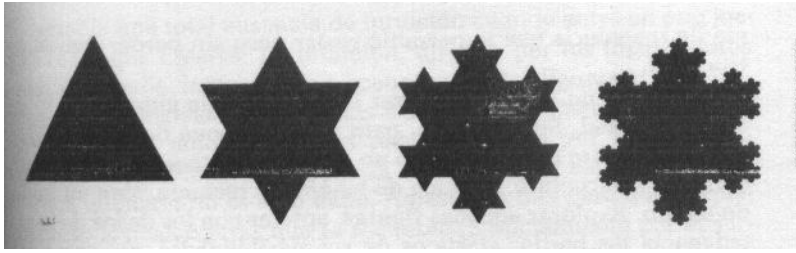
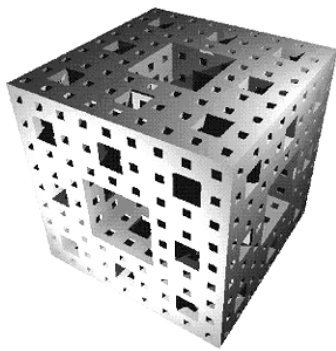
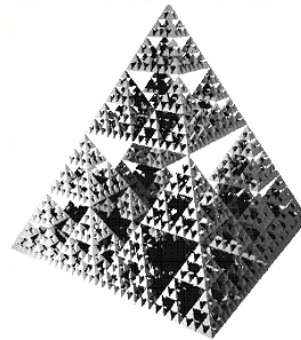


Figura 3. Copo de nieve de Koch



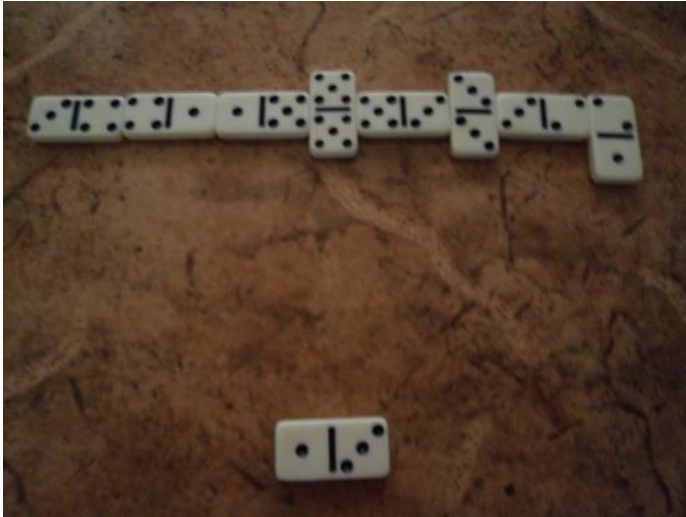
A.



B.

B.

Figura 4.A. Alfombra de Sierpinski, B. Triángulo de Sierpinski



Fotografía 3. Capicúa de dominó



Figura 5. Resto "a" de un palíndromo borgeseano



Fotografía 4.  $N$  caballos según el ángulo entre espejos



**Imagen 2.** Fresco *Incendio en el Borgo* (1514-1517) de Giulio Romano y Francesco Penni



**Imagen 3.** Banda de Möbius secretada por caracoles



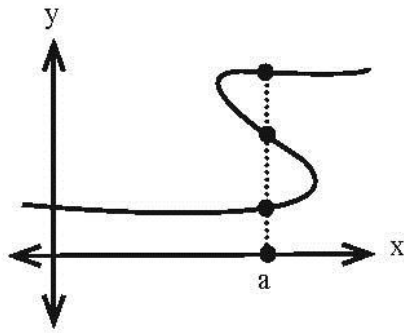


Figura 7. Gráfica de no función

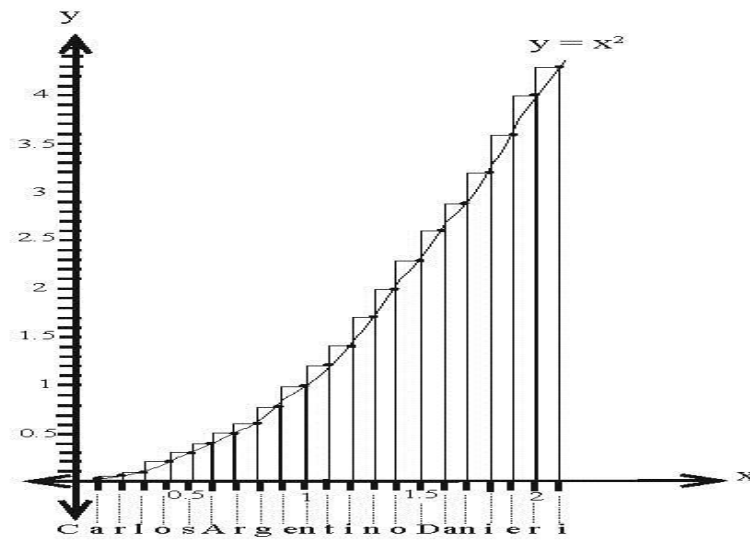
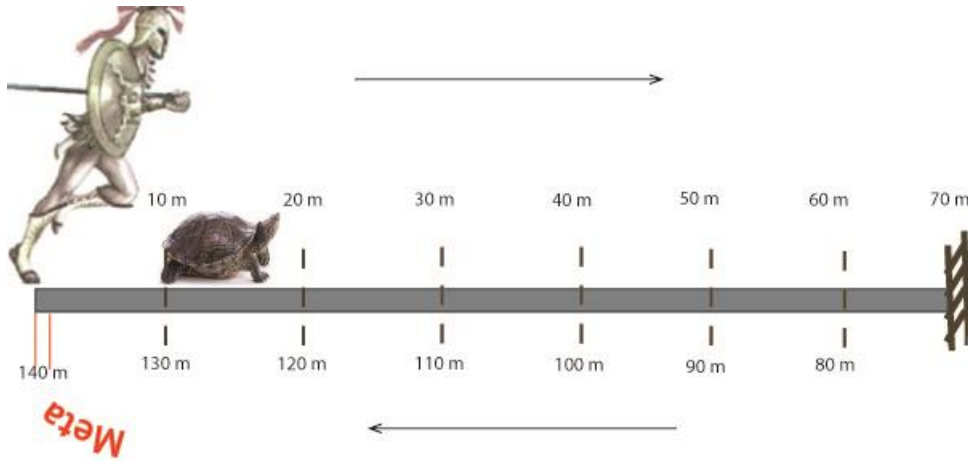


Figura 6. Área bajo la curva para el nombre Carlos Argentino Danieri



**Imagen 4.** Competencia entre Aquiles y la tortuga sobre una banda plana



**Imagen 5.** Competencia entre Aquiles y la tortuga sobre una banda de Möebius

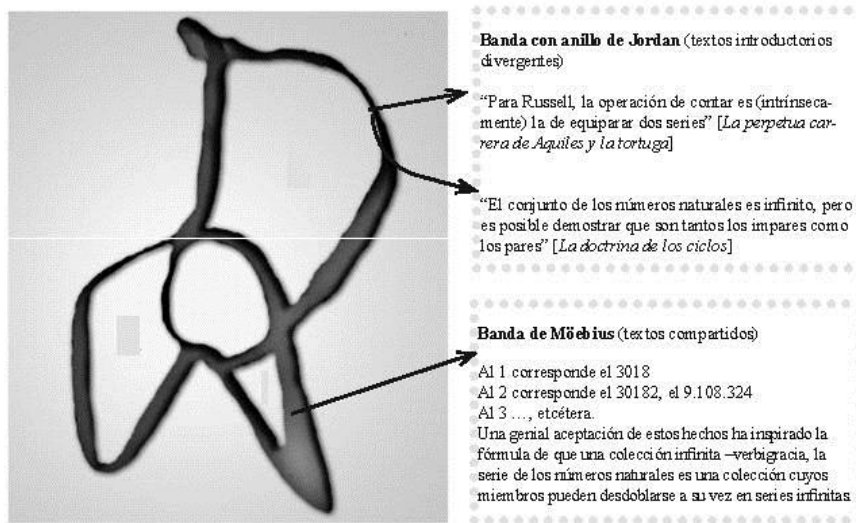


Imagen 6. Dos textos literarios en la integración de dos bandas

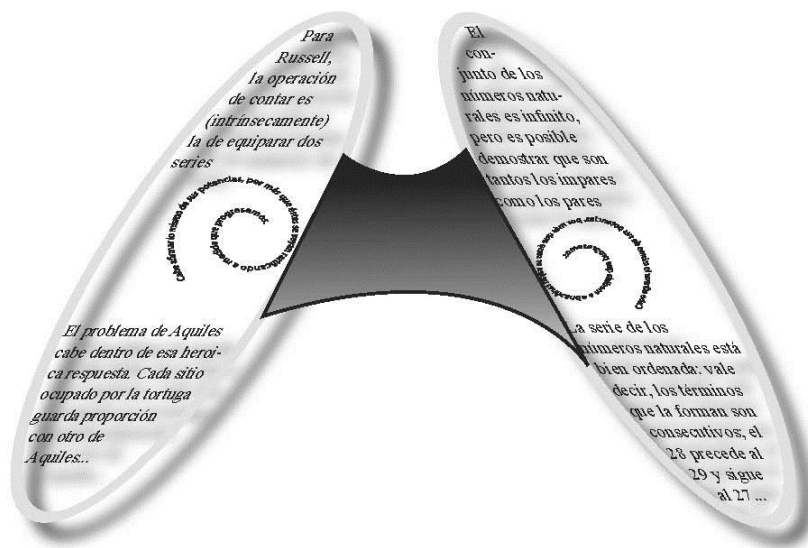
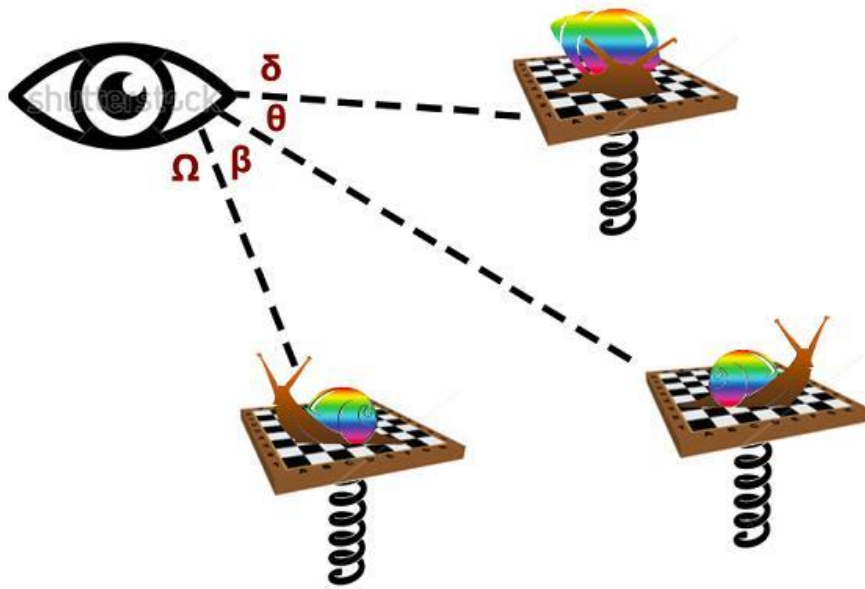
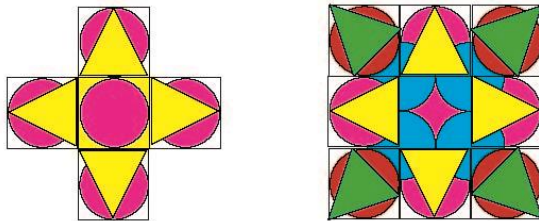


Imagen 7. Platos conectados por sistema compartido



**Imagen 8.** Un juego visto en distintas perspectivas.



**Imagen 9.** El libro circular de Dios

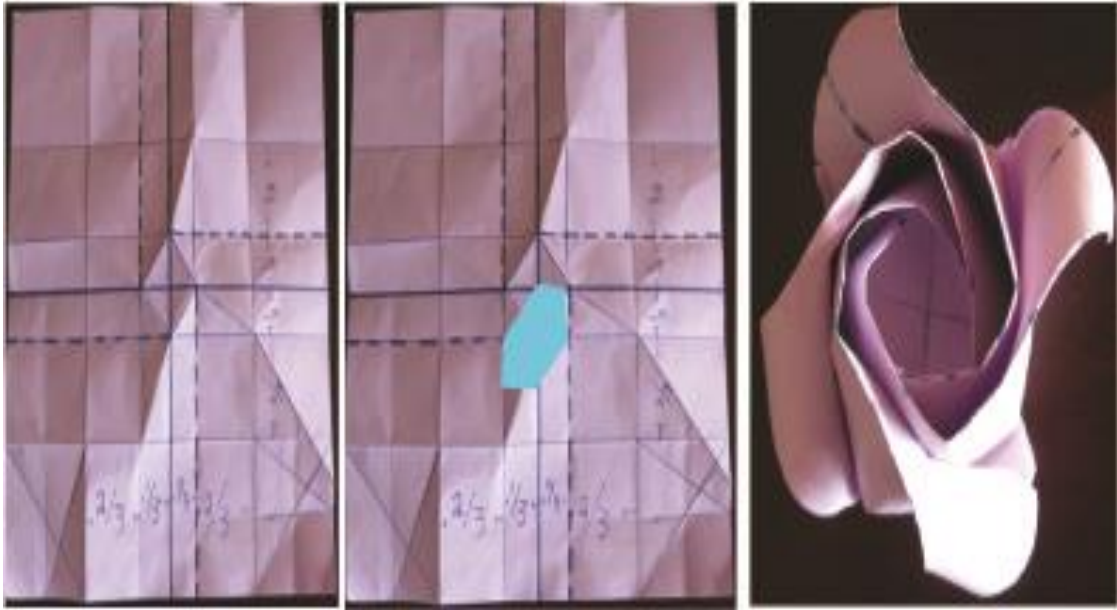


Imagen 10. Rosa Kawasaki

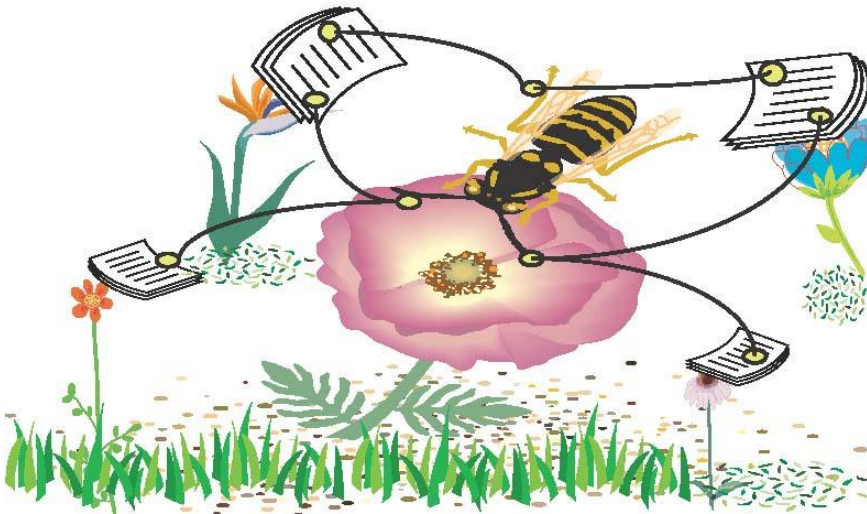


Imagen 11. Lector y sus intertextos

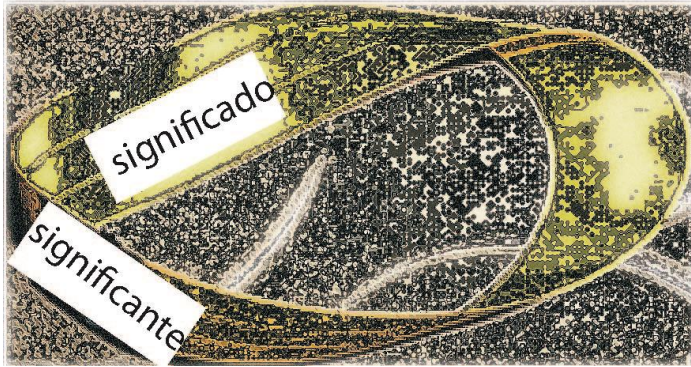


Imagen 12. Signo topológico



Imagen 13. Parcela del bosque narrativo como banda de Möbius