

EUTOPÍAS/Serie MAIOR

Colección dirigida por
Luis Puig
Sergio Sevilla
Jenaro Talens
Santos Zunzunegui

MANUEL CÁCERES, ed.

*En la esfera semiótica
lotmaniana*

Estudios en honor de
Iuri Mijáilovich Lotman

1997

*Graciela Ricci
El texto múltiple. La narrativa de S.B.*

Colección EUTOPÍAS/MAIOR
EDICIONES EPISTEME S. L.

EL TEXTO MÚLTIPLE:
LA NARRATIVA DE JORGE LUIS BORGES

Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra
libertad que se inventa y me inventa cada día
(O. Paz, *Libertad bajo palabra*)

Este trabajo se propone como una relectura de Borges a la luz de *La Semiosfera* de Lotman (1980-1984). Voy a comenzar con una conocida frase de Borges que es basilar para comprender su enfoque de la literatura y para poder conectar dicho enfoque con las coordenadas teóricas de Lotman. La frase dice así:

Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída; si pudiéramos leer cualquier página actual como la leerán en el año dos mil, sabríamos cómo será la literatura en el año dos mil. (O.I.218)¹

Años atrás, esta frase hubiera podido tal vez ser considerada crítica o, por lo menos, enigmática. Hoy ya no lo es, si consideramos la importancia que ha adquirido la relación lector-texto en la generatividad de sentido, enfoque estudiado con particular atención por Bajtín y, posteriormente, por Lotman.

Recordemos que ya Bajtín (1976: 201) afirmaba que la esencia original del texto se gestaba en la frontera entre dos conciencias. Lotman no desconoce la importancia de dicha frontera pero prefiere concentrarse en el proceso interior de asimilación recíproca que se lleva a cabo en las personas que dialogan. Proceso similar al que se da entre las dos partes del cerebro y que él, en una feliz transposición de contextos, aplicara sucesivamente a los mecanismos dialógicos de la cultura y del texto artístico considerados como productores de sentido.

Creo importante recordar que Lotman se inspira para su teoría

los conceptos interrelacionales provenientes de las ciencias naturales; en especial, los del biólogo ruso Vernadski². Lotman probablemente, el primer estudioso que extiende dichos conceptos al campo humanístico-epistemológico. Para él, por lo tanto, las distintas estructuras que componen la semiosfera actúan según la dinámica de un organismo vivo, esto es, según procesos evolutivos de transmisión, intercambio, transformación y crecimiento que se mueven hacia la especificidad, pero que se producen, como ha demostrado Vernadski, sobre la base de un principio invariable que asemeja estos procesos entre sí. Dicho principio se compone de una combinación de simetría-asimetría por un lado y, por el otro, de un juego cíclico de actividad y de intervalo. Con palabras de Lotman:

la pareja de opuestos simetría-asimetría puede ser considerada la descomposición de una unidad en el plano de la simetría, a raíz de la cual se forman estructuras especulares (enantiomorfas) que determinan, a su vez, el sucesivo crecimiento de la variedad y de la especificación funcional (1980,69).

De este modo, el isomorfismo vertical que conecta estructuras dispuestas a distintos niveles jerárquicos, genera en las tres áreas, individual, artística y cultural, un crecimiento cuantitativo de información que rompe la homeostasis produciendo una asimetría a partir de un pasaje especular. Hay una frase de Lotman que hace pensar mucho en Borges:

Como un objeto que se refleja en un espejo produce, en los fragmentos de este, centenares de imágenes, la información introducida en la estructura semiótica es reproducida innumerables veces a niveles mas bajos (1980,66).

El sistema es capaz de transformar el texto psíquico, cultural o literario, en una avalancha de textos, a través del proceso simetría-enantiodromia-asimetría. En la trama real de la cultura la asimetría no es, entonces, una desviación casual sino una ley universal, aunque no se la comprenda inmediatamente pues a nivel artístico, por ejemplo, produce elementos extrasistémicos y originales que no son captados por sus destinatarios simultáneamente al proceso de su producción sino a un metanivel

cultural de autoconciencia. Borges confirma lo enunciado por Lotman pues no fue comprendido en su momento, y no lo fue porque preanunciaba implícitamente, con su narrativa, una concepción de la literatura demasiado innovativa para su época.

Desde la perspectiva lotmaniana, la frase de Borges adquiere una densidad inusitada porque alude al texto en su multiplicidad de posibilidades de lectura desde dos angulaciones, la del autor que reescribe las literaturas anteriores recreándolas y las conexiones inéditas y especulares que aumenta la información y las del lector que decodifica lo leído según sus textos interiores y a partir de los textos de la cultura introyectados, generando nuevas lecturas y, con ello, modificando la literatura del pasado. Podríamos decir que lo especular en Borges produce en el lector la sucesiva asimetría.

Es por ello que este trabajo se propone analizar brevemente con fugaces incursiones en algunos cuentos de Borges de los años cuarenta, la dinámica de la función especular en la estructura narrativa borgeana, mostrando que el escritor argentino, como creador de universos tejidos con infinitas redes de relaciones especulares y simétricas, puede considerarse en cierto modo un precursor inconsciente de la semiosfera.

¿Por qué elijo textos de los años 40? Porque en la vida de Borges se puede hablar de un antes y un después de 1938, a partir de dos hechos cruciales que lo marcaron definitivamente: la muerte de su padre y, pocos meses después, durante la Navidad de 1938, el incidente que lo mantuvo entre la vida y la muerte y que, como comentara su madre, Leonor Acevedo, provocó grandes cambios en su cerebro (Woscoboinik 1988: 51). Es después de este incidente que Borges se aventura en la literatura fantástica y produce los cuentos de *El Aleph* y de *Ficciones*. Y es a partir de este período que comienza a usar con profusión los juegos de simetría y de especularidad.

Borges anticipa en sus cuentos la importancia de la función enantiomorfa como pasaje de la simetría a la asimetría, transformando los mecanismos que están en la base de la construcción del texto y, por lo tanto, del conocimiento, con una serie de técnicas de tipo paradójico y de simetría invertida. Por eso su aporte ha sido fundamental, porque ha cambiado el mecanismo

de funcionamiento cognitivo en el proceso de la lectura de un texto. En los primeros tiempos esta dinámica de su narrativa fue comprendida solo a nivel superficial de la temática abordada y no se tomó en cuenta lo que nos parece realmente innovador, los mecanismos especulares subyacentes en la estructura profunda del discurso. En los cuentos de Borges, a través de resemantizaciones, inversiones y reversiones de historias precedentes provenientes del texto de la cultura universal, y a través de continuos juegos intertextuales de textos en el texto y sueños en el sueño, se instaura un juego de simetrías y ambivalencias especulares que disuelve la melodía lineal del texto. A esta riqueza de posibilidades significativas el lector accede desplazándose, como en la matrioska rusa, de una forma manifiesta a otra encubierta, con sucesivas relecturas de los textos borgeanos, que le permitirán generar ulteriores niveles de significado.

Las continuas relecturas de este lenguaje particular, activan la función enantiomorfa del cerebro del lector, el cual, a partir de ese momento, deja de ser un traductor de la realidad leída para convertirse en un instrumento generador de sueños, símbolos y mitos. Dichos elementos del texto-lector pasan a formar parte dinámica de los relatos del narrador, que son a su vez parte del texto-código o complejo texto invisible de la vida interior del escritor, síntesis elaborada de sus problemáticas personales y de sus lecturas precedentes. Es interesante puntualizar que el mismo Borges confiesa, en una entrevista en la que es interrogado sobre el supuesto impersonalismo de sus cuentos, que, a pesar de la apariencia desapegada, sus cuentos son profundamente autobiográficos:

Porque los he vivido muy profundamente. Los he vivido tan profundamente que los he contado empleando extraños símbolos para que la gente no descubriera que todos eran más o menos autobiográficos. Los cuentos eran sobre mí mismo, mis experiencias personales. Supongo que es la desconfianza inglesa, ¿no? (Christ 1967: 155. La trad. es mía).

Lo que Borges llama "extraños símbolos" se podría englobar en una red metafórica que presenta al centro el concepto de

infinito y, pegado a éste, tres elementos recurrentes: el laberinto, las *Mil y una noches*, y algunos números dobles muy interesantes desde el punto de vista cabalístico: el 3, el 7, el 9. Veamos brevemente.

El laberinto es un símbolo reiterativo que impregna la obra borgeana obsesivamente en relación connotativa con una serie de símbolos menores, transformando el texto-código interior en un Único Texto Múltiple: filtro de lectura de todos sus cuentos. En este modo, la re-lectura reiterada de una multiplicidad de temas se transforma en la aprehensión global de un único entramado que no sigue la linealidad discursiva. Él es la resultante de una síntesis en la que se dibujan con sorprendente nitidez algunos conflictos borgeanos sutilmente enmascarados en el limpio estilo impersonal del escritor (los más importantes, la relación especular congelada con su padre ciego, y la relación edípica de amor-odio con la figura femenina).

En este Único Texto Múltiple surge, entonces, el símbolo del laberinto como imagen nuclear isomorfa de un mecanismo mental activado con movimientos constantes en torno a un núcleo conceptual ambiguo: lo infinito. Proceso que termina por cristalizar en la forma más o menos circular que todos conocemos (hablo del laberinto clásico cretense que probablemente en la realidad no existió nunca, y que fue el que influenció a Borges; en dicho laberinto no hay intersección de vías, son siete circunvalaciones que conducen al centro). En este símbolo —que dibuja sugestivamente en su estructura la forma del cerebro humano (y que Leonardo da Vinci había identificado con el útero materno) (Kern 1981)— aparece concretizada, entonces, la función especular que Borges usara constantemente después de 1938. Función que, como explica el psicoanalista I. Matté Blanco en su obra *L'inconscio come insiemi infiniti* (1975), está indisolublemente ligada al concepto de infinito, por su conexión con la lógica simétrica estructural del inconsciente. Según el psicoanálisis, la profusión de simetrías especulares e iterativas, construyendo el concepto de inconsciente, permite al yo sumergirse en un sentimiento oceánico de seguridad, pues actúa como función-droga de un mundo interior probablemente vivido

como fragmentado y de un modo exterior vivido como amenazador (Freud, 1930). Proceso que es muy claro en Borges.

Sabemos, por él mismo y por su hermana Norah, que él sentía terror en su infancia por los espejos³ y por los laberintos. Este último, bajo forma de un grabado de acero, le fue regalado a los nueve años, precisamente la edad en que empezó a frecuentar la escuela, y su estructura claustrofóbica se transformó para Borges en un pensamiento obsesivo⁴. Por ese motivo, aparece en modo casi coercitivo en sus sueños y en su obra narrativa y poética. Ello nos hace pensar que el laberinto y en parte su protagonista, el minotauro —como han subrayado respectivamente en sus trabajos Anderson Imbert (1961: 247-259) y Woscoboinik (1988: 103-115)— refleja intrínsecamente la dinámica de la mente inconsciente de Borges, y la relación conflictiva con su propia imagen y con lo femenino. Para un análisis más detallado de las implicaciones del laberinto, remito a mi trabajo anterior: 'Borges y la reiteración de lo infinito. Análisis intralingüístico de 'La casa de Asterión''. (A, 62-65). Lo que aquí me interesa subrayar más que nada es: a) lo que ya he mencionado antes, la semejanza de este símbolo-proceso con la función enantiomorfa del cerebro; b) su relación estructural con otros dos elementos muy importantes en la narrativa borgeana, en conexión con la estructura especular: la dimensión onírica por una parte, relacionada con la compulsión a la repetición; y las *Mil y una noches* por la otra, que Borges leyó reiteradas veces en su infancia y que aparece con profusión en sus cuentos.

Respecto a la relación entre los sueños y la narrativa, no es casual que Borges estuviera de acuerdo con Jung en equiparar la creación literaria a la invención onírica. Tanto Borges como Jung eran profundos conocedores de los símbolos, mitos y leyendas de la literatura universal, y ambos sabían que detrás del sistema del yo hay textos muy profundos que expresan la herencia arquetípica de la humanidad y que pueden surgir en los sueños.

En el prólogo a *El informe de Brodie*, Borges mismo define la literatura como "un sueño dirigido" (I.B., 9), y ya su definición despierta muchos interrogantes porque si la literatura es un sueño, ¿qué son los sueños dentro de la literatura? Sueños en el contexto de un sueño soñado por un narrador que está siendo soñado por un escritor que a su vez es el sueño de una mente

desconocida. Algo de eso nos había ya querido transmitir en su forma más lineal Calderón de la Barca siglos atrás, y también lo que Borges expresa magistralmente en su cuento de las ruinas circulares, que no casualmente forma parte de un libro intitulado *Ficciones*.

En dicho cuento un mago, que ha generado un hijo en un lapso de sueño de tres años, descubre que él mismo no es sino una imagen perteneciente al sueño de otro soñador. Por lo tanto, el cuento es la historia de un sueño pero el soñador es parte de otra historia, la cual él es, a su vez, el sueño de otro. Y los tres años del sueño, en realidad, como dice el protagonista, mil y una noches, con ello Borges nos reenvía, tanto en esta referencia temporal como en la misma estructura del cuento (historia dentro de otra historia), a la célebre compilación de cuentos orientales en árabe *Alf lailah wa lailah* (*Enciclopedia* 1978)—, que presenta varios rasgos interesantes asimilables a los del laberinto.

En primer lugar la estructura, una historia general que enmarca y conecta cientos de cuentos, de mayor o menor brevedad, y menudo imbricados unos en otros. Por lo tanto, una historia de laberinto que, como el símbolo, conduce al centro; esto es, a la liberación del conflicto que ha invadido el espíritu del rey (equivalente a la muerte del minotauro en la leyenda cretense) y lo hace a través de Shehrazad, la hija del visir (en la leyenda cretense Ariadna) que lo provee del hilo conductor (en este caso la narración de cuentos que va a entretener al rey durante mil y una noches). Incluso hay una semejanza más: antes de la llegada de Shehrazad, en la leyenda cretense antes de la llegada de Teseo, el rey pide a sus súbditos víctimas (aquí sólo de sexo femenino) para inmolarse cada día, después de haber pasado con él la noche. Por otra parte, la misoginia del rey refleja la misoginia del minotauro borgeano (recordemos que en CA, el narrador, el minotauro empieza la historia con la frase: "Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía y tal vez de locura." A,62).

Además de la estructura, semejante a la del laberinto, las *Mil y una noches* presenta una serie de elementos especulares: los dos reyes hermanos, Shahriyar y Shahzaman, las dos hijas del visir, Shehrazad y Dinazad, el mismo título en árabe, que trae repetida la palabra *lailah* y comienza además, curiosa coincidencia,

con la palabra *Alf*. Otro elemento especular curioso: además de la supuesta versión cretense del laberinto, habría existido también una versión egipcia (mencionada por Herodoto), que Borges comenta en CA. También las *Mil y una noches* es una compilación basada principalmente en dos versiones, una árabe y otra egipcia, esta última parece haber completado la compilación con historias de matriz egipcia. Podemos deducir, entonces, que este libro es un texto-espejo que refleja estructuralmente la conformación espacial del laberinto y, por analogía, la topografía de la función enantiomorfa del cerebro humano. Se coloca, además, como un ejemplo del arte de contar, equivalente oral del arte de escribir, que refleja, en cierto modo, la frase de Borges: "...porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición." (H,50)

O sea que el hecho que Borges lo cite insistentemente, es una prueba más del modo de pensar borgeano sobre la escritura. El dato interesante es que las *Mil y una noches*, como el símbolo del laberinto, recorre los cuentos de Borges de diferentes modos (por falta de espacio, menciono solo tres modalidades):

a) En *El Sur*, como puente que conecta el presente y la dimensión 'real' de la ficción (el protagonista en el hospital), con el pasado y la dimensión onírica (la muerte de Dahlmann en el sur, apuñalado por el compadrito): "La fiebre lo gastó y las ilustraciones de las Mil y una Noches sirvieron para decorar pesadillas" (F,196).

b) En *Las ruinas circulares* (F,61-69), como dimensión temporal durante la cual el mago sueña en mil y una noches al hijo que cobrará vida: "es natural que el mago temiera por el porvenir de aquel hijo, pensado entraña por entraña y rasgo por rasgo, en mil y una noches secretas" (F,68); (elemento curioso: así como el mago gesta al hijo 'onírico' durante tres años de sueños, Shahrazad gesta tres hijos 'reales' durante tres años de historias nocturnas).

c) En *Tlón, Uqbar, Orbis Tertius* (F,13-36), como metacrítica a la crítica literaria: "La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles —el Tao Te King y las 1001 Noches, digamos—, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres*..." (F,28).

Siempre en este cuento, Borges desdobra el título del libro en

"una noche del Islam que se llama la Noche de las Noches", las 1001 páginas que integraban el tomo XI de la primera enciclopedia de Tlön (F,19). Todas estas modalidades de presencia del texto árabe tienen que ver con el pasaje o a una dimensión onírica o a una ficcional, confirmando su concepción de la literatura como espejo, como reelaboración de una única literatura universal. El mismo comenta que "la historia universal es la historia de la distinta entonación de algunas metáforas" (O.I,17).

El escritor utiliza también la intertextualidad consigo mismo con claves, llamadas y reiteraciones que van de un cuento a otro si bien en cierta ocasión haya lamentado la monotonía compulsiva que lo destinaba a la constante repetición (Woscoboinik 1988,53). Por ejemplo, el germen de la historia narrada en «Las ruinas circulares» lo podemos rastrear en el cuento «La escritura del Dios» (A,106-112), en el cual Borges introduce un sueño soñado por el protagonista, que reproduce la imagen de la vida como laberinto onírico:

Un día o una noche [...] soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena. Volví a dormir, indiferente; soñé que despertaba y que había dos granos de arena. Volví a dormir; soñé que los granos de arena eran tres. Fueron, así multiplicándose hasta colmar la cárcel y yo moría bajo ese hemisferio de arena. [...] Alguien me dijo: No has despertado a la vigilia sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente (A,109-110).

Por lo tanto la estructura que sostiene «Las ruinas circulares»: un sueño dentro de otro dentro de otro, es una amplificación del sueño contenido en «La escritura del dios», y éste, a su vez, aparece ya como reflexión en «La otra muerte» ("ya los griegos sabían que somos las sombras de un sueño". A,72). Estos sueños e historias imbricadas unas en otras producen una imagen circular que reenvía al concepto de unidad, de divinidad o de infinito, que para Borges eran prácticamente equivalentes. En «La escritura del dios», luego del sueño mencionado, el mago recibe la revelación del "dios sin cara que hay detrás de los dioses" (A,111) bajo forma de una Rueda infinita que está en todas partes. Entiende entonces

la escritura del tigre: catorce palabras que lo pueden volver inmortal (aquí se unen la forma circular laberíntica con el número 14, ambos con equivalencia de infinito). El número catorce es sugestivo pues reenvía al 7+7 y a una serie de analogías mítico-esotéricas muy llamativas. Lo volvemos a encontrar en varios cuentos⁵ y, en forma especial, en CA: "son catorce (son infinitos) los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes" (A,64); "son catorce (son infinitos) los mares y los templos" (A,64).

Notemos la simetría y la especularidad entre estas dos frases que presentan siempre la equivalencia catorce/infinito. Sería interesante analizar la especularidad numérica del 7, del 3 y del 9 en relación con la Cábala, que Borges conocía muy bien. El doble 9, especialmente, se repite constantemente en forma simétrica, con variación del sustantivo, por ejemplo: "los 99 nombres de Dios" (A,110;F,150); "9 hombres en 9 noches" (F,26); "cada 9 años entran en la casa 9 hombres" (A,64); "9 días y 9 noches agonice en esta desolada quinta simétrica" (F,159) (recordemos el laberinto regalado y la entrada en la escolaridad a los 9 años; por falta de tiempo, remito nuevamente a mi trabajo sobre CA).

Los números repetidos remiten a la función especular y a la onírica. ¿Pero por qué Borges introduce tan a menudo los sueños? Según creo, por varias razones: porque son espejo de la problemática del hombre; porque —por su carácter cifrado, repetitivo y extraño— reflejan sus símbolos favoritos, el laberinto y el libro oriental; porque es un modo técnico de utilizar la función especular; por último, porque los sueños son para él, entre otras interpretaciones, una definición de lo que es la literatura, una maravillosa invención metafórica que refleja el proceso de la vida con su carácter exquisitamente ficcional. Para Borges, incluso, la escritura se vuelve más rica que la vida y ésta deviene un reflejo de la literatura. Por ello su obra es una reelaboración no de la vida sino de otras literaturas, una "literatura de la literatura y del pensamiento", según un comentario de Bioy Casares (1942: 60). Borges mismo dice en una frase inolvidable: "Vida y muerte le han faltado a mi vida" (D,10), confirmando que en él las experiencias directas fueron reemplazadas por las experiencias metafóricas.

Los sueños sirven también a Borges para subrayar la ficción en la ficción, es decir, para dar mayor visos de realidad a la ficción primera, y también para dar rienda suelta a sus compulsiones de simetría, que le permitirán anular o contener los impulsos del inconsciente (un movimiento pulsional se puede anular con un contra-movimiento simétrico). Mi idea es que durante el incidente del 38, los dos elementos reiterativos de su infancia, el libro oriental y el laberinto, junto con el terror por los espejos, faltando los mecanismos de defensa de la conciencia, han activado por resonancia la función enantiomorfa, porque es increíble la diferencia estilística y estructural de su obra antes y después de este incidente.

Ello explicaría por qué sus metáforas narrativas, tomadas de textos anteriores, han sido reelaboradas especularmente, con sueños en el sueño e historias invertidas imbricadas en la historia central; porque esta técnica le permitía inconscientemente inhibir el movimiento de las pulsiones y, a nivel racional, generar nuevas formas que justificasen un nuevo relato de imágenes no nuevas. Por ejemplo, «La escritura del dios» es una reelaboración personal de la historia de la Conquista, como «Las ruinas circulares» lo son de una antigua versión oriental del mundo como sueño de un dios. «La casa de Asterión» es una versión invertida que narra, en modo enigmático, el mito del Minotauro. «El Sur» y «El fin» (F, 183-187) reelaboran la épica gauchesca, y éste último continúa y concluye la historia del *Martín Fierro* de Hernández. «El Zahir» (A, 95-105) es una relectura de la vieja metáfora del tesoro que condena a su dueño (variante de la saga noruega y del poema alemán), y contiene un sueño que es una reformulación de la saga de los Nibelungos. Y podríamos continuar así hasta el infinito.

Borges, a través de continuas reelaboraciones de la literatura universal y con el uso de las estrategias estilísticas y estructurales mencionadas, ha construido un marco narrativo muy peculiar, enmascarando sus experiencias y conflictos personales con formas arquetípicas enigmáticas que transforman la lectura de sus cuentos en un sistema de cajas chinas: hay que volver a abrir continuamente las claves del texto para poder llegar a lo que se cree el sentido profundo, pero una vez allí, se comprueba que éste se disuelve en un espacio ambiguo o, lo que es igual, en una red de

posibilidades múltiples que el lector ha generado con la complicidad consciente o inconsciente del autor. La creatividad de Borges se demuestra precisamente en la imposibilidad de encontrarlo allí donde nos parece que podríamos hallarlo.

Una cosa es cierta, cuanto más se lo lee, más se toma conciencia de que todos sus textos son, como decíamos, un Único Texto Múltiple donde, en el juego de la intertextualidad, los elementos de un cuento parecieran prolongar sus posibilidades en las estructuras de otros cuentos; las fronteras de géneros se desplazan; símbolos y metáforas se deslizan de un cuento a otro, enriquecidos con diferentes funciones; la misma adjetivación inusitada se vuelve a utilizar con apareamientos contradictorios aplicada a distintos contextos y lexemas. Y casi pierde importancia saber cuál es el cuento que estamos leyendo, porque es como si todos formaran parte de un único entramado que señala, con tono irónico, la relativización de toda aparente coherencia. Relativización que se da tanto en la estructura semántica del mundo que se cuenta, como en la estructura formal del discurso que cuenta ese mundo.

Esta particularidad de la escritura de Borges, que modifica el mecanismo profundo de conocimiento y de generación de sentido, enfatiza los aspectos epistemológicos universales de toda narrativa, lo cual ha producido en algunos sectores de la crítica la creencia equivocada que Borges es muy universal y muy poco argentino. Yo estimo, por el contrario, que sólo un argentino como Borges ha podido utilizar su cosmopolitismo y el hecho de ser ciudadano de un país periférico, poseedor de poca densidad histórica y de gran espesor imaginario, para seleccionar y reelaborar, sin falsos preconceptos, la literatura universal, re-inventando un pasado nacional en las ausencias de la historia y estructurando estratégicamente una tradición con figuras marginales del tango y de la pampa, de las fronteras y del arrabal porteño de entonces.

Borges, con la incentivación de la función enantiomorfa, destruye los mecanismos de lectura pasiva de la realidad, construyendo una nueva realidad a partir de conexiones paradójales y modos especulares que irán a confirmar inconscientemente lo que Lotman explicitara teóricamente muchos años después. Su obra funda así un universo cuya fuerza propulsiva

es el poder de la palabra, la cual se convertirá, con el tiempo, en símbolo y mito a la vez de su país y del mundo. Más allá de su intención consciente, Borges imprimirá su sello personal a la identidad nacional, continental y occidental, poniendo las bases de una semiosfera ideal que, con sus relaciones simétricas y especulares, además de anticipar inconscientemente el universo semiótico de Lotman, nos sumerge en un mundo poético y complejo que es y no es el que todos conocemos.

Graciela Ricci

Università degli Studi di Macerata

NOTAS

- ¹ De la obra de Borges se emplean las siguientes abreviaturas, en orden alfabético: A. *El Aleph*, Losada, 1949 (las citas son de la 2ª ed., 1952); D. *Discusión*, Emecé 1964; F. *Ficciones*, Emecé 1956 (la 1ª ed., con algunos cambios, es de 1949, editada por Sur); H. *El hacedor*, Emecé 1960; I.B. *El informe de Brodie*, Emecé 1970; O.I. *Otras Inquisiciones*, Emecé 1964.
- ² Cfr. V.I. Vernadski, 1967, *Biosfera* (escrito entre 1926-1927), Moscú; del mismo autor, 1977, *Razmyslenija naturalista (Observaciones de un naturalista)*, contiene artículos del período 1927-1942), Moscú.
- ³ "Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad pero ante los grandes espejos. Su infalible y continuo funcionamiento, su persecución de mis actos, su pantomima cósmica eran sobrenaturales...". J.L. Borges, «Los espejos velados», en *El hacedor*, 1960, 15.
- ⁴ "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 este grabado están las siete maravillas del mundo y entre ellas el laberinto de Creta... En ese edificio cerrado, ominosamente cerrado, había grietas...". J.L. Borges. *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980, 43.
- ⁵ Por ejemplo, en «Emma Zunz» (A, 55-61), en «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» (A, 113-123), en «Las ruinas circulares» (F, 61-

70). La letra 14 del alfabeto hebreo es *nun* (pez), símbolo del principio femenino y de lo oceánico (infinito).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alazraki, J. (1968). *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1983 (3ª ed. ampliada).
- Anderson Imbert, E. (1961). *Crítica interna*. Madrid: Taurus.
- (1976). *El realismo mágico y otros ensayos*. Buenos Aires: Monte Avila.
- Bachtin, M.M. (1976). «El problema del texto». En A. Ponzio, ed., *Michail Bachtin*. Bari: Dedalo, 1977.
- Barrenechea, A.M. (1957). *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México: Fondo de Cultura.
- Bateson, G. (1972). *Verso un'ecologia della mente umana*. Milano: Adelphi, 1976.
- Bloy Casares, A. (1942). «Los libros». *Sur*, 92, Buenos Aires.
- Borges, J. L. (1944). *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956.
- (1949). *El Aleph*. Buenos Aires: Losada, 1952.
- (1960). *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé.
- (1964). *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé.
- (1957). *Discusión*. Buenos Aires: Emecé.
- (1970). *El informe de Brodie*. Buenos Aires: Emecé.
- (1980). *Siete noches*. México: Fondo de Cultura.
- Christ, R.J. «J.L. Borges, an Interview». *Partis Review* 40 (New York, Winter-Spring 1967).
- Enciclopedia* (1978). «Mille e una notte». *Enciclopedia Europea Garzanti*. Milano, vol. 7, 590.
- Freud, S. (1930). «El malestar en la cultura». En *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980, T. XXI.
- Jung, C. G. (1917). *La psicología dell'inconscio*. Milano: Newton, 1971.
- Kancyper, L. (1989). *Jorge Luis Borges o el laberinto de Narciso*. Buenos Aires: Paidós.
- Kern, H. (1981). *Labirinti*. Milano: Feltrinelli, 1981.
- Lotman, J.M. (1970). *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia, 1972 (a cargo de E. Bazzarelli).
- (1980-1984). *La Semiosfera*. Venezia: Venezia, 1985 (a cargo de S. Salvestroni).
- Matté Blanco, I. (1975). *L'inconscio come sistema infiniti. Saggio sulla biologica*. Torino: Einaudi, 1981 (a cargo de P. Bria).

- Ricci, G. N. (1983). *Realismo Mágico y Conciencia Mítica en América Latina*. Buenos Aires: Fernando García Cambello, 1985.
- (1994). 'Borges y la reiteración de lo infinito. Análisis intralingüístico de 'La casa de Asterión''. En AA. VV. Actas del Congreso de la Universidad de Poitiers (mayo 1994). Madrid: Fundamentos (en prensa).
- Rodríguez Monegal, E. (1978). *Borges, una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura, 1987 (con algunas modificaciones respecto a la 1ª ed.).
- Sosnowski, S. (1976). *Borges y la Cábala. La búsqueda del verbo*. Buenos Aires: Hispamérica.
- Woscoboinik, J. (1988). *El secreto de Borges. Indagación psicoanalítica de su obra*. Buenos Aires: Trieb.

IV. 3

SEMIÓTICA DE LAS ARTES