Alfonso de Toro

EL PRODUCTOR 'RIZOMORFICO' Y EL LECTOR COMO 'DETECTIVE LITERARIO': LA AVENTURA DE LOS SIGNOS O LA POSTMODERNIDAD DEL DISCURSO BORGESIANO (INTERTEXTUALIDAD-PALIMPSESTO DECONSTRUCCION-RIZOMA)[1]

> En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên opta - simultáneamente - por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan [..] todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones.
> [...]
> Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades[2].

0. INTRODUCCION

La obra del autor argentino ha sido en el pasado, por lo general, analizada bajo aspectos filosóficos, psicoanalíticos, religioso-místicos y otros, como así también en comparación con otros autores (en especial con Kafka), mas a la vez, con Valéry y Michaux[3].

Desde los años 60 en adelante, se le dedicó a Borges gran atención por parte de los postestructuralistas y del grupo *Tel Quel*. En el momento actual, se tiende a clasificar su obra narrativa como 'postmoderna'.

Mientras la ciencia literaria tradicional buscaba (y busca) el 'mensaje' de su obra, el cual se negaba en forma constante a ser semánticamente descodificado, los trabajos de proveniencia postestructuralista se concentraron en la descripción y la función de sus procedimientos narrativos (aun cuando estos análisis fuesen bien breves y adaptados a ciertas tendencias imperantes), tales como la descripción (la cual es entendida por Ricardou et alii como relativamente tradicional y como una transición hacia la descripción aparente y radicalmente lingüística del *nouveau roman* y *nouveau-nouveau roman*), la productividad textual, la reflexión sobre la escritura, etc. Los autores franceses ignoraron, o aparentaron ignorar, la importancia de la obra de Borges para el desarrollo de la literatura a partir de los años 50[4]. En todo caso, lo que más atrajo en Europa y más rechazo produjo en ciertos círculos latinoamericanos fue

el marcado empleo de diversos códigos y el no siempre bien entendido juego metatextual del discurso borgesiano, que forman la parte central de su obra, según nuestro parecer. En general se ha descuidado el análisis de la 'literariedad' en su obra, y por decenios era casi un sacrilegio el describir el "juego literario" o aquél de su nivel significante, sin atribuirle a éste un "sentido profundo"[5].

Esta actitud comienza, al parecer, a cambiar como consecuencia de la propagación de la semiótica en los estudios iberoamericanos y de la nueva reconsideración de la obra de Borges frente a la discusión de la postmodernidad, donde en forma similar, se ha constatado retrospectivamente, por ejemplo, en la filosofía, que determinados autores como Lacan, Foucault y Derrida eran tan postmodernos como Lyotard y Vattimo.

Consideramos como un problema, que en un buen número de trabajos, el análisis de lo que allí se denomina la "intertexualidad", muchas veces corresponde, más bien, a una tradicional descripción de las supuestas "fuentes", que a un análisis semiótico de su significante. La mera constatación de que algunas fuentes son citadas o insinuadas por Borges, sin tratar de explicar su función en el texto en las cuales están inscritas (si es que tienen alguna), es infructífera, y la descripción de los intertextos se reduce a una lista de sintagmas texto externos, que a menudo resultan arbitrariamente del conocimiento literario del recipiente.

Otros teóricos definen la obra de Borges como postmoderna, partiendo de la forma de representación mimética (¡cómo si la postmodernidad realmente se pudiese explicar *pars pro toto* a través del "redescubrimiento de la mímesis narrativa"!) o tomando en especial como base su pluralidad discursiva. Desgraciadamente no se reflexiona, que la postmodernidad es, en su comienzo, un fenómemo cultural norteamericano a partir de los años 60, el cual incluye una vasta y diversa gama de productos culturales tales como *Pop Art*, *Western* y pornografía[6]. Además no se medita sobre las categorías desarrolladas hasta la fecha de lo que es o se puede denominar postmodernidad, diferenciándola del postmodernismo iberoamericano postulado en los años 30 por Federico de Onís[7].

En algunos trabajos ya aparecidos, y en otros en prensa, propusimos algunos materiales para la discusión de la postmodernidad en el teatro europeo y latinoamericano, como así también en la narrativa latinoamericana, con la finalidad de obtener una base intersubjetiva mínima para la discusión de la postmodernidad, y nos referimos en particular a Borges en nuestro trabajo *Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)* publicado en diversas revistas desde 1990[8]. A continuación, y partiendo de estos trabajos, queremos describir los siguientes aspectos del discurso borgesiano que nos parecen fundamentales:

1. La organización sígnica y el juego ambivalente entre realidad y ficción, la relación entre objeto-lengua y meta-lengua.

2. Introducción y desarrollo de todos aquellos elementos que caracterizan en forma especial la obra de Borges y que en parte anticipan postulados centrales de la poética del *nouveau roman* y *nouveau-nouveau roman*, tales como productividad del texto, la escritura como relectura, la disolución de los personajes y de la identidad del narrador, el nivel meta-discursivo y ficcional, la denunciación de la ficción como ficción, el juego doble entre el 'objeto-discurso' y el 'meta-discurso', con el que se caracterizan algunos discursos del *nouveau roman*, en especial en la obra de Robbe-Grillet y en la del grupo *Tel Quel*.

3. Borges y la postmodernidad.

Para describir la obra de Borges nos basamos en las siguientes premisas:

A. El discurso borgesiano establece una nueva estética. Sus textos desarrollan su propia 'desficcionalización', es decir, la historia narrada es siempre descubierta como inventada, desconociendo un interés por 'concretizarla'. El discurso borgesiano se caracteriza por la pluricodificación, anticipando así la concepción de la 'doble codificación' o estato, postulada por Fiedler, que caracteriza a la novela postmoderna norteamericana a partir de los años 60[9].

Dentro de este contexto el discurso borgesiano se puede describir a través de los siguientes términos:

a1. del rizoma como procedimiento superador del intertexto y del palimpsesto[10];
a2. de la deconstrucción;
a3. de la '*mise en abyme*', en el doble sentido en que lo entendía Gide, es decir, primero como tematización de la organización de la historia, mas aquí introduce Borges una diferencia, ya que no se trata de la organización diégetica de la historia, sino del significante, y también en el segundo sentido de Gide, como alusión a los procedimientos narrativos y finalmente como lo hacen posteriormente los autores del *nouveau roman*, *nouveau-nouveau roman* y del *roman Tel Quel*, esto es, como destrucción del nivel semántico en referencia deconstruccionista a géneros establecidos;
a4. de la tendencial, virtual o real disolución del narrador como instancia mediadora, como así también de los personajes. Aquí existe la posibilidad de destruir la relación dual entre el 'Yo-narrador' y el 'Yo-actuante' o desatomizar al Yo-narrador en diversos Yo-narradores que pueden ser o no ser identificables. Lo dicho vale también para el 'El-narrador' (=narrador en tercera persona). Además,

tenemos el caso de la confusión de los límites entre personajes y narrador, o entre el autor Borges y sus narradores. A través de algunos de estos procedimientos, que atomizan la estructura del texto, éste se transforma, al menos virtualmente, en anónimo y es reducido a sí mismo[11]. De esta forma, Borges adelanta la teoría del *nouveau roman* y del grupo *Tel Quel*, según la cual, los textos se generan a sí mismos. El autor se convierte en un escritor, quien quiere motivar la actividad del recipiente como co-autor, en cuanto éste debe recorrer el juego rizomórfico del autor y narrador, tratando de poner en equivalencia el proceso de escritura con el de lectura[12]. Así como Borges dice, partiendo de su recepción de Kafka, que todo escritor es ante nada un lector, así todo lector es a la vez un co-autor.

B. El discurso borgesiano deconstruye significados en significantes. Ya no se trata de buscar un sentido, un mensaje profundo, sino de la búsqueda como tal. Frente al lector se desarrolla un verdadero 'viaje de aventuras' a través de diversos sistemas sígnicos, que por causa de su repetición durante los siglos han perdido su capacidad denotativa, y con esto, sólo dejan la posibilidad primero de la búsqueda de otros transmisores de sentido y luego, en una radicalización de esta búsqueda, se trata solamente de la búsqueda de significantes, que se emplean muchas veces acoplados a significados con una función de 'anzuelo' y que luego son descubiertos como sin sentido.
Resulta evidente que en la constitución, en la persecución y percepción de estos sintagmas radica al menos una de las posibilidades más fuertes de interpretar la obra de Borges: en el descubrimiento de su codificación interna y descodificación externa, lo cual es articulado por el autor tanto en el nivel del 'objeto-discurso' como del 'meta-discurso'.

C. Borges abrió un nuevo paradigma en la literatura del siglo XX, en cuanto éste ya no considera la literatura como 'mimesis de la realidad', sino como 'mimesis de la literatura', y en particular, como multiplicación de códigos organizados según el principio del rizoma[13]. Con esto, Borges obliga al lector a cambiar su actitud receptiva: éste no debe esperar de su obra una historia tradicional y coherente, tampoco un reflejo de la realidad o un mensaje, sino que el texto debe ser entendido como una realidad propia e immanente en el momento de la lectura. Su estructura está caracterizada por una madeja laberíntica que contiene una cantidad indeterminada de textos conocidos, menos conocidos, desconocidos o inventados, que son valorizados con diversos predicadores tales como 'universal' o 'trivial' por el sistema de la cultura, pero no por Borges. El recipiente puede aceptar esta aventura, en cuanto se pone a rastrear nombres de personas y de obras, de citas y de alusiones, o simplemente se deja arrastrar por el flujo de la corriente del significante, atraído por la búsqueda inscrita al interior del texto. Para Borges no existen, al parecer, diferencias ni entre géneros, ni valorizaciones objetivantes de

la literatura, sino la de un gusto personal. Para él existen como objetividad sólo signos (y en ningún caso 'obras'), sintagmas o morfosintagmas como unidades motivantes. En este sentido es Borges un minimalista y un fragmentarista. La actividad lectoral de Borges lo lleva a ser productor de textos y no al revés: su lectura lo transforma en un mediador de signos múltiples, con lo cual crea un sistema rizomórfico.

Las literaturas del pasado son activadas a través del autor Borges durante la lectura que realiza de éstas el lector implícito de sus textos. Pero no se intenta, ni bajo el aspecto de la producción ni de la recepción textual, de adjudicarles a los textos citados un nuevo sentido para el presente, como así tampoco, de reinterpretarlos o reconstruirlos, una actividad que era central en la teoría de la recepción de la escuela de Constanza et alii. Los textos se reproducen en forma radicalmente fragmentaria y sirven solamente de base para un nuevo texto, que poco o nada tiene que ver con el sintagma empleado. Este es, a nuestro parecer, el punto crucis en la poética de Borges, y que lo llevó a la concepción de que ya todos los textos habían sido escritos, que su obra era una repetición de otra ya escrita, conocida o desconocida y que era una contrapartida de otras obras. Esta posición no es una simple "coquetería" de Borges, sino un pilar de su sistema literario y que propone otra teoría de la recepción hasta la fecha desarrollada [14].
Lo que Borges toma de las fuentes no es su contenido, sino más bien su estructura, la cual es conducida a otro nivel y con esto transformada. Los textos empleados parecen tener solamente un sentido, el generar una idea, y por esto Borges nos revela sus fuentes, las cuales aparecen, cualesquiera que éstas sean, como ficción en la ficción.

D. La postmodernidad de Borges se funda en sus procedimientos narrativos como pluralidad discursiva.

Las características postmodernas principales serían fuera de las ya mencionadas la 'deconstrucción', el 'rizoma' y el 'juego meta-discursivo', aquellas como la 'interculturalidad', la 'historicidad', la 'recepción cognitiva', y la 'experiencia lúdica', la 'heterogeneidad', la 'subjetividad', la 'recreatividad', la 'radical particularidad', la 'diversidad' y por consiguiente la 'universalidad'. Otras características serían el 'minimalismo', la 'ironía', el 'humor', la 'fragmentación integrativa' y el 'collage', la desaparición de las fronteras entre ficción y crítica, entre arte y no arte, entre realidad y ficción, y virtualmente entre autor y lector.

1. PRODUCCION TEXTUAL Y LA METAMORFOSIS DEL NARRADOR: LA 'FICCION EXTERNA' Y 'LA FICCION INTERNA' COMO LABERINTO

Si constantemente se interrumpe la lectura con el fin de localizar los textos citados y las alusiones hechas por el narrador, podemos decir, que Borges pone al lector en una situación similar a la del escritor, el cual emplea los intertextos como una excursión literaria. Esto queda claro, a más tardar, en el momento en que el lector comienza a decodificar las citas, en el caso de textos y citas realmente existentes (aún cuando éstas nada le aclaren la lectura presente). El procedimiento es un collage y un montaje *literario*, y entendemos estos términos no en el sentido pictoral *sensu stricto*, ya que carecen de sintagmas, donde lo que se acentúa es la simultaneidad, sino como un collage y como un montaje sintagmático aparentemente coherente, pero que no dan un sentido causal. La simultaneidad pictórica se ha reemplazado por la acausalidad sintagmática, con una fuerte tendencia hacia la paradigmatización y rizomatización de sus términos y por la destabilización semántico-pragmática.

Borges propone en sus cuentos una historia y una estructura aparentemente tradicional, constituida, en muchos casos, por un *'nivel ficcional externo'* y otro *'interno'*, similar a *Las 1001 Noches*, donde un 'Yo-narrador', el cual a menudo se llama Borges, y/o un 'El-narrador' hacen las veces de mediadores, asegurando que lo narrado ha ocurrido realmente (esto es, por lo demás, una cita de la tradición del cuento, especialmente del fantástico y de la novela en primera persona). Con esta estrategia, y a través del empleo de notas a pie de páginas, del descubrimiento de manuscritos, de la citación de revistas científico-literarias con una fecha exacta de aparición y de páginas, a través de la mención de situaciones determinantes dadas como reales, de las cuales hace el narrador de la 'ficción externa' su real objeto narrativo que quiere presentarlo al lector, con todo esto, crea el narrador la impresión de ser un cronista que quiere dar un reportaje sobre algo realmente sucedido. Esta impresión se aumenta con las observaciones de tipo meta-discursivas. El masivo diluvio de citas de un convincente narrador, provocan, especialmente cuando el lector no las controla, la desaparición de los límites entre realidad y ficción. De este modo, aparecen los nombres de personas, países, ciudades y regiones, sean éstos reales o no, como reales o como puro texto ficcional, al fin como meros signos.

Lo expuesto hasta ahora lo demostraremos en las obras que a continuación analizaremos.

Ejemplo 1: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*

La 'ficción externa' comienza en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* con las siguientes explicaciones:

> Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo American Cyclopaedia* (New York, 1917), y es una reimpresión literal, pero también morosa, de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902. El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche [...].
> [...]
> La nota parecía precisar las fronteras de Uqbar [...]. Leímos que [...] la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y de Tlön[15].

La 'ficción externa' termina con aclaraciones y adiciones:

> *Posdata de 1947*. Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*, 1940, sin otra escisión que algunas metáforas y que una especie de resumen burlón que ahora resulta frívolo. Han ocurrido tantas cosas desde esa fecha ... me limitaré a recordarlas.
> En marzo de 1941 se descubrió una carta manuscrita de Gunnar Erfjord en un libro de Hinton que había sido de Herbert Ashe. El sobre tenía el sello postal de Ouro Preto; la carta elucidaba enteramente el misterio de Tlön.
> [...]
> Hacia 1942 arreciaron los hechos. [...] La princesa de Faucigny Lucigne había recibido de Poitiers su vajilla de plata. Del vasto fondo de un cajón [...] iban saliendo finas cosas inmóviles: [...] la caja de metal era cóncava; las letras de la esfera correspondían a uno de los alfabetos de Tlön. Tal fue la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real [...] la segunda [...] un cono de metal reluciente [...].
> [...]
> Aquí doy término a la parte personal de mi narración. [...] Básteme recordar o mencionar los hechos subsiguientes [...]. Hacia 1944 un investigador [...] exhumó en una biblioteca de Memphis los cuarenta volúmenes de la Primera Enciclopedia de Tlön[16].

La 'ficción externa' comienza con un 'Yo-narrador', que se descubre como Borges, a través de la mención de Bioy Casares, que nos informa, cómo se produjo el cuento a narrar. La posición del 'Yo-narrador' es retrospectiva, éste narra cinco años más tarde a la cena en la quinta de la calle Gaona. Un espejo y una enciclopedia son los puntos de arranque. El espejo es considerado como monstruoso, y este calificativo lleva a

Casares a acordarse de una frase de los heresiarcas de Uqbar al respecto, que se encontraba en *The Anglo American Cyclopaedia (New York, 1917)*. Luego Borges y Casares se ponen a buscar el artículo, el cual finalmente, después de haber superado una serie de dificultades, localizan. De central importancia es que la encicopledia es ficticia y que Uqbar es producto de la imaginación, y dentro de ésta se encuentra una nota sobre Tlön, que allí es declarado como un planeta inventado por los habitantes de Uqbar ('doble ficcionalidad').

En parte se acentúa la búsqueda: revisan los volúmenes de la *The Anglo American Cyclopedia, vol. XLVI y XLVII* que se encuentran en la quinta, pero sin resultados, luego descubren un indicio en el vol. XXVI donde leen que:

> *Copulation and mirrors are abominable.* [...] *Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables* [...] *porque lo multiplican y lo divulgan*[16a].

Días después, Borges consulta una *Erdkunde* de Ritter sin éxito. La búsqueda se termina cuando Casares trae el vol. XXVI que tenía en la falsa carátula y en el lomo las letras *Tor Ups*, es decir, donde faltaba la de Uqbar. La razón era, que la edición de la quinta tenía 917 pág., a diferencia de la traída por Casares con 921 pág., que incluía el artículo deseado. En la enciclopedia se encuentran otras indicaciones bibliográficas tales como Silas Haslam, *History of the Land Called Uqbar (1874)* o Johannes Valentinus Andreä, *Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien (1641)*.

Al final de la 'ficción externa' el 'Yo-narrador' editor nos comunica haber reproducido el artículo sobre Tlön, Uqbar "[...] como había aparecido en una *Antología de literatura fantástica* de 1940", donde se explica al lector el orígen de la enciclopedia con su país ficticio. Importantes son las fechas de la *Antología* y de la *Posdata*, unidas a aquéllas que se dan en la 'ficción interna'. El 'Yo-narrador' descubre en Brasil, después de la muerte de Herbert Ashe en 1937, el tomo XI de la primera enciclopedia de Tlön, sobre la cual el 'Yo-narrador' había escuchado "hacía dos años atrás". Es decir, la cena con Casares tuvo lugar en 1935 y cinco años después el 'Yo-narrador' reproduce el artículo sobre Tlön, esto es, en 1940, lo cual coincide con la fecha de aparición de la *Antología de la literatura fantástica*, que Borges edita con Adolfo Bioy Casares, y que además es la fecha de la aparición de este cuento de Borges en la revista *Sur*, donde se imprime por primera vez. Este cuento es luego editado en *El jardín de senderos que se bifurcan* de 1941, y se incluye en 1944 en *Ficciones*. También en 1944 se descubren 'accidentalmente' todos los tomos de la enciclopedia de Tlön. Frente a estos datos queda la fecha de la *Posdata* de 1947 como una ficción dentro de la ficción, ya que no se refiere ni a la reproducción del artículo

en 1940, ni en 1941 o en 1944. Tiene que haber sido insertada posteriormente, a raíz de nuevos "descubrimientos" sobre el artículo, que van desde 1941 a después de 1944. Borges nos pone al frente de aquella tarea filológica de fijar la autoría, fecha de origen y de la impresión de textos descubiertos. Los descubrimientos entre 1941 y 1947 son un laberinto de textos explicados en una carta de Gunnar Erfjord que se encontraba en un libro de Hinton y que era propiedad de Herbert Ashe (=laberinto de personas y autores), donde se nos relata la historia de Uqbar como producto de una invención de una sociedad secreta del siglo XVII, que se había propuesto como meta, crear un país y luego un planeta, un propósito, que después de dos siglos, se reanuda en 1824 en Memphis, siendo terminada la edición total de la enciclopedia en 1914. Luego irrumpe el planeta ilusorio, Tlön, en la "realidad de la ficción" concretizado en diversos objetos que eran narrados en su enciclopedia, para, al parecer, demostrar su existencia real. En 1944 descubre un periodista de Nashville/Tennessee la enciclopedia. Tlön se descubre como una ficción en la ficción.

La 'ficción interna' está constituida por la narración del contenido del volumen XI, donde se describe a Tlön como un planeta idealista, su filosofía, su lenguaje, su literatura y la creación de sus objetos a través del pensamiento, los *hrönir*, por ejemplo, todo esto acompañado de citas de críticos literarios o filósofos, tales como Leibniz, Hume, Berkeley, Russell, etc.

Ejemplo 2: *El inmortal*

En *El inmortal* está constituida la 'ficción externa', al comienzo, por la situacionalidad de lo narrado, por un 'El-narrador', un cronista omnisciente, y al final por un 'Yo-narrador'.

Comienzo de la 'ficción externa'/'meta-discurso' constituyente:

El/'Yo-narrador'-editor-traductor:

> En Londres, a principios del mes de junio de 1929, el anticuario Joseph Cartaphilus de Esmirna, ofreció a la princesa de Lucigne los seis volúmenes en cuarto menor (1715-1720) de la Ilíada de Pope. La princesa los adquirió; al recibirlos, cambió unas palabras con él. Era, nos dice, un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos. Se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas; en muy pocos minutos pasó del francés al inglés y del inglés a una conjunción enigmática de español de Salónica y de portugués de Macao. En octubre, la princesa oyó por un pasajero del Zeus que Cartaphilus habría muerto en el mar, al regresar a Esmirna, y que lo habían enterrado en la isla de Ios. En el último tomo de la Ilíada halló este manuscrito. El original está redactado en inglés y abunda en latinismos. La versión que ofrecemos es literal[17].

Final de la 'ficción externa'/'meta-discurso' deconstruccionista:

a) El 'Yo-narrador'/personaje:

> {Los trogloditas eran los Inmortales [...]. Esas cosas Homero las refirió [...]}
> Recorrí nuevos reinos, nuevos imperios. [...]. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres. Esa noche, dormí hasta el amanecer.
> [...]
> ... He revisado, al cabo de un año, estas páginas. Me consta que se ajustan a la verdad, pero en los primeros capítulos, y aun en ciertos párrafos de los otros, creo percibir algo falso.
> *La historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos* [...] Flaminio Rufo [...] Homero [...] ahí está escrito que milité en el puente de Stamford [...] el narrador no repara en lo bélico [...]
> [...]
> Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras [...]. Yo he sido Homero[18].

b) El 'Yo-narrador'/personaje/narrador/autor/Cartaphilus/Borges:

> *Posdata de 1950*. Entre los comentarios que ha despertado la publicación anterior, el más curioso, ya que no el más urbano, bíblicamente se titula *A coat of many colours* (Manchester 1948) y es obra de la tenacísima pluma del doctor Nahum Cordovero. Abarca unas cien páginas. Habla de los centones griegos, de los centones de la baja latinidad, de Ben Jonson [...], del *Virgilius evangelizans* de Alexander Ross, de los artificios de George Moor y de Eliot y, finalmente, de la "narración atribuida al anticuario Joseph Cartaphilus". Denuncia, en el primer capítulo, breves interpolaciones de Plinio (*Historia naturalis* V, 8); en el segundo, de Thomas de Quincey (*Writings,* III, 439); en el tercero, de una epístola de Descartes al embajador Pierre Chanut; en el cuarto, de Bernard Shaw *(Back to Methuselah*, V). Infiere de esas intrusiones, o hurtos, que todo el documento es apócrifo.
> A mi entender, la conclusión es inadmisible. *Cuando se acerca el fin*, escribió Cartaphilus, *ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras*, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos[19].

Tenemos 1. Un narrador que hace las veces de lector-traductor (1er mediador); 2. La princesa como descubridora del manuscrito es la 2a mediadora; 3. Joseph Cartaphilus, el anticuario es el 3er mediador, (¿Sabe que está allí el manuscrito?, ¿Fue éste escrito por él?); 4. El autor del texto es Marco Flaminio Rufo, como se nos informa en la parte II (p. 536), el 4to mediador, que a su vez se ha transformado en un

inmortal (parte II y III); 5. Uno de los inmortales es Homero y éste es declarado deícticamente equivalente al 'Yo-narrador' (Yo = Marco Flaminio Rufo, parte V, p. 543) y confirmado explícitamente por el 'Yo-narrador' (parte V, p. 544), siendo el encargado del texto y con esto el 5. mediador.

En la *Posdata de 1950* se nos rectifica que el 'Yo-narrador' es a su vez Cartaphilus, ya que el 'El-narrador', que se transforma a su vez en un 'Yo-narrador' anónimo (*'A mi entender'*), le atribuye las palabras del 'Yo-narrador' (= Marco Flaminio Rufo, parte V, pp. 543-544) a Cartaphilus (*Posdata de 1950*, p. 544).

El nuevo 'Yo-narrador' se une con el 'El-narrador' del comienzo de la narración y termina con una sentencia que es una interpretación del epígrafe atribuido a Francis Bacon (*Essays LVIII*), que como tal no es ni parte de la 'ficción externa' ni de la 'interna', sino pertenece al nivel del autor, de Borges. Con esto, todas las narraciones regresan a su origen: Borges. Es él mismo que usa el engaño, el juego metatextual lúdico para transmitirnos sus concepciones más diversas.

Como vemos, tenemos un narrador con una cabeza de Janus, es decir, atomizado en varios:

BORGES

{M.F. Rufo =Inmortal = Homero = J. Cartaphilus = 'Yo/El-narrador'}

'Ficción interna': el viaje de aventuras:

1. El 'yo-narrador', después de preguntar intensamente por el río de la inmortalidad, se pone a su búsqueda (534).
2. Para realizar su empresa, contrata a un ejército de mercenarios, que en su paso por Africa, experimenta la dureza del desierto. Los soldados ven toda clase de monstruosidades y descubren a los trogloditas.
3. Luego que sus soldados han sido diezmados y han desertado, erra el 'Yo-narrador', alias Flaminio Rufo, hasta encontrar la ciudad de las pirámides y de las torres (535), donde agobiado por la fatiga, se desvanece y sueña con un laberinto y un cubo de agua que no puede alcanzar.
4. Al despertar, se encuentra maniatado en un nicho de las rocas, de donde contempla la ciudad de los inmortales, a la cual le dedica una larga descripción (535). Los trogloditas, personajes grises en estado de éxtasis y de absoluta pasividad, son en verdad los inmortales que no dominan el lenguaje, pero sí los signos y viven en un estado meditativo (538-539).
5. Al beber del río, Flaminio Rufo se transforma en inmortal y cae en un estado de delirio, luego de pronunciar una sentencia en griego (*"Los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra del Esepo* [...]").

6. Al despertar por segunda vez, emprende el 'Yo-narrador' un segundo viaje, un 'micro viaje', a través de la ciudad, que se caracteriza por sus laberintos, galerías eternas y sin salida, de escaleras truncas y construidas al revés (537), de una estructura arquitectónica altamente heterogénea.
7. El 'Yo-narrador' emprende un tercer viaje para descubrir otros reinos (541) y por el camino bebe de otro río y se convierte en mortal, alrededor de 1792.
8. Un año más tarde, el Yo-narrador escribe y revisa el manuscrito del reportaje de su viaje, en el cual constata algo irreal, a pesar de que todo lo dicho lo ha vivido en la forma descrita.

El viaje en la 'ficción interna' se encuentra en una equivalencia con la 'ficción externa', en cuanto tienen como común denominador la 'búsqueda laberíntica' que no lleva a ningún fin determinado: el manuscrito se declara como irreal y escrito por una conciencia colectiva, y lo descrito ha sido en su origen el resultado de los sueños y delirios del 'Yo-narrador'. Los textos citados en la *Posdata*, a los cuales volveremos más tarde, no aclaran sino ciertos aspectos técnicos de la narración. Lo que para el 'Yo-narrador' de la 'ficción interna' han sido sus aventuras y sueños, el ser inmortal y mortal, lo han sido para el 'Yo/El-narrador' de la 'ficción externa' los textos. El viaje por el desierto, especialmente aquél por la ciudad inmortal, se encuentra en relación metonímica con las palabras recorridas por Borges en los libros empleados.

Ejemplo 3a: *El jardín de senderos que se bifurcan*

La 'ficción externa' está constituida por un 'Yo-narrador' anónimo, que expone sólo retrospectivamente el comienzo del texto, mas no da a su final ninguna explicación, ya que ésta es resuelta en la 'ficción interna'. Punto de partida es la pág. 242 de la *Historia de la Guerra Europea* de Lidell Hart sobre una ofensiva británica, que fue postergada a raíz de lluvias torrenciales del 24 de julio de 1916 al 29. Esta versión, donde faltan las dos páginas iniciales, es cuestionada por un reportaje del Dr. Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés de la Hochschule de Tsingtao.

A cargo de la 'ficción interna' está un 'Yo-narrador' que es el Dr. Yu Tsun, pariente de Ts'ui Pên, escritor de *El jardín de senderos que se bifurcan*. El Dr. Yu Tsun es un espía alemán que mata a Stephen Albert en la aldea de Ashgrove. El periódico publica el crimen y el nombre del asesino, con lo cual revela al servicio secreto alemán la aldea que debe ser atacada. Luego Yu Tsun es tomado prisionero y ejecutado por el servicio secreto inglés.

Gran parte del texto es una poética de la escritura borgesiana (aspecto al cual volveremos más adelante), lo que no solamente queda establecido por el 'meta-discurso', sino por el hecho de que Ts'ui Pên, como autor de *El jardín de senderos que se bifurcan*, es finalmente Borges.

Ejemplo 3b: *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto*

La 'ficción externa' se inicia con un diálogo entre Dunraven y su amigo Unwin en 1914, donde Dunraven narra a éste una historia ocurrida en su infancia, que trata de un caudillo árabe asesinado por su primo Zaid en su casa-laberíntica de Pentreath. Su término lo marca el análisis de esta narración, la cual no parece convincente a Unwin por grandes fallas de verosimilitud y propone a Dunraven otra versión con la cual ambos se identifican. Con esto, tenemos, una vez más, el tema de cómo nace una ficción y su deconstrucción, lo que es confirmado por Allaby, el director de la escuela, calificando la versión de Abenjacán en la 'ficción interna' como 'fantástica'.

Unwin aclara que la estructura base proviene del mito del minotauro y del género de las novelas de detectives.

El editor explica en la *Posdata* de la colección de *El Aleph* de 13 de mayo de 1949, que la historia es una variación de "*Los dos reyes y los dos laberintos*, que los copistas de *1001 Noches* habían agregado". También no se debe ignorar el epígrafe del *Alcorán XXIX, 40* que pone en relación los términos 'casa' con el de 'araña', conectados por la acción de 'edificar', es decir, de construir y componer en forma laberíntica. De esta forma, nos revela Borges, en un juego lúdico-meta-discursivo, su manera de escribir y su poética, que se descubre como absolutamente transparente, ya que nos da él mismo la comprensión del texto, evitando así la tendencia a ver 'lo profundo', lo 'oculto' o la alegoría en el juego textual[20].

La 'ficción interna', aquella versión primera, de Dunraven, que es a la vez, la que el presunto Abenjacán le cuenta a Allaby y que Allaby le cuenta al narrador, se puede resumir de la forma siguiente:

Un rey déspota y osado huye, después de un alzamiento del pueblo, con su primo Zaid que es su contrario, un cobarde. Llevan consigo un tesoro. En la noche mientras Zaid duerme en paz, Abenjacán sueña con una red de serpientes que lo ahorca, que es el resultado de una tela de araña que le roza el cuerpo. Al despertar mata a Zaid y a su sirviente y le destroza el rostro con una piedra.
Durante la huida sueña que Zaid lo ha condenado a buscarlo y matarlo. Abenjacán se construye una casa laberinto en un cerro con vista a la bahía y la pinta de color carmesí.

Un buen día aparece Zaid y mata al león, al esclavo y al Bojarí destruyéndoles a todos el rostro.

La segunda versión, la de Unwin, es una reescritura de la primera versión donde se corrigen ciertas fallas en la 'lógica narrativa', descubriendo las trampas narrativas, que pasan imperceptibles para el lector, pero no para Unwin, el recipiente de esta historia, las cuales son motivo de inquietud. No la historia es para él una invención, sino la forma como ha sido narrada por Dunraven.

Lo primero que constata, es que Abenjacán no mata a Zaid, sino que Zaid huye con parte del tesoro mientras Abenján duerme, haciéndose pasar por éste. Las razones de los cambios son que Zaid tiene fama de cobarde y que angustiado por la situación no podía dormir tranquilo, ni mucho menos atreverse a dar muerte a Abenjacán. Zaid construye esa casa en un lugar destacado y la pinta de carmesí para atraer al Bojarí y luego darle muerte. Este llega a Pentreath, Zaid lo atrae a una trampa y lo mata, como así también al león y al esclavo. Les destruye a todos la cara para que no se descubra el cambio de identidad, ya que uno sólo de los muertos, con la cara deshecha, habría llamado la atención. Luego huye del lugar.

De gran importancia es la tematización del problema de la identidad y diferencia que hace posible las dos historias en base a las *'correspondencias rizomórficas'*. El laberinto se manifiesta en la mitología con el mito del minotauro, la red es la red de corredores de la caverna del minotauro y del hilo de Ariadna, que coinciden con la red de corredores de la casa laberinto de Zaid y con la red de serpientes en el sueño del Bojarí, motivadas por el roce con la red de una tela de araña. Estas 'redes' son equivalentes a las redes de las diversas posibilidades de un crimen que se le presentan a un detective en una novela policial, y son, por otra parte, las redes de instancias transmisoras del mensaje: Zaid, Allaby, Dunraven, Unwin y el editor del texto, como así también las posibilidades de variaciones de Unwin, y finalmente expresa la trayectoria del autor a través de la aventura de narrar y del recipiente a través de la aventura de la lectura de lo narrado. En base a estas correspondencias equivalentes, se transforma Zaid en Abenjacán y Abencaján en Zaid. Solamente Zaid sabe que ha soñado ser rey. El narrador, por su parte, se transforma en lector y viceversa.

El término 'red' tiene el sentido de 'rizoma', es decir, no aquél de imitación ni aquél de similitud entre una red y otra con un significante en común, sino el principio de líneas 'aparalelas'[21] pertenecientes a un rizoma, y hace posible la narración y la desaparición de las identidades, disolviendo a su vez la identidad del narrador.

Las 'ficciones externas' e 'internas' no tienen en los cuentos de Borges la función tradicional ni de estabilizar el marco narrativo ni de explicar lo narrado a continuación, sino el crear un laberinto al nivel del significante, que enreda al lector y lo obliga a tomar una actitud lectoral alta y radicalmente activa, y a la vez, de deconstruir su propia narración, de borrarla como tal. La metamorfosis del narrador es un medio de superar definitivamente los límites entre ficción y realidad, entre el productor y el recipiente del texto, en cuanto el narrador es siempre un lector que edita o informa sobre un texto determinado, lo cual queda claramente articulado en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Borges tematiza constantemente la función de ambas instancias comunicativas.

2. INTERTEXTO, PALIMPSESTO, RIZOMA

Antes de pasar a Borges, es necesario fijar rudimentariamente los términos indicados en el título, ya que éstos han adquirido diversos significados desde su origen con Kristeva.

Kristeva[22] toma primero como motivación los escritos de Bajtín y de allí el término o la concepción de la 'dialogicidad'[23], que poco o nada tiene que ver con su posterior concepto de intertextualidad, definiéndolo de la forma siguiente:

> [...] mosaique de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le language poétique se lit, au moins, comme *double*[24].

Esta discusión parece llegar a una primera cúlmine con la obra de G. Genette, *Palimpsestes*[25], donde parte de cinco categorías basadas en el término de la transformación que conduce a la constitución de 'hipertextos' que se desprenden de su relación con 'hipotextos'. Las cinco categorías que resultan son[26]:

1. *Intertextualidad*= "relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] par la présence effective d'un texte dans un autre; ej.: cita, plagio, alusión.
   El criterio es de tipo texto-externo: Relación entre un TextoA y un TextoB, entre un Hipotexto (= Texto de referencia: A) y un Hipertexto (= nuevo texto que toma como referencia uno anterior: B)
2. *Paratextualidad*= "relation généralement moins explicite et plus distante, que, [...] le texte proprement dit entretient avec [...] son *paratexte*: titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, [...] notes marginales, commentaires", etc.
   Se trata de un 'avant-texte', de un 'pretexto' (esquema, proyecto, etc.).
   El criterio es texto-interno: Partes de un texto, tales como prefacio, título, postfacio, epígrafe, tipos especiales de textos en el texto; ej.: en *Tlön, Uqbar Orbis Tertius*, los versos tomados de *Hamlet*.
3. *Metatextualidad*= "type de transcendance textuelle [...] relation [...] de *commentaire*, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer [...] sans le nommer"; ej.: Hegel en su *Fenomenología* incluye a *Le Neveu de Rameau* de Diderot.
   Se trata de una relación crítica, se trata de metatextos.
   El criterio es una metatextualidad texto-externa: comentarios o alusiones críticas de pretextos o de aspectos al interior de los textos; ej.: en Borges se da dentro de la 'situación fictiva externa', el inicio o las posdata o resúmenes.
5. *Architextualidad*= "relation tout à fait muette, que n'articule [...] qu'une mention paratextuelle [...] ou [...] infratitulaire" ; ej.: poesía, ensayo, novela, etc.

El criterio es texto-externo: se trata de una relación con géneros y clases literarias; ej.: en Borges se da este fenómeno cuando él insinúa elementos de la novela policial o de la novela/cuento costumbrista, histórica o fantástica.

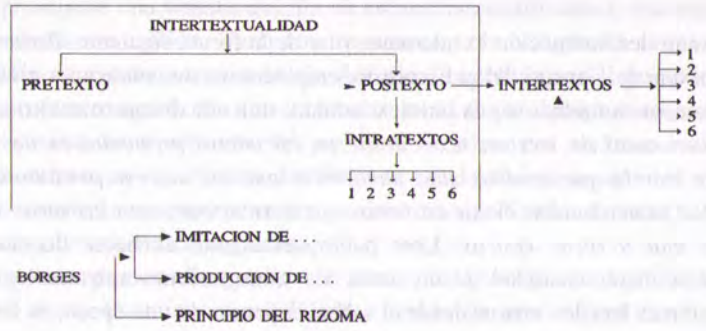
Y finalmente la

4. *Hipertextualidad*[27]= "toute relation unissant un texte B (= *hypertexte*) à un texte antérieur A (= *hypotexte*)", donde el texto anterior no se inserta como comentario, sino de una forma de 'segundo grado'. Hipotextos e hipertextos pueden ser también científicos. El texto B no habla sobre el texto A, sino que lo incluye, lo hace parte de B; se trata de una transformación.
   El criterio es texto-externo. El hipertexto es especialmente de tipo ficcional, es decir, se deriva de otro texto ficcional. No toda la intertextualidad es hipertextualidad, y cada hipertexto puede ser leído en sí mismo, como un texto con un significado autónomo. Cada hipertexto significa una elaboración, un trabajo: "faire du neuf avec du vieux". Una nueva función se superpone a una antigua y la disonancia entre ambos constituye lo Nuevo. La hipertextualidad es una circulación perpetua de textos.
   Este trabajo revela una actitud palimpsesta, la superposición de juego: "accomplissement intellectuel et divertissement". El palimpsesto es una "littérature livresque, de second degré".
   La transformación seria es para Genette la más importante de todas las prácticas hipertextuales, a razón de su amplio campo histórico y de sus variadísimos procedimientos.
   Para Genette, es el trabajo intertextual siempre un trabajo entre textos como unidades librescas, y no meras alusiones o "ecos" ideológicos u otros. Esto se desprende de los términos 'transformación' e 'imitación'.

Partiendo pues de esta base y considerando la dicusión internacional sobre el sujeto tratado, proponemos como primera tentativa, para un modelo adecuado a la obra de Borges, las siguientes definiciones y redefiniciones. Indicamos que prácticamente la categoría 5 de Genette es parte de la 1, es la forma como se constituye la intertextualidad (operacionalmente):

> HIPOTEXTUALIDAD la definimos etimológicamente en el sentido de menor intensidad, aquí de menor intensidad funcional, distinguiendo entre una mera relación, como la mención de un nombre, de un título, de una palabra, etc.
> HIPERTEXTUALIDAD la definimos como un trabajo intertextual, una transformación que presupone una codificación mayor o menor por parte del productor del texto y la posibilidad mayor o menor del recipiente de descodificarlo. Esta definición se desprende del término transformación e imitación.
> En vez de hipotexto, en el sentido de Genette, empleamos el término 'PRETEXTO' y reemplazamos el de hipertexto por el de 'POSTEXTO'.
> El *resultado* entre la relación de un pretexto y un postexto, es decir, del trabajo intertextual, lo queremos denominar INTERTEXTO. El término 'INTRATEXTO' lo reservamos para y lo definimos como las relaciones dentro de un texto determinado: cuando, por ejemplo, Borges explica el comienzo de un cuento o al final explica sus (pseudo) orígenes. El intratexto puede ser metatextual u objetotextual, es decir, puede hablar sobre el texto o referirse a la anécdota.

Lo expuesto lo resumimos en el esquema que sigue. Indicamos además, que un paratexto puede darse en relación texto-interna y externa. Los versos de *Hamlet* al comienzo de *El Aleph* se refieren a una obra fuera del postexto, su posible función en éste, forma un intratexto.



Dentro de las categorías desarrolladas por Genette encontramos aquellas del 'oulipismo aditivo o de contaminación aditiva' y del 'autopastiche' como las más certeras, fuera del rizoma, para describir los procedimientos narrativos de Borges. La primera la define Genette como[28]:

> Oulipisme/contamination [...] techniques de mixage, contamination additives et substitutives. La forme la plus traditionelle (préoulipienne) de la contamination additive est le *centon*, qui consiste à prelever un vers ça et là pour constituer un ensemble aussi cohérent que possible.
> o
> [...] transformation ludique. Le garant de lucidité est ici le caractère purement «machinal» du principe transformateur, et donc fortuit du résulat. C'est le hasard qui

> opère, aucune intention semantique n'y préside, rien de «tendancieux» ni de prémédité. Dans la parodie classique (et moderne), le «jeu» consiste à détourner un texte de sa signification initial vers une autre application connue d'avance, et à laquelle il faut l'adapter *soigneusement*. [...] La parodie est un jeu d'adresse; l'oulipisme est un jeu de hasard, comme la roulette. Mais [...] cette récréation hasardeuse ne peut manquer longtemps de devenir *recréation*, car la transformation d'un texte produit toujours un autre texte, et donc un autre sens.

La segunda la define del siguiente modo:

> L'autopastiche: Lorsqu'un auteur accentue son idiolecte en multipliant ou en exagérant les traits caractéristiques, il est tentant (et courant) de le taxer, ou plus exactement de feindre de le soupçonner d'autopastiche ironique, ou comme on dit plus couramment, d'«autoparodie».

También, con respecto a Borges, encontramos de central importancia el 'pseudoresumen o resumen fictivo' simulado de un texto imaginario. Este se puede definir como la mezcla entre repetición indirecta y comentario de un texto[29].

El término deconstrucción lo queremos fijar de la forma siguiente. Partiendo de la definición que da Genette del palimpsesto, empleamos este concepto a nivel general ya no solamente en relación a la intertextualidad, sino a la deconstrucción, *como una actitud intelectual de leer un texto desde su estructura profunda, es decir, de no solamente leer lo que se dice, sino también lo que los autores pensaban, esto es, sacar a luz la motivación de su estructura y sus relaciones con las otras series del saber de una u otras épocas*. Leer palimpsestamente es hacer deconstrucción: descubrir la metatextualidad de un texto, las transgresiones epistemológicas. Deconstrucción es leer los textos, desde el saber, el pensar de una época, es leer *con* el texto y *contra* el texto. Esta lectura/actividad la podemos definir como una semiótica epistemológica.

La deconstrucción postmoderna es a un nivel particular una lectura superpuesta, una *para-lectura*, que tiene por fin el emplear otros textos como base de motivación hasta el punto de hacer olvidar o eliminar este punto de partida[30]. La deconstrucción es leer no creyéndole al texto, sino cuestionando todo, es ir a la traza más lejana, pero sin querer jamás dar un juicio definitivo, sino ofrecer una hipótesis. La deconstrucción es, por esto, la lectura que privilegia la diferencia, ésta tiene que ver con el descubrimiento de rupturas, de posiciones semióticas cero. La deconstrucción postmoderna trata de superar el binarismo metafísico, oposiciones tales como 'interior (alma-aliento-palabra-pensamiento-logos) vs. exterior (cuerpo-escritura-materia)' que viene trazada desde el platonismo, pasando por Rousseau hasta de Saussure. No se trata de buscar la "idea pura", sino su *'différance'*, es decir, su originaria impureza (Heidde-

ger/Levinas). Se trata, con esto, de la descentración del sujeto a favor de transformaciones contra una estructura totalitaria. El pensamiento, como el habla, es considerado en esta teoría como un JUEGO de infinitas substituciones dentro de una limitada totalidad. En forma radical, Derrida desarrolla su pensamiento en *Glas* (1974), *La vérité en peinture* (1978), *La carte postale de Socrates a Freud et au-delà* (1980) y *Parages* (1986), escritos en base a los cuales se le acusó de "charlatanería"[31].

Retornando a Borges; éste recurre al procedimiento del palimpsesto en el sentido dado más arriba, como el juego lúdico de estructuras motivantes extratextuales, empleando, aparentemente, ciertos pretextos, es decir, haciendo uso de diversos tipos de insertación textual, tanto de textos propios como de diversos autores, de diversos tipos de obras y siglos. La actitud es palimpsesta/deconstruccionista, pero el empleo de pretextos es solamente una apariencia, es altamente hipotextual, es decir, una alusión rápida, de paso y en la mayoría de los casos sin carga semántica. El palimpsesto no nos lleva a una versión, transformación o reversión de temas dados, sino crea un texto que no se puede reducir a una estructura superiormente codificada, en el sentido que si se parte del procedimiento tradicional del palimpsesto (que siempre presupone una transformación de estructuras codificadas), nos encontramos en un callejón sin salida. Tampoco se usa el texto originario como relectura actualizada y nuevamente concretizada. Así sucede también con el postexto. Este no produce un nuevo significado (un intertexto) en el lugar sintagmático insertado, ni tampoco conecta el significado del pretexto con el nuevo contexto, sino que se emplea su estructura significante. Lo dicho se ve claramente en que los cuentos de Borges se resisten a una interpretación al nivel del significado, dejando la impresión de un vacío y de una radical segmentación.

Según nuestro parecer, Borges lleva la técnica del palimpsesto y del intertexto a su límite, es decir, a su irreconocibilidad, a través de una radical heterogeneidad, fragmentación y aparalelidad. El palimpsesto y el intertexto presuponen una mímesis literaria, es decir, una copia, un principio de unidad que parece ser heterogénea, pero que no lo es, lo es como lo son las diversas ramas y bifurcaciones de un árbol. Lo que sí tenemos como procedimiento, es una fuerte tendencia al 'rizoma'[32], es decir, a un tipo de organización donde un elemento se encuentra conectado con otro de muy diversa estructura, produciendo una proliferación ajerárquica, desunida, abierta y siempre en desarrollo. Hablando en forma pictórica, tenemos una red de nudos de donde salen raíces que se conectan con otros nudos, donde no importa la relación significante/significado, sino sólo el tipo de relación al nivel del significante, es decir, no se pregunta qué significado tiene el sintagma, sino cómo está conectado. La literatura de Borges nos quiere hacer creer que imita al mundo (lo cual ya no hacía Cervantes en el *Don Quijote*), o que imita la literatura (también *Don Quijote*), pero en realidad sólo *cita al mundo y a la literatura, produciendo textos virtualmente*

rizomórficos, que son una deconstrucción sutil de los modelos citados, no una parodia de éstos como era el sistema de deconstrucción en »Don Quijote«.

Deleuze/Guattari definen el rizoma a través de seis principios: por el de la 'conexión', 'heterogeneidad', 'multiplicidad', 'asignificante ruptura', de la 'cartografía' y de la 'decalcamonía'[33]. Bajo los dos primeros entienden la proliferación del rizoma en todas las dimensiones de n - 1, el cambio de forma, su accidentalidad, la negación de la formación de árboles genealógicos, del dualismo y de la estructura profunda. Los rizomas son cadenas de diversas codificaciones y diversos sistemas, tales como biológicos, económicos, políticos, culturales, etc. El tercer criterio lo define como la multiplicidad, entendida como la falta de objeto y de sujeto, lo único posible para su aprehensión es la determinación, cantidad y demensión. Simbólicamente hablando, el rizoma es una red, un tejido, donde solamente existen líneas y no permiten la supracodificación. Sus líneas son únicas y simples, ya que ocupan su dimensión en forma total, no necesitan adiciones. Los autores dan un ejemplo del libro ideal: éste debería tener un plan donde en un hoja se reuniese la mutiplicidad de elementos en su totalidad: experiencias, determinaciones históricas, concepciones, individuos, grupos y formaciones sociales.

Ejemplo puro de esta concepción es el cuento de Borges *El idioma analítico de John Wilkins*, que Foucault menciona como el punto de arranque de su famoso libro *Les mots et les choses*[34], donde se alude a una enciclopedia china que reune los objetos y términos más disímiles:

> En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos aparecen moscas[35].

Y en el ejemplo dado, no consideramos ni los párrafos anteriores ni siguientes de esta cita, que radicalizan esta multiplicidad. La obra de Borges aparece como un mero bosquejo, como la representación de "materiales" para escribir, pero que son la escritura, la narración misma.

El cuarto principio describe la posibilidad de interrupción o destrucción de un rizoma, la imposibilidad del dualismo. El rizoma 'desterritorializa' un término incipiente de la cultura y lo 'reterritorializa' dentro del sistema rizomórfico. No existe ni la imitación ni la similitud, sino una explosión de dos o más series heterogéneas en líneas que son constituidas por un mismo rizoma y que no están subordinadas a un sistema superior; ej.: El cocodrilo no toma la forma de un tronco, como el camaleón no toma los colores de su medio ambiente y la pantera no imita, no reproduce, sino que pinta al mundo con sus colores, "produce" rizomas, produce un mundo.

Los criterios cinco y seis se refieren a la falta de un eje genético, de una estructura profunda, de una objetividad de unidades. El rizoma es una tarjeta con muchas entradas y no "copia de", está abierta a todas las dimensiones, es productiva y no reproducción, es performancia y no competencia.

La teoría del rizoma es una utopía de la filosofía postmoderna por superar los 'meta-discursos', el dualismo, el sistema jerarquizado, lo cual puede ser intentado, mas quizás nunca alcanzado, por lo menos en la ciencia. En la filosofía, como la han planteado los autores Lyotard y Vattimo, tienen una posibilidad virtual, también así en el arte y en la literatura.

Retornando a la obra de Borges queremos dar algunos ejemplos, cómo éste reemplaza el palimpsesto y la intertextualidad tradicional. Comenzamos con *El jardín de senderos que se bifurcan*. Este cuento contiene varias raíces que provienen de un mismo rizoma:

a': la ofensiva británica de 1916, un hecho de guerra;
b': conectado con éste, un hecho de espionaje;
c': una declaración sobre este hecho del Dr. Yu Tsun;
d': una visita del Dr. Yu Tsun a Stephen Albert;
e': la obra de Ts'ui Pên, una teoría de la producción de un texto y de sus posibilidades de lectura (nivel meta-discursivo), precisamente una teoría sobre el laberinto, o sobre la estructura rizomática o la temporal, una teoría de lo que debe ser la literatura.

El Dr. Yu Tsun cree al principio que la estructura laberíntica del libro de su antepasado, Ts'ui Pên, puede ser descrita, partiendo de una estructura circular similar a las de *Las 1001 Noches*. Este procedimiento presupone en todo caso, la eliminación de posibilidades como resultado de una elección determinada ("En todas las obras, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras"[36]), es decir, el método de producción y de recepción del texto sería tradicional, según el principio del árbol genealógico, y con esto, habla de la evolución o de la herencia de un texto, al cual a través del método del palimpsesto se puede conservar, recuperar, actualizar y así comprender: "Imaginé también una obra platónica, hereditaria, transmitida de padre a hijo, en la que cada nuevo individuo agregara un capítulo o corrigiera con piadoso cuidado la página de los mayores"[37].

El Dr. Yu Tsun se da cuenta, después de su fallido intento de interpretación de la obra del antepasado, que el principio de composición de Ts'ui Pên es *'simulatáneo'*, en nuestra terminología aparalelo/rizomórfico: "*Crea* así diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela"[38].

De allí que todas las posibilidades de combinación, de desenlace, de todos aquellos términos que por lo general se encuentran en oposición, son aquí posibles:

> En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted es mi enemigo, otro mi amigo[39].

El término, 'cada uno [los desenlaces] es el punto de partida de otras bifurcaciones' nos indica que cada nudo produce acausalmente otros nudos y ramificaciones.

El comentario de que su antepasado era un novelista genial, a pesar de que la novela era un género despreciado, nos revela que éste la pudo cultivar, porque era un hombre genial de letras, es decir, no un mero novelista (superación de los géneros y barreras clasificatorias), que la temática empleada (metafísica, mística, filosofía) le eran pretextos para otra cosa, para el tiempo. Como éste es 'simultáneo', es decir, 'aparalelo', está el Dr. Yu Tsun hablando del principio rizomórfico.

El rizoma se nota en que dos aspectos, en un hecho de guerra y en uno de espionaje, por una parte, y en la teoría de la escritura y en la de un pensamiento no metafísico por otra (la mención de Platón lo confirma claramente) estando conectados en forma aparalela, después de haber sido desterritorializados. Pero también en la 'ficción interna' sucede algo similar: el hecho de la invasión, no tiene al comienzo ninguna conexión con la visita a Stephan Albert. Se insinúa que el agente alemán quiere salvarse del peligro que le acosa, luego de haber sido descubierto como tal. La obra del antepasado no tiene relación con los textos citados al comienzo. El laberinto/rizoma del agente es el tratar de salvarse y de enviar la noticia esperada, aquél de Ts'ui Pên su libro, el de Dr. Yu Tsun el de interpretarlo y aquél del lector el de seguir y entender el sistema del significante carente de su significado. Tenemos una equivalencia: Mientras el Dr. Yu Tsun y Ts'ui Pên son los productores de la ficción interna en cuanto a aventura y texto, lo son Borges y el Texto de Ts'ui Pên al nivel metadiscursivo. Al otro lado de la comunicación, son el Dr. Yu Tsun y el lector los recipientes de la 'ficción interna' y/o de la 'ficción externa'. No solamente se deconstruye el género de la novela de agentes o de guerra, sino su estructura, como así también aquella de *Las 1001 Noches* . Estas estructuras son citadas como posibles puntos de arranque, para ser luego desechadas. Los textos citados no solamente no contribuyen a una posible interpretación de su significado, sino que tampoco a la constitución de un significante. Son meras citas para mostrar lo contrario. Estas estructuras no invierten y no transforman estos significados/significantes, que estaban en los libros de los libros como insinuación, sino que crean un rizoma, algo nuevo, un sistema único, irrepetible que se niega a sí mismo.

En *La muerte y la brújula* Borges nos muestra los materiales con los que trabaja, que están enteramente desrelacionados entre sí: "Lo he tejido y es firme: los materiales son un heresiólogo muerto, una brújula, una secta del siglo XVIII, una palabra griega, un puñal, los rombos de una pinturería"[40].

En el *Tema del traidor y el héroe* conecta Borges "los misterios de Chestertón" con la "harmonía de Leibniz" para producir su cuento, así también en la *Historia del guerrero y la cautiva*, éste parte de un epitafio latino atribuido a B. Croce con referencia a un acontecimiento bélico (es decir, de un texto crítico), que según el narrador ha sido también descrito por E. Gibbon *(History of the Decline and Fall of the Roman Empire, XLV, 177-688)* y que trata de un guerrero lombardo, que en el asedio de Rávena, abandona a los suyos y muere defendiendo la ciudad romana, que como bárbaro había atacado. El segundo término es la historia, que a Borges le narra su abuela, de una inglesa que se transforma en una indígena. La relación, o mejor dicho la aparalela conexión entre ambas historias, radica en el haber cambiado el lugar de origen, y Borges nos explica el procedimiento:

> La figura del bárbaro que abraza la causa de Rávena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicos. Sin embargo, a los dos les arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales[41].

En *La lotería en Babilonia* acentúa el carácter de lotería de la organización de sus textos: "Tal es el esquema simbólico. En la realidad el *número de sorteos es infinito*. Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras"[42].

Que los textos citados al nivel del significado carecen de función y al nivel del significante son reducidos a un mero esqueleto, lo podemos demostrar *pars pro toto* en base a la mención de Johannes Valentinus Andreä (1586-1654) en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, al cual le atribuye Borges la obra de *Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien* (1641). Mientras el autor es verdadero, la obra no le pertenece. Pero ¿por qué menciona Borges a este autor? La obra de Andreä tiene el título de *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz anno 1459* publicada en Estrasburgo en 1616.[43] Poco antes del comienzo de la Guerra de los Treinta Años aparece una serie de obras anónimas que giran en torno al caballero Christianus Rosencreutz, nacido, al parecer, en 1378. Las obras provienen de un círculo de amigos en torno al teólogo Johannes Valentinus Andreä de Tubinga. El libro *Chymische Hochzeit* es de carácter alegórico y contiene una amplia tradición constitutida por neoplatonismo, cábala, alquimia, paracelsismos y una mística protestante renovadora. Además se caracteriza por una utopía semi-satírica de proveniencia secreta. La obra tuvo un eco considerable, aunque ambiguo, y Andreae tuvo que defenderse de la sospecha del heretismo. La obra se encuentra en su espíritu

general en la tradición de las narraciones alegóricas de sueños de *Hypnerotomachia Polophili* de Francesco Colonna (1433-1527) y de algunas vidas apócrifas de la literatura alquimista. Andreä mismo definió su obra como *ludibrium* (jugete) ya que contiene bromas y bufonadas, como así también el gusto por secretas y profundas conexiones. Los cuadros enigmáticos de revelaciones fantasmagóricas aluden a un mensaje pero al fin sin sentido y son puestas a disposición del "rastreador" (lector/intérprete). Esta dificultad de desciframiento es intencional y radica en la estructura de la obra. De todas formas se sostiene que estos escritos tuvieron una gran influencia en su época e incluso hasta Goethe y Yeats, ya que crean un "mito esotérico".

Si ahora nos preguntamos, en qué medida contribuyen los datos dados a "interpretar" el cuento de Borges, la respuesta es cero. Lo único que nos revela, es una afinidad de actitud literaria: el juego literario, y en el campo de la estructura, el juego con textos anónimos, eclécticos, el gusto por ciertos temas, por la utopía burlona, la negación del significado y la tendencia a lo esotérico[44]. La obra de Andreä comparte con el cuento *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* el hecho de tratarse de una obra ficcional con pretensiones científicas, de lo fantástico con pretensión de la verdad, lo cual es confirmado en *Chymische Hochzeit* con la influencia mencionada y en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* con la irrupción, no sólo de una enciclopedia completa, sino a la vez de la irrupción de objetos ficticios en la realidad textual (los *hrönir*) .

Que los textos citados no son empleados, no sólo con la intención de insertarlos al nivel del significado o del significante con una función determinada, sino a la vez de jamás querer recuperarlos, negando así su posibilidad de recepción, en el sentido de nuevas concretizaciones, lo demuestra Borges en *Pierre Menard, autor del Quijote*, y también en *La busca de Averroes*. En el primer texto trata Pierre Menard una reconstrucción fallida del *Quijote*, ya que existen tres posibilidades, una es o tratar de actualizarlo, lo cual se descubre como imposible por la distancia de la época y la pérdida definitiva de sus características determinantes, y la otra es, copiarlo palabra por palabra, pero caen en la tautología, o lo copiado, insertado en el presente de la escritura, se transforma en una obra nueva, porque sus significados tienen en la época de la actualización un sentido completamente diferente, es decir, tenemos una obra completamente nueva, y por esto destruye al final el trabajo, porque su origen es Cervantes:

> El método [...] era sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años 1602 y de 1918, *ser* Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo diecisiete) pero lo descartó por fácil. ¡Más bien por imposible! dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposible para llevarla a término, éste era el menos interesante. Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes le pareció menos arduo [...] y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard[45].

El 'Yo-narrador' trata, partiendo de una carta de Pierre Menard, de reconstruir el procedimiento de éste, y también fracasa. Lo que queda es la introducción de un nuevo método literario, el del palimpsesto, de la ambigüedad, del error, del anacronismo, llegando finalmente al rizoma como principio generador: "Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas"[46]. Aquí se refiere el 'Yo-narrador' tanto al acto de la lectura, como a aquel de la producción textual, ya que los términos *'anacronismo'* y *'atribuciones'* son procedimientos introducidos primero por el autor.

En *La busca de Averroes* trata el filósofo árabe, en su comentario a la *Poética* de Aristóteles, de traducir los términos *'comoedia'* y *'tragoedia'*, lo cual no logra, por no ser parte de su sistema cultural. Su intento falla, como así también aquel del 'Yo-narrador' de hacerse una idea de Averroes: "Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes [...][47].

Este tipo de procedimiento hace de Borges un postmoderno por excelencia, en cuanto acuña una nueva forma de deconstrucción, esto es, el referente literario desaparece, incluso su origen motivante, produciendo un nuevo texto, por el contrario de la forma en que procede Cervantes en el *Don Quijote*, donde siempre está claro el referente literario. Borges no es, en su totalidad, un autor intertextual, sino que *imita* la intertextualidad, la cita, como cita la oposición 'realidad vs. ficción' o los procedimientos de la literatura fantástica.

3. 'OBJETO-DISCURSO' Y 'META-DISCURSO' O LA ANULACION DE LA OPOSICION 'REALIDAD VS. FICCION'

A continuación, queremos en base a algunos ejemplos, demostrar que una gran cantidad de textos de Borges, y no solamente aquellos reunidos en *Ficciones* y *El Aleph*, tienen siempre una doble codificación al nivel de la estructura total del texto: un nivel del 'objeto-discurso', es decir, de la historia narrada y al nivel del 'meta-discurso', esto es, de observaciones particulares sobre el texto en cuestión y generales sobre su tipo de literatura. Los diversos ejemplos del 'meta-discurso' los agruparemos en tres tipos: en el 'texto en el texto', que radica en los procedimientos de la organización textual, en el 'texto en el texto' como productor textual y en el 'texto en el texto' como tematización de la recepción textual.

En *El Inmortal* comenta el 'Yo-narrador' de la 'ficción interna' el texto redactado sobre sus experiencias. Su comentario es parte del 'objeto-discurso', pero a la vez del 'meta-discurso', ya que nos habla de la *'contaminación'* de su historia con hechos irreales aprendidos de los poetas, calificándola de 'fantástica', donde cuyo principio estructural es el 'Centón'[48].

Cuando el 'Yo-narrador' nos comunica su sueño, donde aparece un laberinto interminable, atroz, insensato de aparentes simetrías para confundir a los hombres, donde abundan corredores sin salida, ventanas inalcanzables, puertas que dan a una celda o a un pozo, escaleras inversas que terminan en el cielo libre, etc., éste nos está a la vez hablando de los procedimientos rizomórficos de su obra (diversos manuscritos, autores, temas) y de la experiencia lectoral[49]. El texto a su nivel general lo califica como una producción de signos, donde no existe la diferencia ni entre reales ni irreales: "[...] no puedo ya saber si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que destinaron mis noches"[50].

La ciudad de los inmortales (='objeto-discurso') es equivalente al libro, y es calificada, como éste, como

> [...] un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pululaban monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas[51].

El troglodita ('objeto-discurso') es el equivalente del escritor ('meta-discurso') y su escritura es 'bárbara', lo cual refleja la extrañeza con que recibe el recipiente el discurso narrativo, y por esto quiere el 'Yo-narrador' enseñarle al impaciente troglodita (= Borges al recipiente):

> El hombre las trazaba, las miraba y las corregía. De golpe, como si le fastidiara ese juego, las borró con la palma y el antebrazo [...] esa noche concebí el propósito de enseñarle a reconocer, y acaso a repetir algunas palabras[52].

'Trazar', 'mirar' y 'corregir' son términos que no solamente revelan la parte de la producción, sino los intentos del recipiente por comprender el texto, como lo confirma el siguiente pasaje:

> Pensé que Argos y yo participábamos de universos distintos; pensé que nuestras percepciones eran iguales, pero que Argos las combinaba de otra manera y construía con ella otros objetos; pensé que acaso no habían objetos para él, sino un vertiginoso y continuo juego de impresiones brevísimas. Pensé en un mundo sin memoria, sin tiempo[53].

La situación representa la dificultad entre producente y recipiente con respecto a la novedad de lo narrado ('percepciones iguales vs. combinación/construcción distinta').

El 'objeto-discurso' permanece hermético, parece resistirse a una interpretación alegórica con una carga semántica[54], y toma los rasgos de pretexto para el juego semiótico rizomórfico, donde la estructura es como una rueda, no circular, sino sin principio y sin fin, donde un elemento engendra a otro, pero sin determinar el todo, sin llegar a una unidad[55].

En *Los teólogos* el narrador caracteriza los escritos de Juan de Panonia como, "[...] vastos y casi inextricables períodos, estorbados de incisos, donde la negligencia y el solecismo parecían formas del desdén. De la cacofonía hizo un instrumento, como límpido, universal"[56], lo que refleja a primera vista la superficie del texto o su comienzo, que luego se descubre como rizoma. El único placer que le queda al recipiente, parece ser, el del mero descubrimiento de citas, como se refleja en el personaje de Panonia, que constata, que sus escritos provienen de otros. La conclusión es que el texto, "no parecía redactado por una persona concreta, sino por cualquier hombre o, quizá por todos los hombres"[57], con lo cual se acentúa la productividad textual colectiva, frente a una individualizada que reclama originalidad o novismo.

Un último ejemplo a tratar lo encontramos en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, en aquel pasaje donde Borges y Bioy Casares describen las características del artículo de la enciclopedia sobre Uqbar ('objeto-discurso') que no son otras que aquellas del cuento mismo ('meta-discurso'):

> Leímos con algún cuidado el artículo. El pasaje recordado por Bioy era tal vez el único sorprendente. El resto parecía muy verosímil, muy ajustado al tono general de la obra y (como es natural) un poco aburrido. Releyéndolo, descubrimos bajo su rigurosa escritura una fundamental vaguedad. De los catorce nombres que figuraban en la parte geográfica, sólo reconocimos tres [...], interpolados en el texto de un modo ambiguo. De los nombres históricos, uno solo: el impostor Esmerdis el mago[58] invocado más bien como una metáfora. La nota parecía precisar las fronteras de Uqbar, pero sus nebulosos puntos de referencias eran ríos y cráteres y cadenas de esa misma región[59].

El texto es en realidad coherente y convincente. ¿Por qué no puede creer un recipiente que existe la *The Anglo-American Cyclopaedia*?, y aún más ¿por qué debe éste dudar que existe Uqbar, que puede ser el nombre de una ciudad de la antigüedad, que por ejemplo, hoy se llama de otra forma? Fuera de eso, hay toda una citación masiva de textos, lugares y autores con la función de hacer creíble lo expuesto. Claro está, que por otra parte, el narrador nos revela la ficcionalidad de lo relatado, ya al comienzo, sosteniendo que *The Anglo-American Cyclopaedia* es un nombre *'falaz'*, de una reimpresión de la *Enciclopaedia Britannica*, y luego son los lugares geográficos o de personas de inmediato, o *post quam* fácilmente describibles como mera ficción:

> La sección *idioma y literatura* era breve. Un solo rasgo memorable: anotaba que la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y de Tlön[60].

En este pasaje se refiere Borges a su propio texto como fantástico y de pura invención, con lo cual nos da la pauta de su interpretación.

> Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica. Todo ello articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o tono paródico.
> [...]
> El hecho de que toda filosofía sea de antemano un juego dialéctico, una *Philosophie des Als Ob*, ha contribuido a multiplicarlas. Abundan los sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensacional. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos.
> [...]
> También son distintos los libros. Los de ficción abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables[61].

En este caso tenemos un 'texto en el texto' del cuento *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, ya que el contendio descrito de la enciclopedia fantástica, es equivalente al contenido de la 'ficción interna', descubriéndolo de este modo, a su vez, como fantástico. Pero no solamente en este cuento, sino que también, en *La lotería en Babilonia*, el *Examen de la obra de Herbert Quain*, *La biblioteca de Babel*, *El jardín de senderos que se bifurcan* y *La forma de la espada*, se encuentra un gran número de 'meta-discursos' que comentan constantemente el 'objeto-discurso'[62].

RESUMEN

1. LA ANTICIPACION DEL *NOUVEAU ROMAN, NOUVEAU-NOUVEAU ROMAN, TEL QUEL*

El análisis realizado, ha querido, en primer lugar, contribuir con una interpretación sobre el sistema de los cuentos de Borges, partiendo de su significante, pero a la vez demostrar, que algunos de los postulados centrales del *nouveau roman, nouveau-*

nouveau roman y *Tel Quel* ya habían sido anticipados por el escritor argentino, como así también algunos de la postmodernidad.

La actividad receptora ecléctica de diversos sistemas es el punto central de la estética de Borges, tanto para el productor como para el recipiente propiamente tal. El productor se entiende como un recipiente que concretiza su experiencia receptora en forma escrita, reproduciendo esta lectura según una organización rizomórfica. El recipiente puede reproducir a su vez este juego, permanecer en el nivel de la lectura inmanente o puede darse el trabajo lúdico de rastrear el cuento como un 'detective literario'. Si éste último busca una solución al nivel del significado, se llevará una desilusión, si se concentra en la búsqueda en el nivel del significante laberíntico, obtendrá el placer de una aventura a través de diversos sistemas que no son reducibles a un suprasistema codificado. El narrador se diluye en líneas, como consecuencia de la escritura rizomórfica y nos revela el "secreto" de su texto por medio del 'meta-discurso', que siempre actúa como intérprete del 'objeto-discurso', en un constante 'texto en el texto' de lo descrito. Borges supera el juego intertextual y el aleatorio del *nouveau roman*, ya que ambos presuponen un sistema unitario de términos, pasando por el del mero palimpsesto, como en *Pierre Menard, autor del Quijote*, al rizoma en *El jardín de senderos que se bifurcan*. La literatura llega a un punto cúlmine de su propia referencialidad y autonomía frente a la realidad que es sólo una cita, como así también los textos que son deconstruidos.

2. LA POSTMODERNIDAD BORGESIANA

Constatamos que Borges no basa sus cuentos en la oposición 'realidad vs. ficción', sino que desistiendo del primer término divide el segundo en 'mimesis de la ficción vs. ficción', es decir, sus cuentos son siempre un resultado (pseudo) intertextual. La realidad que allí penetra es la ya expuesta en otros textos, de allí que las obras de Borges difícilmente se puedan considerar como fantásticas según las categorías de Todorov. Los cuentos de Borges *(Ficciones, El Aleph)* se descubren, por esto, y formulado de otra forma, como una "cita" de la oposición 'realidad vs. ficción' y como una 'mímesis de la ficción', es decir, como el reemplazo de la oposición tradicional 'realidad vs. ficción' por aquella 'ficción vs. (pseudo) imitación de la ficción'. Con esto, ya no es más el referente la realidad, sino la literatura, es decir, el referente está constituido por textos. Por consiguiente, los textos de Borges no tienen, por lo general, una ambigüedad en el nivel de la oposición tradicional, y podrían pertenecer en el mejor de los casos a lo que Todorov llama, lo 'fantástico maravilloso' o lo 'fantástico extraño'.

El término de lo 'fantástico' no se puede emplear en la forma común propuesta por Todorov, y si éste se usa con respecto a Borges debe cambiarse su sentido:

Fantástico sería luego un término equivalente con 'literatura' (=construido, inventado, juego de palabras, textos, nombres, referentes, cita). Lo fantástico, así entendido, es una eliminación del referente 'realidad' como elemento constitutivo de la literatura, éste se da como cita en referencia a otros textos.

La postmodernidad, como lo indicamos al comienzo del trabajo, es un fenómeno que se inicia en de los años 60 en USA, que luego se propaga en Europa y Latinoamérica, especialmente en los años 70. Cronológicamente Borges está fuera de la postmodernidad, pero no sistemáticamente. Sus cuentos dieron un salto, se anticiparon a este fenómeno. Es por esto, que tan sólo en los últimos años, revisando distintas series del conocimiento y del arte, se descubren autores que ya 'pensaban' en esta dirección. Borges no es tan solo un pionero de la postmodernidad, sino que - y nuestro análisis espera haberlo demostrado - es un autor postmoderno, en su más genuino sentido.

Partiendo de la diversas teorías de la intertextualidad y del análisis de algunos cuentos de Borges (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, El jardín de senderos que se bifurcan, La historia del guerrero* y *La cautiva, Pierre Menard*, etc.) llegamos a la conclusión que Borges no es un autor intertextual en *sensu stricto*, sino uno que cita y deconstruye el principio de la intertextualidad, reemplazándolo por el del rizoma. Si se emplea el principio de la transformación como base de la intertextualidad, tenemos una actividad intertextual solamente si el lexema (nombre de un autor y/o obra, o de un término poetológico), el sintagma o una serie de éstos (citas completas o parciales de una obra) o una estructura (secuencia accional, personajes o modos de narración) son incluidas en el nuevo texto ya sea por imitación directa o indirecta, parodia, travestía, etc. o son complementadas, distorsiondas, refutadas. Es decir, la unidad incluida debe tener una función dentro del nuevo texto. Borges, por el contrario, procede sólo en casos excepcionales de esta forma. Sus copiosas citas son meras menciones eclécticas que, por lo general, tienen solamente una finalidad: se descubren como estructuras MOTIVANTES de su escritura, motivantes de una idea que ni siquiera está en muchos casos en relación con la cita empleada. Los textos a que se refiere Borges, tienen, por lo general, las mismas características de su discurso: son eclécticos, fragmentarios, miniaturas, esotéricos, mezcla de erudición y diletantismo, lenguaje rebuscado y coloquial, alusiones metafísicas, físicas, teológicas, etc. y son resultado de su lectura, apostrofando el acto de escribir como mera consecuencia de sus excursiones de lector.

Y para terminar resumimos las características de sus procedimientos textuales postmodernos en base a sus tipos de discursos y de narración:

a) El discurso literario: juego intertextual deconstruccionista, cita de otros autores de literatura ficcional y de textos ficcionales anónimos (Homero, Shakespeare, Cervantes, Flaubert, Joyce, Valéry, Chesterton, Kafka, *Las 1001 Noches*, D'Annunzio, Agatha Christie), tanto de la cultura occidental como de otros sistemas;
b) El discurso literario ficcional fantástico (*Aleph, Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, El Zahir, La lotería en Babilonia, El inmortal*);
c) El discurso filosófico, metafísico, teoría de la ciencia, lógica (cita y empleo de filósofos, como Lull, Leibniz, Descartes, Berkeley, Hegel, Spengler, Kant);
d) El discurso teológico (San Agustín y debates sobre la existencia de Dios y de la estructura del mundo);
e) El discurso religioso/místico (*Los teólogos, La escritura del dios*);
f) El discurso filológico (*La busca de Averroes*, cita de la *Revista de Filología Española* o de la *NRF*, encilopedias, mapas, etc.);
g) El discurso genérico: ensayo, análisis literario (*Examen de la obra de Herbert Quain*);
h) El discurso detectivesco (*Abenjacan el Bojarí, muerto en su laberinto, La espera, El hombre en el umbral, El jardín de senderos que se bifurcan, La muerte y la brújula*);
i) El discurso de aventuras (*El sur, El fin, Abenjacán el Bojarí*);
j) El discurso (pseudo) realista (*El sur, El fin*);
k) El discurso (pseudo) cotidiano (cita de periódicos, revistas);
l) El meta-discurso (*Pierre Menard, autor del Quijote, El Aleph, El inmortal, La casa de Asterión, La otra muerte*);
m) El discurso narrativo paródico, humoricidad;
n) El discurso histórico;

En el nivel de la narración:

a) Tono científico (mímesis científica, mas aquí como juego: superación del realismo decimonónico que era una mímesis científica mas tomada en serio): citas de revistas filológicas, textos y autores existentes y no existentes;
b) Autor omnisciente;
c) Fábula consistente, con una acción, lugares tiempos y personajes bien delineados, mas luego deconstrucción, máscara, disolución, difusidad;
d) Ambigüedad, resistencia a la interpretación;
e) Alusión, sin solución;

f) Deconstrucción de lo dicho, constitución de significados y su deconstrucción;
g) Alusión autobiográfica;
h) Mezcla absoluta de realidad y ficcion, sin implicaciones ontológicas;
i) Reflexión sobre la escritura y lo narrado;
j) Pseudo-localismo (pseudo-neocostumbrismo/pseudo-realismo);
k) Mito entre historia y lenguaje: semiotización, disgregación, diseminación del mito;
l) Disolución del narrador en tercera persona que se pierde a través de las contradicciones en su discurso, en primera persona: tiene muchas identidades y ninguna, es narrador y personaje a la vez, en relación consigo mismo o disociado;
m) Colectividad y repetición: la disolución del creador y del mito del genio; el texto como origen de la productividad;
n) Lector como activo co-autor: descodificación, deconstrucción de segundo grado.

El deconstruccionismo, el juego ecléctico rizomórfico, su escritura paralógica y aparalela, la no jerarquización de los sistemas empleados, la anulación del narrador, y con esto, su virtual equivalencia con el recipiente, la intromisión del autor Borges como personaje en su ficción, la citación de un gan número de textos de diversa calidad, diluyen y niegan las categorías ontológicas de 'realidad vs. ficción', entre arte y no arte, hacen desaparecer los límites entre literatura y crítica, transformando el concepto de Fiedler de la *'double codification'* en una *multicodificación*. La forma absolutamente abierta, heterogénea, intercultural, irónica, humorística y paródica de su discurso, de su pensamiento minimalista, fragmentario y radicalmente particular lo llevan a una universalidad de su discurso, que hace, en este caso, desaparecer las fronteras entre lenguajes y nacionalidad.

El problema tan discutido de la "latinoamericanidad" se incluye en un sistema universal de signos, que es al fin lo que queda y perdura de las culturas. Especialmente esta universalidad semiótica de Borges, es lo que llevó (y lleva) al malentendido de usurpar a Borges como autor "europeo" o por el contrario de negarle su lugar en la cultura latinoamericana, un absurdo, si se considera que el autor argentino, fuera de la excepción entre los años 1914-1919, es quizás el único autor latinoamericano de reputación internacional, que vivió casi hasta sus últimos días en Buenos Aires; el autor, como es sabido, fallece en Ginebra en 1986. Borges permanece fiel a su postura, que Latinoamérica es parte de la cultura occidental y que la cultura universal es patrimonio de todos, lo cual es una actitud altamente postmoderna.

NOTAS

1 Este artículo es parte de mis conferencias dadas en Paraguay (Asunción), Argentina (Mendoza y San Juan) y San José de Costa Rica en los meses agosto-octubre de 1989 e incluye así también los resultados de mis seminarios sobre postmodernidad dictados en la Universidad de Kiel en los semestres de verano de 1988 y 1989 y en particular de mi Seminario Superior sobre "La prosa de Jorge Luis Borges: *El Aleph/Ficciones*" en el Ibero-Amerikanisches Forschungsinstitut de la Universidad de Hamburgo en el semestre de verano de 1991, donde se trató a Borges bajo el aspecto de la intertextualidad, palimpsesto, deconstrucción y rizoma. Quisiera agradecer a los participantes de este seminario en forma especial por su activa, aplicada e inteligente participación cuyas observaciones e interpretaciones fueron verdaderas contribuciones para completar algunos aspectos de este trabajo.

2 "El jardín de senderos que se bifurcan", en: *Jorge Luis Borges. Obras Completas*. Buenos Aires (Emecé) 1989, vol. I, pp. 478-479. De esta edición provienen todas las citas, que abreviamos con *OC*.

3 Cf. M. B. Boegeman, *Pardox Gained: Kafka's Reception in English from 1930 to 1949 and his Influence on the Early Fiction Borges, Beckett and Nabokov*. Los Angeles (UP of California) 1977; B. Belitt, "The Enigmatic Predicament: Some Parable of Kafka and Borges", en: *Tri-Quarterly* 25 (1972) 268-291; K.A. Blüher, "La crítica literaria en Valéry y Borges", en: *Revista Iberoamericana* 135/136 (1982) 121-135; E. Geisler, "Paradox und Metapher. Zu Borges' Kafka-Rezeption", en: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 1/2 (1986) 219-244; J. Nuño, *La Filosofía de Borges*. México (Fondo de Cultura Económica) 1986; J. Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid (Gredos, 2a ed.) 1974 y la allí incluida bibliografía.

4 Un dato importante es que *Ficciones* de Borges fue traducida por P. Verdevoye al francés en 1951. Fuera de eso se le dedicaron a su obra entre 1923 y 1955, es decir, antes de que se difundiera el *nouveau roman*, una serie de trabajos realizados por autores franceses por lo general en francés y/o en Francia por importantes autores en conocidísimas revistas literarias y periódicos de amplia difusión, que también luego se ocupan del *nouveau roman*, de tal manera que resulta sorprendente la amnesia de los autores franceses y de la crítica francesa. Citamos sólo algunos de los trabajos aludidos: R. M. Albérès, "J.L. Borges ou les deux bouts du monde", en: *Affinités* II (1953) 84, 85, 92; P. Bénichou, "Kublai Khan, Coleridge y Borges", en: *Sur* 236 (1955) 5-761; M. Brion, "D'un autre hémisphère", en: *Le Monde* (26 mars 1952); ídem, "J.L. Borges et ses Labyrinthes", en: *Le Monde* (18 août 1954); R. Caillois, "Soldat de la liberté", en: *Opéra* (30 janvier 1952); M. Carrouges, "Le gai savoir de Jorge Luis Borges", en: *Preuves* 13 (1952) 47-49; M. Daireaux, "Littérature hispanoaméricaine", en: *Panoramas des Littératures Contemporaines*; Etiemble, "Un homme à tuer: Jorge Luis Borges, cosmopolite", en: *Les Temps Modernes* 83 (1952) 512-526; A. Hoog, "Au delà de l'énigme: Jorge Luis Borges: *Ficciones*", en: *Carrefour* (26 mars 1952); R. Kemp, "La vie des livres. Vérités et Fictions", en: *Les Nouvelles Littéraires* 20 (mars 1952); M. Nadeau, "Un écrivain déroutant et savoureux: J. L. Borges", en: *L'Observateur* 94 (28 février 1952); G. Pillement, *"Fervor de Buenos Aires"*, en: *Revue de l'Amérique Latine* II, 6 (novembre 1923); R. N.,"¿Avez-vous lu Borges?", en: *Opéra* 346 (23 février-4 mars 1952) 3.

5 Una excepción constituyen los trabajos de G. Genette, "L'Utopie littéraire", en ídem, *Figure*. Paris (Seuil) 1966, pp. 123-124; P. Macherey, "Borgès et le récit fictif", en ídem, *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris (François Maspero) 1971, pp. 277-285; W. D. Foster, "Borges and Structuralism: Toward an Implied Poetics", en: *Modern Fiction Studies* 9 (1973) 341-352; A. Echavarría, *Lengua y Literatura de Borges*. Barcelona (Ariel) 1983; U. Schulz-Buschhaus, "Borges und die Décadence. Über einige literarische und ideologische Motive der Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, en: *Romanische Forschungen* 96 (1984) 90-100; ídem, "Das System und der Zufall. Zur Parodie des Detektivromans bei Jorge Luis Borges", en: E. Pfeiffer/H. Kubarth (Eds.), *Canticum Ibericum. Neuere spanische, portugiesische und lateinamerikanische Literatur im Spiegel von Interpretation und Übersetzung*. Georg Rudolf Lind zum Gedenken. Frankfurt am Main (Vervuert) 1991, pp. 382-396. A. J. Pérez, *Poética de la prosa de J. L. Borges*. Madrid (Gredos) 1986; I. Nolting-Hauff, "Die Irrfahrt Homers. Abenteuer der Intertextualität in *El inmortal* von Jorge Luis Borges" , en: I. Nolting-Hauff/J. Schulze (Eds.), *Das fremde Wort. Studien zur Interdependenz von Texten*. Festschrift für Karl Maurer zum 60. Geburtstag, Amsterdam 1988, pp. 411-431; M. Lafon, *Borges ou la réécriture*. Paris 1990.

6 Leslie Fiedler, "The New Mutants", en: *Partisan Review* (1965); "Cross the Border - Close the Gap, en: *Playboy* (december 1969), nuevamente impreso en: Marcus Cunliffe (Ed.): *American Literature Since 1900*. London 1975, pp. 344-366.

7 Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Madrid 1934. Con respecto al postmodernismo en el ámbito hispánico, cf.: Octavio Corvalán, *El postmodernismo, la literatura hispanoamericana entre dos guerras mundiales*. New York (Las Américas Pub. Co.) 1961; Pedro Salinas, "El cisne y el buho; apuntes para la historia de la poesía modernista, en: *Literatura española del siglo XX* (México) (1949) 45-65; Beatriz Sarlo, "La poesía postmodernista", en: *Historia de Literatura Argentina* 3 (1980) 98-113.

8 "Semiosis teatral postmoderna: Intento de un modelo", en: *Gestos* 9 (1990) 23-57; ídem, *Hacia un modelo para el teatro postmoderno. (Mesa Redonda* 11. Institut für Spanien- und Lateinamerikastudien). Augsburg 1991; ídem, "¿Cambio de paradigma? El 'nuevo' teatro latinoamericano o la constitución de la postmodernidad espectacular", in: *Iberoamericana* 43/44, Jg. 15, 23 (1991); ídem, "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)", en: *Acta Literaria* 15 (1990) 71-100, nuevamente impreso en: *Revista Iberoamericana* 155/156 (1991) 441-468 y en: *Forga* 162 (1991) fol. 24.

9 Cf. nota 6.

10 Con respecto al término 'rizoma', cf. apartado 1.2.

11 Al respecto de las diversas relaciones entre los 'Yo-narradores', cf.: A. de Toro, "Arte como procedimiento: *El Lazarillo de Tormes*", en: *Texto-Mensaje-Recipiente*. Buenos Aires (Galerna) 1990. pp. 320; ídem, "*La Maison de rendez-vous*: Transformación de una estructura temporal anacrónica en un sistema de relaciones acrónicas: tiempo como laberinto, pp. 40-53 y nuevamente impreso en *Los laberintos del tiempo*. Frankfurt am Main (Vervuert) 1991; ídem, "Lecture et ré-écriture als Widerspiegelung seriell-aleatorischer Vertextungsverfahren in *Le voyeur* und *La maison de rendez-vous* von A. Robbe-Grillet", en: A. de Toro (Ed.), *Texte-Kontexte-Strukturen. Beiträge zur französischen, spanischen und hispanoamerikanischen Literatur*. Festschrift für Karl Alfred Blüher zum 60. Geburtstag. Tübingen (Gunter Narr) 1987, pp. 31-70; con respecto al *nouveau-nouveau roman* y al grupo *Tel Quel*, cf.: K. W. Hempfer, *Poststrukturale Texttheorie und narrative Praxis*. München (Wilhelm Fink) 1976.

12 Cf. Hempfer y de Toro en nota 11.

13 De ahí que los cuentos de Borges pueden difícilmente ser calificados como 'fantásticos' según la definición epistemológica que le da Tz. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris (Points/Seuil) 1970, que se basa precisamente en la duda o ambigüedad que resulta de la oposición 'ficción' vs. 'realidad'.

14 Borges dice claramente en el prólogo de *Ficciones* (*OC*, I, p. 429): "Mejor procedimiento es simular que estos libros ya existen y ofrecen un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartor Resartus*; así Butler en *The Fair Haven*; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios". Por esto, creemos que Borges no es un anticipador de la teoría de la recepción dentro del sistema de la escuela de Constanza, como apunta H. R. Jauß, *Die Theorie der Rezeption - Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte* (Konstanzer Universitätsreden 166). Konstanz (Wilhelm Fink) 1987, p. 30ss., sino que propone una recepción que partiendo de una palabra de obras pasadas, puede motivar un texto absolutamente nuevo. Esto tiene como consecuencia, que la literatura del pasado es irrecuperable como lo demuestra en su *Pierre Menard*. Más bien, Borges inaugura la teoría de la intertextualidad, del palimpsesto y de la deconstrucción, como ya ha indicado Jauß en el mismo trabajo, eso sí, transformando este procedimiento, en un rizoma.

15 *OC*, I, pp. 431-432.

16 Ibíd., pp. 440-442.

16a Ibíd., pp. 431-432.

17 Ibíd., p. 533.

18 Ibíd., pp. 540-543.

19 Ibíd., pp. 542-544.

20 Con respecto a la alegoría en la obra de Borges, un tipo de interpretación ya clásica y archiconocida en la investigación sobre Borges, como lo demuestran prácticamente todos los trabajos de Alazraki, querrá el presente trabajo demostrar que Borges constantemente combate a la alegoría semántica o la elimina después de evocarla y así cualquier tipo de lectura que le superpone otra semántica a la literal puede ser descubierta como arbitraria.

21 Este término es empleado por G. Deleuze/F. Guattari, *Rhizom*. Berlin (Merve) 1977, p. 17 partiendo de R. Chauvin en: M. Aron/R. Couvrier, *Entretiens sur la sexualité*. Paris (Colloque de Cerisy-la-Salle) 1969, en el sentido de que dos seres pueden tener elementos comunes, pero tienen una evolución completamente diferentes. Por ejemplo, cuando determinados genes de un animal que se encuentran en el ser humano o, por ejemplo, como el virus SIDA que se encontraba ya en un tipo determinado de monos y luego pasa al ser humano, no afectando la vida de los animales pero si la de los seres humanos.

22 J. Kristeva, "Bakhtin, le mot, le dialogue et el roman", en: *Critique* 23 (1967) 438-465; ídem, "Problèmes de la structuration du texte", en: *Théorie d'ensemble*. Paris (Seuil) 1968, pp. 297-326; ídem, *»Semeiotike« - Recherches pour un sémanalyse*. Paris (Mouton) 1969; ídem, *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationelle*. Paris (Mouton) 1976.

23 M. Bachtin, *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur*. München (Ullstein) 1969; ídem, *Ästhetik des Wortes*. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1979. El término de Bajtín se basa en la "pluralidad de voces" o "polifonía de la novela, y tiene dos acepciones: 1. la dialogicidad, entendida como el debate abierto y libre entre opiniones divergentes al interior del texto y 2. la monologicidad, entendidada como constatación y aseguración de la autoridad, de la tradición. Estas voces se pueden dirigir o a objetos o a la acción, o pueden darse entre narrador y personajes o entre personajes y personajes, sintetizando la ideología de una época. Formas de la prosa polifónica son: la ironía, la parodia, los procedimientos de distanciación *(ostrenanie)*, la polémica subtil, las réplicas. A través de estos procedimientos se relativiza la palabra, el mensaje, éste pierde su pretensión de verdad absoluta, desaparecen las verdades canonizadas. El término de 'dialogicidad' corresponde con esto, más bien, al de 'perspectiva' en la narratología moderna y no tiene prácticamente relación ninguna con el de 'intertextualidad' creado por Kristeva que se refiere a la relación entre dos o más textos.

24 Kristeva, *»Semeiotike«*, p. 146.

25 G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris (Seuil) 1982. En Alemania cabe mencionar las siguientes misceláneas: R. Lachmann (Edra.), *Dialogizität. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*. München 1982; W. Schmidt/W.D. Stempel (Eds.), *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien 1983; K.H. Stierle/R. Warning (Eds.), *Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik*. München (Wilhelm Fink) 1984; M. Pfister/U. Broich (Eds.), *Inter-textualität. Formen und Funktionen, anglistische Fallstudien* (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft. 35). Tübingen (Max Niemeyer) 1985. En particular cf.: M. Frank, "Einverständnis und Vielsinnigkeit oder: Das Aufbrechen der Bedeutungs-Einheit im *eigentlichen Gespräch*", en: K.H. Stierle/R. Warning (Eds.), *Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik*, pp. 86-132; R. Lachmann, "Ebenen des Intertextualitätsbegriffs", en: K.H. Stierle/R. Warning (Eds.), *Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik*, pp. 133- 138; ídem, "Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik", pp. 489-515; ídem, "Zur Semantik metonymischer Intertextualität", pp. 517-523; U. Schick, "Erzählte Semiotik oder intertextuelles Verwirrspiel? Umberto Ecos *Il nome della rosa*", en: *Poetica* 16 (1984) 138-161; K.H. Stierle, "Werk und Intertextualität", en: ídem, /R. Warning (Eds.), *Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik*, pp. 139-150; M. Pfister, "Konzepte der Intertextualität", en: ídem,/U. Broich (Eds.), *Intertextualität*, pp. 1-30. Un reciente libro proveniente de E.U. es el de M. Worton/J. Still (Eds.), *Intertextuality. Theories and practices*. Manchester/ New York (Manchester University Press) 1990.

26 Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes*, pp. 7-14.

27 Ibíd., pp. 14-16; 449-453.

28 Ibíd., pp. 49-64; 135-136.

29 Ibíd., pp. 294-297.

30 J. Derrida, *De la grammatologie*. Paris (Minuit) 1967; ídem, *L'écriture et la différence*. Paris (Seuil) 1967; ídem, *La dissémination*. Paris (Seuil) 1972.

31 Con respecto al deconstruccionismo de proveniencia anglo-sajona, cf.: J. Culler, *The pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca/New York (Routledge & Kegan Paul) 1981; ídem, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. London (Routledge & Kegan Paul), 1983; Chr. Norris, *Deconstruction. Theory and Practice*. London (Hutchinson) 1982; V. B. Leitch: *Deconstructive Criticism. An advanced introduction*. London (Methuen) 1983.

32 Según la botánica, el rizoma es "un tallo subterráneo, de aspecto semejante al de una raíz, pero con hojas escamosas y yemas, que generalmente, yace en posición horizontal; como el del lirio común", cf. M. Moliner, *Diccionario del uso del español*. Madrid (Gredos) 1975, p. 1047.

33 Cf. G. Deleuze/F. Guattari, *Rhizom*, op. cit., pp. 11-34.

34 M. Foucault, *Les mots et les choses*. Paris (Gallimard) 1966, pp. 7-8.

35 *OC*, I, p. 708.

36 Ibíd., p. 478.

37 Ibíd., p. 477.

38 Ibíd., p. 478.

39 Ibíd.

40 Ibíd., p. 506.
41 Ibíd., p. 569.
42 Ibíd., p. 459.
43 Cf. *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. München (Kindler) 1988, vol. I, pp. 472-473.
44 Algunos ejemplos de textos tomados por Borges en base a su mera afinidad intelectual o a su concepción de lo que es literatura serían: Thomas Carlyle (1797-1881), *Sartor-resartus. The life and opinions of herr teufelswdröck* (1883/84) que es una biografía ficticia en diversos episodios con una fuerte y deformante ironía, pastiche y persiflage de Paul, Kant, Fichte y Swift. Se caracteriza por un estilo pedantesco, rebuscado y hermético, por un patético misticismo, por una tendencia a lo metafísico y ensayístico bajo un plan de presentación fragmentaria, lleno de alusiones, de sátira, de un asombrante empleo de otras literaturas y de una constante caricaturización de su propia escritura, incluyendo también el lenguaje cotidiano; La obra de Johann Wilhelm Ritter (1776-1810), *Fragmente aus dem Nachlasse eines Jungen Physiskers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur* (1810 postum) es una recopilación no sistemática de notas y de observaciones en su diario, de citas de su propia correspondencia y de sus estudios, donde incluye un prólogo entre el tomo I y el II haciéndose pasar sólo por el editor de la obra, donde en base a la combinación y al juego de analogías incluye pensamientos metafísicos, éticos, religiosos y sobre la filosofía de la lengua y sobre problemas químico-físicos, encuadrados por fantásticos juegos de ideas y especulaciones sobre los sueños y el inconsciente, etc. El principal rasgo es la diferencia que une a todos los campos tratados. Analogía y símbolo son otras de sus características. Dentro de este contexto se ubican también las obras de Arthur Schopenhauer (1788-1860), *Parerga und Paralipomena* (1851) o el *Tao te king* (6. Jh. v. Chr. bzw. 330 v. Chr.), *(Das Buch vom Tao und seiner Kraft)*, *Las 1001 Noches* o la obra de Sir Thomas Brown (1605-1682), *Hydriotaphia, urn burial or a discourse of the sepilchrall urnes lately found in norfolk* (1658) que Borges cita asiduamente.
45 *OC*, I, p. 447.
46 Ibíd., p. 450.
47 Ibíd., p. 588.
48 Ibíd., pp. 543-544.
49 Ibíd., pp. 535-538.
50 Ibíd., p. 538.
51 Ibíd.
52 Ibíd., pp. 538-539.
53 Ibíd., p. 539.
54 Ibíd., p. 538: "Además ninguna de las formas era igual a la otra, lo cual excluía o alejaba la posibilidad de que fueran simbólicas".
55 Ibíd., p. 540.
56 Ibíd., p. 551.
57 Ibíd., p. 552; cf. también *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (*OC*, I, p. 439): "No existe la idea del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. 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...*".
58 Nombre griego del príncipe persa Bardiya, segundo hijo de Ciro, degollado por su hermano Cambises II.
59 *OC*, I, p. 432.
60 Ibíd.
61 Ibíd., pp. 434, 436, 439.
62 Ibíd., pp. 459-480, 496.