

# Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos.

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Volumen 2, Número 2, Agosto 1993

Símbolos. Cruzando espacios y especies

Lisa Block de Behar

pp. 14-26

Lisa Block de Behar

# *Símbolos. Cruzando espacios y especies*

*Non si è mai di fronte al caso, o al Fato, si è sempre all'interno di una trama  
(cosmica o situazionale) pensata da qualche altra Mente secondo una logica fantastica  
che è la logica della Biblioteca.*

Umberto Eco: "L'abduzione in Uqbar"

*...the general answer to the question 'What is man?' is that he is a symbol.*

Charles S. Peirce

*Uruguay. Se doctoró en la E.H.E.S.S., París. Es catedrática de Semiótica en Ciencias de la Comunicación, Universidad de la República, Montevideo, y Fellow del Institute for Advanced Study, Indiana University. Ha sido profesora visitante en universidades de América y Europa y en la Universidad Hebrea de Jerusalén. Es autora, entre otros, de Un lenguaje en crisis (1969), Una retórica del silencio (1984), Al margen de Borges (1987), Dos medios entre dos medios (1990). Ha coordinado numerosos volúmenes colectivos, entre ellos Diseminario: la desconstrucción, otro descubrimiento de América (1987); y La cuestión de los orígenes: Lautréamont & Laforgue: La quête des origines (1993).*

A quienes participaron en el curso de diciembre 1989 a febrero 1990, de la Cátedra San Martín, Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos de la Universidad Hebrea de Jerusalén, la elaboración del presente trabajo no les resultará ajena. Una versión en inglés fue presentada en Budapest en el Coloquio sobre "Symbolicity" que se convocó el 28 de setiembre de 1990, con carácter de Homenaje al Prof. Thomas A. Sebeok. Como no pude asistir personalmente, la presentación de la comunicación estuvo a cargo del *odin teatret* de Holstebro, Dinamarca. Agradezco vivamente esa generosa participación, especialmente a Isabel, Giulia, Falk, Jan, quienes se hicieron presente con su genio teatral y semiótico dando prueba de la mayor gracia amistosa. Gracias a Eugenio Barba que los dirige.

1 – Demasiados significados y sentidos han terminado por desgastar una palabra que, como “símbolo”, necesita ser, por lo menos, ambivalente. Por eso, trato de rescatar aquí algún recuerdo del origen de *symbolo*, provocado por un *pasaje idiomático*, un tránsito de complicidad entre *medios* distintos que habilita el encuentro entre amigos del que fui testigo aunque, entendiendo “the radical impossibility of witnessing”, diría más bien: testigo instigador. Celebrábamos los cincuenta años de “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, un cuento que Borges dice haber escrito en Salto Oriental y en el que Adolfo Bioy Casares interviene como el personaje que da origen al cuento. Por esa celebración, ocurrieron varias coincidencias, volvieron a asociarse amigos y recuerdos, se reunieron fragmentos de cosas que hace años se habían dispersado.

2 – El lenguaje de la ficción da trámite a un salvoconducto, autorizando un tránsito entre dos medios que se habían separado. La *fábula* (el *habla*) o la *parábola* (la *palabra*) establecen el nexo entre objetos de un espacio que está antes y de otro que viene después, compartiendo o comparando la naturaleza de uno y otro. La palabra es un medio que está en el medio, entre ambos mundos, uniéndolos. Gracias al *símbolo* (en el sentido original o el que Peirce actualiza) se crea un tercer espacio: de *intermediación*, el espacio o la acción donde los dos primeros medios se encuentran. Dos medios (2 / 2) entre dos medios (2 / 2) formula una división que da una unidad en todos los casos (1 / 1 = 1) y es a la recuperación de esa unión o unidad inicial que el símbolo tiende. De manera que el símbolo es un *pass-word* o un *mot-de-passe*, entre un universo de “mere Ideas” y otro universo de “Brute Actuality” –por usar las definiciones de Peirce– que condiciona y configura el universo semiótico en virtud de conexiones que la imaginación propugna.

3 – Con frecuencia se hace referencia a la estrecha colaboración literaria que tuvo lugar entre Borges y Bioy Casares, pero esa célebre colaboración no atenúa otras coincidencias que favorecen, en un orden estético distinto, el cruce de ambos individuos, un cruce que da lugar a una tercera entidad, un *híbrido* que remite tanto a la *hybris* como a los *andróginos*. Según Platón, razones de soberbia y otras razones de carácter superior originaron los símbolos. No dudo de que Borges o Bioy conocieran estos orígenes míticos; tal vez no conocieron directamente la obra de Ch. S. Peirce, sin embargo las coincidencias entre ellos continúan llamando la atención de lectores y estudiosos. De ahí que no deberían ser atribuidas sólo a la casualidad y hasta conviniera proponer una conjetura. De la misma manera que atribuyo las coincidencias entre Borges-Bioy, por un lado, y Walter Benjamin, por otro, a la fascinación que los tres sintieron por la obra y personalidad de Louis-Auguste Blanqui, no descarto que sea este filósofo-astrónomo-narrador-agitador-revolucionario un posible común denominador entre estos autores.

**S**ERIA necesario empezar recordando la historia de dos estatuas que en un principio estaban juntas. Las había encontrado un escritor uruguayo, Enrique Amorim, en un corralón de Buenos Aires, uno de esos almacenes abiertos donde se acumulan tesoros en desechos procedentes de la demolición de casas y quintas. Era un hermoso par de figuras femeninas. Amorim le regaló una a Silvina Ocampo, la mujer de Adolfo Bioy Casares, quien la colocó, durante mucho tiempo, en su casa de Buenos Aires, frente a un espejo. Amorim se quedó con la otra estatua y la emplazó en el jardín de “Las Nubes”, al lado de una fuente. En agosto de 1990, invitamos a Bioy a Salto para celebrar en esa misma finca los 50 años de “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, un cuento que Borges indica haber escrito en el Salto Oriental (“Salto Oriental, 1940”, es la inscripción que figura al pie, tal vez para marcar el contraste con su famosa “Postdata de 1947”) y que tiene a Bioy por pro-

tagonista. Habíamos previsto inaugurar con este primer encuentro nuestro **Centro Cultural Internacional de Salto**. Fue ahí donde Bioy reconoció la estatua que hacía juego con la suya: el encuentro previsto dio lugar a otro reencuentro, más inesperado, más simbólico.

Ya constituye un lugar común de la crítica aludir a una tercera entidad denominada “Bior-ges”, el sobrenombre que designa el cruce nominal de Borges y Bioy, una superposición nominal que Emir Rodríguez Monegal se encargó de amonedar aludiendo a la superposición visual que Gisèle Freund dice haber fundido antes en una misma fotografía. Queda registrada también por este nombre, la asociación entrañable que ambos escritores entablaron al realizar obras en colaboración amistosa y literaria. Una de esas obras, *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (Bs.As., 1942), es la que sirve a Umberto Eco como punto de partida para formular sus ocu-

rrentes aciertos a propósito de la abducción. "La abducción en Uqbar", es el título del texto donde Eco observa tales conjeturas en esa parodia de las novelas policíacas clásicas que firma H. Bustos Domecq, uno de los seudónimos con que Borges y Bioy firmaban los textos compartidos, un dúo personal disimulado por un seudónimo de dos nombres, dualidades biográficas y literarias que las parodias suelen propiciar. Si Emir inventó el tercer nombre, "Biorges", esta combinación de nombres propios —que son sus propios nombres— revela una variante más transparente pero no menos legítima que los seudónimos con que ambos autores intentaban ocultarse, sólo a medias, en una tercera identidad.

Pero no se trata sólo de seudónimos binómicos o de haplogías onomásticas que la fortuna crítica y semiótica sigue festejando, sino de formular, a partir de este **tercer hombre-nombre**, una hipótesis sobre las coincidencias entre Borges y Bioy, coincidencias que la ficción no propone pero que el lector, alguien que elige sus experiencias, descubre o inventa conjeturando conexiones entre universos diferentes, imaginarios o no.

Para formular estas conjeturas tomo en cuenta las puntualizaciones que recordaba Sebeok hace algunos años cuando en su notable conferencia sobre los signos vitales (*Vital signs*) caracterizaba "la semiótica como un modo de extender la percepción humana del mundo, y describir su tema y materia como 'el intercambio de todos los mensajes cualesquiera sean los sistemas de signos que subyacen a esos mensajes'. Ahora tengo que informar" —prosigue Sebeok— "sobre algunos progresos bastante impresionantes: la preocupación central de la semiótica es una ilimitada disposición de ilusiones concordantes; su misión principal es la de mediar entre la realidad y la ilusión, la de revelar la ilusión sustancial subyacente a toda realidad, y buscar una realidad que, después de todo, acecha detrás de esa ilusión" (Sebeok 1986, pp. 77 y 78; yo traduzco).

De manera que considerando la necesidad de esa misión mediadora y la preocupación semiótica que la resuelve, atenderé parte de esa "ilimitada disposición de ilusiones concordantes" relacionando dos narraciones magistrales, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y *La invención de Morel*, de Borges y de Bioy, respectivamente. La tentativa consiste en recuperar por medio de una hipótesis de lectura en clave simbólica, la convención, la reunión inicial, el acuerdo de reconocimiento, que el término **símbolo** había

designado en un principio, el significado disimulado por la acumulación de sentidos afines y diferentes con que símbolo fue desgastado por el agotamiento (o la saturación) de significar. "Es necesario admitir que 'símbolo' es de los términos sobre los que más se ha abusado. En consecuencia, o bien se ha tendido a sobrecargarlo en forma grotesca o, al contrario, se le ha reducido más bien a una especie general de fenómenos de comportamiento, o incluso, a una nulidad absurda" (Sebeok 1976, p. 134). Paseando por el jardín de "Las Nubes", Bioy Casares me decía que Borges, con frecuencia, le proponía buscar un sentido original, distinto, para una palabra común; recordaba, con ese propósito, que el primer sentido de la palabra, el sentido original, ese que por desgaste había terminado por olvidarse, era el más original.

A pesar de estar convencido de que Borges había leído todo, Eco sospechaba que Borges no había leído a Peirce; sospecho que Bioy tampoco. Como no quería sacarme la sospecha, para no salir de dudas, preferí no preguntárselo.

Sin embargo, reivindicando asociaciones tan legítimas como las que formulan los Sebeok al yuxtaponer a Charles S. Peirce y a Sherlock Holmes (Sebeok & Umiker-Sebeok 1981, pp. 17-52) y recurriendo además a una estrategia que el propio Sebeok ha propiciado, en vez de "The French Swiss Connection" (Sebeok 1979, pp. 183-186), me permito proponer una especie de "Argentinian American Connection". De la misma manera que Sebeok presume que Saussure (1857-1913) pudo haber oído hablar de Peirce ya que "No es completamente imposible que algunos miembros de la familia de Peirce hubieran conocido a Henri (de Saussure, 1829-1905, padre de Ferdinand) durante su estadía en Suiza, pero, nuevamente, es necesario reconocer que no hay ninguna evidencia para probar ese conocimiento" (Sebeok 1979, p. 185; yo traduzco), no me parece inverosímil que Borges haya oído hablar de Ch. S. Peirce a su padre, porque el escritor también nació en un medio "donde la más elevada cultura intelectual constituye una tradición desde hace tiempo" (Sebeok 1966) pero, sobre todo, porque el padre de Borges, Jorge Guillermo, era un profesor de psicología, anarquista, fanático epígono de William James. Tal vez haya ostentado su nombre "Guillermo" por James, William, de la misma manera que Peirce había adoptado, también por James, Santiago. Es conocida la adhesión de los Borges al pensamiento de William James. Al confirmar esa adhesión, no debemos omitir a Macedonio Fernández,



gran amigo de la familia Borges, el mayor maestro de sus especulaciones filosóficas, extraño escritor anarquista, quien además fue de los pocos que, desde Buenos Aires, mantuvo correspondencia con William James.

Ya que se trata de aludir a las lecturas de los Borges, hace falta, además, hacer constar que tanto Borges como Bioy habían leído detenidamente a Louis-Auguste Blanqui (1805-1881). También es seguro que una vez que Walter Benjamin conoció la obra de Blanqui, ya no quiso dejar de tenerla presente. De la misma manera que Bioy —según ha dicho— desde el año pasado en que le hablé de Benjamin se ha interesado en leerlo. Estas obras constituyen parte de las referencias filosóficas obligadas.

Todavía no se pudo comprobar si Peirce conocía a Blanqui pero, en tanto que “observer in the Harvard College Observatory”, viajando a Francia para llevar a cabo investigaciones astronómicas y geodésicas en los años '70, permaneciendo a veces largas temporadas en París y en Europa a fin de observar y formular teorías sobre las oscilaciones del péndulo, relacionado con Madame Juliette Pourtalai y luego su esposo, supongo que Peirce no podía desconocer las “hipótesis astronómicas” formuladas por Blanqui en París en esos mismos años (Blanqui 1872).

Son los años de la Commune cuando Blanqui, como en la mayor parte de su vida, permanece recluido en la cárcel, y desde esa clausura solía dirigir conspiraciones, tramar insurrecciones, no cesaba de escribir y atentar. Era demasiado famoso en París en aquellos años como socialista, como conspirador, como instigador de insurrecciones (1870-1878), como fundador de socieda-

des secretas, como para que Peirce no se enterara de su existencia y de sus extraordinarias especulaciones sobre la extraña pluralidad de astros y mundos paralelos que pueblan un espacio infinito o indefinido, la constitución química de las esferas, su composición, la distribución según la densidad de los materiales, la fuerza de gravedad, las dimensiones de astros y planetas. Se sabe que, aun encerrado, Blanqui conocía las investigaciones

de astrónomos de otras épocas y de su tiempo, cita sus hipótesis, sus experiencias, las confirma o las corrige. Difícilmente quienes no estaban confinados ignorarían las suyas.

De la misma manera que Peirce, Blanqui supone y describe una pluralidad de universos diversos y coexistentes donde los mismos objetos presentan, como la realidad de Peirce, existencias paralelas. Una realidad de

ideas, interior, otra realidad exterior, las cosas y los hechos, y una realidad simbólica que entabla la relación entre ambas, uniéndolas por medio de una operación — una actividad simbólica de representación y mediación: un medio interior, un medio exterior y entre los dos medios, otro medio. Dos medios entre dos medios da tres unidades o una extraña unidad de tres medios.

En efecto, Sebeok recuerda que Peirce “procedió a identificar tres Universos que nos eran familiares”: “El primero comprende las meras Ideas, esas nadas de aire a las que la mente del poeta, del matemático puro, o bien de otra fuerza, puede dar un lugar y nombre dentro de la mente. El segundo Universo es el de la Bruta Actualidad de las cosas y hechos. El tercer Universo es, tal como ya se ha advertido, el semiótico, que comprende todo aquello cuyo ser consiste en un poder apto para establecer conexio-



nes entre objetos diferentes, especialmente entre objetos procedentes de Universos diferentes” (Sebeok 1981, p. 2; yo traduzco).

En lugar de decir, como se ha dicho varias veces, que el estilo es el hombre, o según Bakhtine-Todorov, que es dos hombres, en este caso, yo diría, que el símbolo es tres entes. No se trata de replicar (ni copiar ni impugnar) tríos sagrados, los más sagrados. No diría como Peirce: “En varios sentidos, esta trinidad concuerda con la trinidad cristiana: indudablemente, no dejo de advertir que existan varios puntos en desacuerdo. El interpretante es, evidentemente, el **Logos** Divino o la palabra; y si nuestra indagación anterior sobre una Referencia al Interpretante es que la paternidad es correcta, ésta también podría ser la del **Hijo de Dios**. Su **fundamento**, el hecho de tomar parte de un requisito de cualquier comunicación con el Símbolo, corresponde en su función al Espíritu Santo. No iré más allá con esta especulación, ya que podría ser ofensiva para los prejuicios de algunos de quienes están presentes” (Peirce 1982).

Si bien los términos constitutivos de la triada son diferentes, la trasposición me parece válida: la asociación Borges-Bioy da origen a una tercera entidad, **Borges** – tanto “tiers-arbitre”<sup>1</sup> como “tierce personne”, un “third man” que aparece como la conjunción extraña pero real, material (un autor con nombre, con cara, con obra) de un acuerdo, de un acontecimiento simbólico. No hace falta decir entonces que trataré de conjeturar a partir de dos narraciones notables de dos autores diferentes, aspectos de un acuerdo que revele las coincidencias de una **relación simbólica**, similar a la que unía a esas estatuas más allá o más atrás, en esa especie de *arrière-pays* ni pobre ni triste pero que es un **tercer mundo**, **Orbis Tertius**, tercero en nombre y posición: Tlön y Uqbar, los dos primeros.

“Cada uno de nosotros no es, en consecuencia, sino una fracción complementaria, contraseña de hombre y, cortado al medio como un lenguado, es el desdoblamiento de una cosa única complementaria, de la contraseña de sí mismo”. En la versión francesa que aquí se traduce, aparece, al pie de página: “La traducción no es literal. La palabra griega es **símbolo**; pero su sentido propio se perdió en francés, mientras que para nosotros la **tessera** latina evoca una imagen más concreta. Esencialmente se trata de una tableta, de un cubo, de una taba, de la que dos huéspedes guardaban cada uno una mitad que se trasmitía consecutivamente a los descen-

dientes; acercando una y otra (esa es la etimología) estas dos fracciones complementarias del entero establecían la existencia de lazos de hospitalidad anteriores. Por lo tanto el símbolo es un signo de reconocimiento, manifestación de una solidaridad de derecho” (Platón, *Le Banquet*, 191d). Es sorprendente que, procurando el mayor rigor, el erudito haya sustituido justo el término **símbolo**.

Hace justo 50 años, Borges publicaba un cuento sobre la existencia de mundos paralelos, designados por nombres extraños que, por contacto o por costumbre, terminan penetrando el mundo real, desintegrándolo: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, es el tríptico título del cuento. Como ahora, esa existencia paralela aparecía documentada en bibliografías completas, manuales, atlas, versiones literales, que analizaban o copiaban la realidad hasta el desvanecimiento.

En la misma fecha, hace 50 años, Adolfo Bioy Casares publica *La invención de Morel*, la novela donde el personaje epónimo inventa una máquina que produce copias inmortales, imágenes perfectas como la novela que las revela. Describe un proyecto que, según explica Morel, se propone “dar perpetua realidad a (su) fantasía sentimental”, registrando todos los objetos en copias tan reales que se confunden con los objetos que representan.

Es tan minuciosa la coincidencia entre los objetos y su representación, que se pensaría en una invención que no inventa: conserva, y es esa conservación –contraria a la invención– la que podría encontrarse, al principio de una estética de la desaparición, varias veces contradictoria que, iniciada por los medios, éstos continúan extendiendo. Una desaparición por multiplicación, por una parte, sería la primera contradicción; por otra, en tanto que conservación mecánica, aspira a una conservación total, tan exacta, que por exacta, revoca. La representación pierde así la complejidad –diádica, triádica– que es su naturaleza. Al confundir representación y objeto representado, ya no representa, deja de ser lo que es, es otra cosa y como tal, puede a su vez ser objeto de representación o simplemente, no ser.

No era demasiado diferente, sin embargo, la conservación que había intentado la escritura en el pasado y a pesar de que con ella se inició la historia, es un primer invento que se pierde entre dioses y mitos. Desde que las leyendas más antiguas imaginaron en una misma gesta las armas y las letras, los instrumentos técnicos de registro y conservación, mecánicos, electrónicos, conti-

núan agravando la polémica. En esta época, cuando todo se registra con facilidad, por medio de archivos que, ocupando todo el tiempo, ocupan escaso o ningún lugar, el dilema de la desaparición de lo registrado alarma más. Ahora la falta es por exceso; la técnica, por exacta, falla. El registro tecnológico dispensa una eficacia de dos filos; mecanizado, si bien conserva, también saquea. Superproduciendo imágenes, cada vez más fieles, las máquinas superan la percepción y suprimen la presencia: “Las copias sobreviven, incorruptibles” dice el narrador de *La invención de Morel*. Lo mismo ocurre en Tlön donde “ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre – ni siquiera que es falso”.

A pesar de sus diferencias, las dos narraciones participan de una especie común, una especie de híbrido biográfico y literario que recupera, a partir de la ficción, el origen de la imaginación simbólica. Así dan nombre a una confabulación literal y distinta, la fábula donde autores, narradores, personajes y lectores, por la palabra, introducen la ficción y más allá de sus límites verbales, la desbordan: hay bastante de *hybris* en los híbridos.<sup>2-3</sup> No es la etimología sino la proximidad literaria la que en esta oportunidad avala el estatuto del híbrido: una cruce de especies, por un lado; por otro, una *hybris*, o fronema, por la violación de límites que el orgullo desborda, esas desmesuras que irritan a los dioses. Zeus no las toleró y prefirió corregirlas con otra violencia: “En consecuencia, eran seres de una fuerza y de un vigor prodigiosos; su orgullo era inmenso: tanto que hasta se tomaban por dioses”. “La historia que cuenta Homero sobre Efiltes y Otus, su tentativa de escalar al cielo, concierne a los hombres de entonces: en efecto, era a los dioses que querían atacar” (Platón, *Le Banquet*, 190 b y c). Andróginos o babélicos, no hay dios que soporte el desafío de sus soberbias y su potencia estalla en símbolos que se quiebran porque de otra manera no podrían reunirse. *Breaking of the Vessels*, dispersión de Babel, clinamen o la fractura que habilita por separación y reparación consecutivas la propiedad del símbolo como definición antropológica.

“Si no me equivoco, tengo”, dice, “un medio para que puedan los hombres poner término de una vez a su indisciplina, de manera que quedarán debilitados. En efecto”, prosiguió, “trataré de cortar por la mitad a cada uno de ellos; de manera que, al mismo tiempo que sean más débiles, nos traerán la ventaja de que su número

habrá aumentado. Así caminarán bien derechos sobre ambas piernas” (Platón, *Le Banquet*, 190d) (Bloom 1982).

Antes que en el laboratorio, las especies biológicas diferentes se cruzaron en la imaginación, donde sueños, mitos y existencias, combinan y transforman entes, partes y medidas en híbridos sorprendentes. Nunca fue solo gótica la quimera que contrae en un mismo sueño partes de león, de dragón y de cabra; ni sería privativo de nuestro continente esa creencia indígena –el nagualismo– en un animal que se identifica con un individuo y ya no se le separa. A pesar de las distancias, son derivas fabulosas de una misma imaginación en fuga, refugios abiertos contra la rigidez de especies y géneros, que reemprenden –cada vez– la búsqueda mítica de una unidad anterior presintiendo las instancias de metamorfosis siempre latentes. La confusión de especies diversas que el híbrido suele consumir resalta, al mismo tiempo, las coincidencias y diferencias que guardan dos individuos notablemente distinguidos, distintos. Advirtiendo las afinidades entre ambos escritores, una primera oposición marcaría la preferencia de Bioy por los híbridos y la resistencia de Borges a manifestarlos en sus ficciones. Salvo las referencias al minotauro, los híbridos –que no frecuentan la invención de Borges– han requerido los desvelos de su inventario (Borges 1978). En cambio, esas transgresiones de la fauna por la fabulación constituyen una constante del bestiario de Bioy –*Plan de evasión* (1945), *Dormir al sol* (1973), *Diario de la guerra del cerdo* (1969)– quien no evita experiencias zooantropomórficas en tierras aisladas, ni médicos y máquinas, ni hospitales donde se engendran injertos y misterios.

Sin embargo, “La secta del fénix”, un cuento de Borges que recuerda un animal fabuloso, mostraría otro ejemplar narrativo emblemático de mutaciones fantásticas remotas. No paso por alto que este cuento insinúa otra diferencia que suele oponer a ambos autores. Si las *Historias de amor* no sólo titulan un libro de Bioy sino son materia de aventuras narrativas y personales, Borges las omite o, por lo menos, las observa en secreto, de la misma manera que ritualizan sus ceremonias los hombres que forman parte de esa secta sagrada, perpetuándola. Sin contar las menciones sentimentales en la obra de Bioy, esas alusiones al amor y a las mujeres constituirían, sin duda, las citas más numerosas en un índice donde sus referencias literarias se ordenarían temáticamente, un índice que ya se ha hecho (Martino 1989).

Por varias razones, más que a Bioy Casares, habría que atribuir al propio Borges la memorable sentencia que aparece al principio de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y constituye el principio del cuento, tanto la iniciación como su origen y fundamento: “uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”. En cambio, ni la paternidad ni los espejos son abominables para Bioy, que suele recordar complacido el espejo de tres lunas en el cuarto de vestir donde, como si fuera inmortal, se repetía al infinito la imagen de su madre, Marta, Marta, como su hija.

Pero de la misma manera que el héroe de *La invención de Morel* se desliza entre dos imágenes, se hace imagen, sale de la vida para entrar en la ficción, Bioy, en tanto que personaje de este cuento, invocando esa cita, **da lugar** —un espacio que es un origen— al cuento. Y eso hubiera sido suficiente. De manera que Borges empieza con una cita apócrifa un cuento monumental; en la ficción, Borges se la atribuye a Bioy, pero fuera del cuento, Bioy no la reivindica como propia. Sin embargo, y a pesar de esa “autodesautorización”, el narrador de *La invención de Morel* dice “El hombre y la cópula no soportan largas intensidades”, modulando una idea similar, no la misma, en pocas palabras.

Por una cita se hace **patente** —un fuero de invención— la invención de un mundo real: aunque no sea legítima, aunque no valga como repetición, vale como cita porque provocó el encuentro con el personaje en persona. Seguramente no es ésta la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real, pero la reunión que la cita convoca sirve de **mot-de-passe** o de **pass-wor(l)d**,

precipita un encuentro cómplice más allá de los límites del texto, un pasaje casi clandestino, salvoconducto y coartada con que el narrador de Tlön cita a sus pares y a otros que no lo son.

Se decía que esa cita literal o alterada pre-texta un comienzo y una intriga, vale como contraseña para entrar y salir del texto sin anular el pacto de ficción que habrán sellado ambos narradores, entre sí o cada uno de ellos por su

cuenta, también con sus lectores taciturnos desde esa territorialidad inventada o descubierta, entre seres de distintas regiones, planos y planetas.

Durante la noche que da tiempo al cuento, el narrador descubre que los espejos tienen algo de monstruoso pero, por otra parte, es el espejo el que normaliza el fenómeno de la **inversión**. Son varias las inversiones: un objeto, dado vuelta, por un lado, se invierte, pero por otro lado, invierte porque multiplica. Invertir papeles, géneros biológicos, gramaticales o literarios, cambiar un

nombre **por** otro, es siempre un inversión en tanto especula y aumenta. Por esa —o esta— preposición **por**, las figuras como las cantidades (*figures* en inglés), se invierten y multiplican.

El narrador de Tlön afirma que “...mientras dormimos aquí, estamos despiertos en otro lado y que así cada hombre es dos hombres”.

La razón simétrica tentaría a reducir proporcionalmente esa dualidad a una unidad que el cuento propicia. Se diría así que si uno tiene derecho a ser dos, más derecho, pero al revés, tienen dos a ser uno. Cito el cuento: “es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de 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 des lettres...*”. Lo dice Borges con esas palabras y lo cita Gérard Genette para fundamentar “La utopía literaria” y de eso se trata.

Es cierto que en la primera acepción del *Diccionario de la Real Academia Española*, la palabra **monstruo** figura así: “Una producción contra el orden regular de la naturaleza”. Ahora bien, no sólo por su condición de híbrido es monstruosa la producción de la imagen en el espejo, no sólo porque la multiplica, sino porque la **muestra** (el latín *monstrare* da **muestras** y **monstruos** en español). La monstruosidad suele ser motivo de sueños y cuentos. De modo que es la propia mostración la **inenarrable** porque **mostrar**, que es “hacer ver” es, sobre todo, “no contar”. Desde la antigüedad, **contar** y **mostrar** aparecen como acciones contrarias, enfrentadas por dos recursos imitativos antagónicos, la diégesis y la mimesis que, desde entonces, rivalizan. Como otros antagonismos que inician tantos cosmos, para empezar este cuento, ambos recursos se oponen, contrarios y a la par: “Debo a la conjunción de un espejo y una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar”.

La confabulación, entonces, empieza por la reunión de ese par de objetos, un par diferente que representa, emblemáticamente, una imagen y una palabra; el espejo expone, arriesga; al no mostrar, el libro esconde. Ambos son imitaciones o reproducciones ambivalentes: presentan una ausencia, es decir: re-presentan, pero por hacerlo, presentan **otra cosa**. Mostrada, descrita y contada —como la figura en un espejo, como un artículo en una enciclopedia, una reflexión hace aparecer la imagen y otra reflexión la desvanece.

Cada representación atenta a lo que representa o atenta contra lo que representa: la dualidad —imagen o palabra— se contrae en una unidad sospechosa que se encuentra en el origen de la **fractura antropológica**, de la quiebra que el **símbolo** —*symbolon*— aplicado a otras designaciones, no pierde. (Se sabe que ya en griego el término significaba **signo**, **señal**, **marca**, **emblem**, **insignia**, etc., pero la circulación corriente de estos sentidos no llegaba a revocar en el pasado los restos de un juego de piezas combinadas, los pedazos quebrados de una unidad compartida, que verificaba el reconocimiento recíproco de quienes recordaban, con esa prueba, una amistad anterior). Dice el narrador de Borges: “Bioy Ca-

sares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos o incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal”.

Según Emir Rodríguez Monegal (1978) muchos críticos consideran que si el narrador de Tlön, en lugar de decir “novela”, hubiera dicho “cuento”, ese pasaje remitiría a “Tlön, Uqbar...”, es decir, al propio cuento. Pero ni siquiera sería necesaria esa medida narratológica ya que no es esa la única pista de autorreferencialidad que relata la ficción en la misma ficción; en el cuento hay otros pliegues de entre-realidad que **doblan** la ficción<sup>4</sup> (la aumentan o la dividen), insinuando desde ese mundo imaginario las ambigüedades que son comunes tanto a la historia fantástica como a otra historia que no es más real.

“¿Quiénes inventaron Tlön?”. No habría que reducir ese universo de ficción a una mera versión de la Tierra —*La Terre est très terre à terre*, decía Laforgue— sino observar la invención de un país a partir de la cita amistosa de otro escritor, una cita que a veces figura en un enciclopedia inconstante. Como el mundo, una región, un planeta, un poeta, empiezan a existir por una cita y concluyen —una finalidad que también es un fin— bajo especie de enciclopedia.

Pero tampoco habría que descartar, entonces, que la novela, narrada en primera persona, a la que se refiere Borges, fuera asimismo *La invención de Morel*. La fecha de la publicación del cuento coincide con la de la novela de Bioy: 1940, ya se dijo. También en esta breve novela, el narrador cuenta en primera persona, omite datos, desfigura los hechos y se contradice. La realidad que se entrevé en esta nouvelle —ni cuento ni novela— no es menos atroz ni banal. Pero tampoco esas coincidencias me parecen suficientes ni prudentes y, sobre todo, no quisiera incurrir en el mismo error que anota, con insistencia, al pie, el indiscreto editor del diario de Morel. Para salvar el desliz filológico, identificaría esa novela del cuento, no con una sino, por lo menos, con dos narraciones: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y *La invención de Morel*. Una dualidad que ambas obras ilustran y legitiman. Más todavía, tal vez ni siquiera habría que distinguir las: “Palpé el bolsillo: saqué el libro; los comparé: no eran dos ejemplares del mismo libro, sino dos veces el mismo ejemplar”.

Tanto en la novela como en el cuento, la duplicación es inevitable:

Tengo un dato, que puede servir a los lectores de este informe para conocer la fecha de la segunda aparición de los intrusos: las dos lunas y los dos soles se vieron al día siguiente. Podría tratarse de una aparición local; sin embargo me parece más probable que sea un fenómeno de espejismo, hecho con luna o con sol (...). Pero imagino que las dos lunas y los dos soles no tienen mucho interés; han de haber llegado a todas partes, o por el cielo o en informaciones más doctas y completas. No los registro por atribuirles valor de poesía o de curiosidad, sino para que mis lectores, que reciben diarios y tienen cumpleaños, daten esta página.

Una duplicación que el narrador, aun con las rectificaciones del editor, había confirmado. “Estamos viviendo las primeras noches con dos lunas. Pero ya se vieron dos soles. Lo cuenta Cicerón en *De Natura Deorum*:

*Tum sole quod ut e patre audivi Tuditano et Aquilio consulibus evenerat.*

‘No creo haber citado mal’, dice el narrador. Es aquí donde figura la nota del Editor que dice al pie: ‘Se equivoca. Omite la palabra más importante: *geminato* (de *geminatus*, geminado, duplicado, repetido, reiterado)’.”

Tanto los textos de Bioy como el cuento de Tlön, donde una de las escuelas llega a negar el tiempo, otra, a afirmar la bilocalización, omiten aludir a mundos y palabras por pares. Semejantes a las multiplicaciones universales que abundan en diversos pasajes de Blanqui, ambos autores coinciden en elaborar el estatuto retórico, biológico o cósmico de la geminación. Como el visionario francés, no descartan la existencia de otros universos, diversos, “multiversos”:<sup>21</sup>

¡Centenares de millones que repiten las tonterías y crímenes de la humanidad! Y también hay millares de millones que repiten nuestras fantasías individuales. ¡Cada uno de nuestros humores, sean buenos o malos, tendrían a su disposición una colección de globos particulares! ¡Todos los entrecruzamientos del cielo estarían repletos de nuestras contrafiguras! (Desideri 1983, p. 79).

Podría seguir comparando, distribuyendo coincidencias y asignando responsabilidades individuales a dos autores-lectores que defienden dualidades propias y compartidas, desde sus principios de ficción, no sólo por una colaboración de años, de fechas y temas sino por las ambigüedades y recursos de la imaginación y el

pensamiento, recursos que marcan un procedimiento y un retorno, la vuelta que remite a trámites anteriores, a libros que se requieren repetidos o contradictorios, para completarse dentro de una economía de compensaciones aplicada por esa mecánica de sosías, como la que entreveía Blanqui:

permanecen alejados y desconocidos de manera que no hay posibilidad de que sus advertencias puedan ponernos en guardia ‘a fin de ahorrarnos torpezas y dolores’. Todos los grandes acontecimientos de nuestro globo tienen su contrapartida, sobre todo cuando la fatalidad ha participado en ellos. Quizás los ingleses han perdido muchas veces la batalla de Waterló en otros globos donde sus adversarios no han cometido la misma tontería de Grouchy. No faltaba mucho. En compensación, en otro globo no siempre Bonaparte logra una victoria en Marengo, que nos parece una casualidad.

Borges y Bioy entrecruzan papeles distintos. Son varios los pases: Bioy le dedica su novela a Borges, Borges le hace el prólogo, Borges instala a Bioy como personaje de su cuento y, para mejor, le atribuye una cita elusiva, que inventa o descubre en ediciones inconstantes de libros que aparecen y desaparecen como figuras en un espejo. Pero esa cita misma, sea de quien sea, sea con quien sea, ya es todo un encuentro donde se concilian imaginación y pensamiento.

Un mismo principio contradictorio, la reproducción en el espejo o en la especie, es un origen extraño porque inicia algo que ya existe; algo que ya había empezado antes del comienzo, compromete la imaginación y la especie, o la imaginación de la especie. La reproducción no se origina por la imagen en el espejo, antes bien, es en la mente donde espacios y tiempos se confunden. Por la reproducción textual como por la reproducción sexual, la especie —que había comenzado antes— permanece.

La cuestión de la reproducción es constante en los escritos de Borges y Bioy. Tal vez todo empezó con la transcripción de textos que, según Rodríguez Monegal, ambos recopilaron en los años '30 y publicaron posteriormente, en una sección de los *Anales de Buenos Aires* bajo el título “Museo”, con el seudónimo de B. Lynch Davis. Además de ser una sección curiosa, de dar título a un texto, el museo aparece como una localización recurrente en la obra de Bioy y es el término con el que Borges da entrada a uno de sus textos más significativos (“Del rigor en las ciencias” en *Historia universal de la infan-*



*mia*, 1936; *El hacedor*, 1960). También aquí Borges firma con seudónimo, “Suárez Miranda”; de dos nombres hace uno a fin de darle mayor verosimilitud —dice— a una crónica donde refiere brevemente que las descripciones geográficas coincidían tan puntualmente con el Imperio que el Mapa, como el Imperio, quedó expuesto a las inclemencias del sol y de los inviernos. Por perfecta, la reproducción se expone a los riesgos del original y deja de ser su doble. Tanto el museo como la biblioteca son espacios que reúnen y distancian las reliquias de esa reproducción, en un mundo paralelo de reproducciones, de originales, metáfora del desplazamiento, metáfora del transporte, metáfora de la metáfora, movimientos de la imaginación que se asila en el aislamiento del museo, el sitio utópico fuera del tiempo que, paradójicamente, reserva la historia: una reserva de la imaginación al margen de la historia.

Tratándose de transportes, copias, reproducciones, metáforas, símbolos que son fracturas, museos aislados o imaginarios, previos a “centros de información” —era el eufemismo con que los nazis designaban burocráticamente a los crematorios— es imposible olvidar que en esos mismos años Walter Benjamin elaboraba uno de los ensayos más citados en nuestros días, cuyo título se ha traducido como “La obra de arte en la época de su reproducción mecánica” (Berlín, 1936).

Por caminos distintos, tanto Benjamin, como Borges, como Bioy, especulan, desde puntos distantes, sobre originales y copias, sobre la fijación en el museo, o su transporte en movimiento y en el cine. *La invención de Morel* y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” se publican en 1940. En 1940, Walter Benjamin, amenazado por la policía francesa o la Gestapo, se suicida. El nazismo que avanza en los mismos años aparece tramado en sus escritos, el tema de la reproducción técnica, de la reproducción perfecta, también. “Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden —el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo— para embelesar a los hombres”.

Tanto el cuento de Borges como la novela de Bioy no son ajenos a la tragedia de un siglo que no logró evitar el avance de los totalitarismos, el problema obsesivo de un *Trauerspiel*, un duelo para el que la memoria no basta y la reproducción mecánica remata en un juego mortal. Un pacto fáustico, pero al revés: el narrador se enamora de Faustine, un Fausto hecho mujer, pero sobre todo un Fausto falso, Fausto infausto

“(el nombre Faustine me puso melancólico)”. Faustine se pronuncia **Fausse** en francés, falsa como las figuras de *La invención de Morel* que “Hablaban correctamente francés; muy correctamente; casi como sudamericanos”. En la novela, Morel explica su invento que asegura la inmortalidad, pero anticipando la muerte: “Ahora les explicaré mi invento”, dice el personaje y las certezas del anuncio me recuerdan el que formulaba Peirce en 1866: “Señoras y señores: hoy les anuncio, por primera vez, esta teoría de la inmortalidad. Dicha escasamente, pensada escasamente, sin embargo, su fundación es la roca de la verdad” (Peirce 1982, p. 502).

Tlön empezó a ocupar la Tierra, y la destrucción, que no acabaron los totalitarismos del siglo, se extiende en sitios que los medios masivos aun sin proponérselo conquistaron. En *Hitler, un film de Alemania*, ni un nombre ni un dictador: un film. Hans Jurgen Syberberg presenta un film que muestra la **conversión** del acontecimiento a film, impugnando una versión mediática que reduce y fragmenta el mundo en pedazos, ocupado por fotos, films, radios, diarios, videos, grabaciones, que **hacen referencia**, la deshacen. De ocurrencia extraña, este Hitler de Syberberg es un film que concibe la historia como un film: Hitler la dirige, la interpreta, sobreactúa a muerte. La diferencia entre el hombre y el medio, ya no se **divisa**: ni se divide ni se distingue.

El mundo y sus totalitarismos ya están ahí, en ese año ya habían comenzado a extenderse. “El mundo será Tlön”, sigue diciendo el narrador. Como el cosmos, Tlön es un planeta ordenado, un todo articulado, coherente. Deletreo las mayúsculas sucesivas del título, como puntos cardinales en un atlas antiguo: T.U.O.T. que es TOUT, en francés, pero en sentido inverso, **todo**, al revés, como la imagen en el espejo, como *le monde renversé*, invertido y arruinado por la máquina que inventó Morel, que reproduce la vida fijándola: una invención para no morir convoca la muerte, la conserva. Ya se ha hablado del mundo invertido de Tlön y de la necesidad de que cada texto se completara con su contrario. Según Bioy, el “idioma primitivo” que es el de Tlön se parece a la **panlengua** que inventó Xul Solar, y en su cuento, Borges traduce a ese neocreol su ejemplo. Maniático de los **panjuegos**, Xul Solar consideraba que *La invención de Morel* era uno de los **panlibros**, un libro total.

Como Borges, como Bioy, Benjamin identifica la eficiencia mecánica de los medios, la ten-



tación mediática, con la tentación totalitaria. “La pérdida del aura” —la fórmula es de Benjamin— que (en)marcaba la individualidad de la obra de arte, alerta sobre la pérdida individual, la masificación de los campos, el suicidio de Benjamin. En lugar de una persona, su imagen; en lugar de la obra, su reproducción; la tentación mecánica **compromete** la memoria y la inmortalidad: a la vez que se aseguran, se impugnan. Anteriores, ni el Dr. Caligari, ni Mefisto, ni Moreau ni Morel ni los doctores Fausto terminan con Hitler.<sup>5</sup>

Estetizada la actividad política por medio de imágenes multiplicadas por fotos y cine, remeda una vida contrahecha: *contrefaire* es imitar en

francés. Por medio de copias que imitan el original, el original doblado queda contrahecho; las copias lo depredan y la pérdida de esa originalidad que distingue tanto al individuo como su origen, son causa de fragmentación y totalitarismos. Un presente, por representado, ausente; pasado por imágenes, pasado.

En *La invención de Morel* ya están las mayores preocupaciones de hoy: la relación del registro con el recuerdo, la verdad como versión, la imposibilidad de la historia, tan imposible como el testimonio porque tolera tanto la memoria como la profanación. *Toute la mémoire du monde* (1956) es un film de Alain Resnais que describe la Biblioteca Nacional de París en

un debate interminable entre la memoria y el olvido (Cozarinsky 1974).<sup>6</sup> Ahí, en la BN, como le dicen los franceses a la Bibliothèque Nationale, se oye a un lector-editor musitar por teléfono palabras casi inidentificables; una de ella es Tlön.

Del mismo año, *Nuit et brillard* (1956) de Alain Resnais acumula desechos de Auschwitz, ultrajes documentarios de la humanidad en restos. El mismo Resnais dirigió *L'année passé à Marienbad* (1961) (Cozarinsky 1974, p. 90)<sup>7</sup> un film que revisa las ilusiones de la memoria, donde las figuras se debaten entre sombras y espejos, intentando distinguir las fluctuaciones y ambivalencias de las emociones y la percepción. Como las figuras que acecha el narrador de *La invención de Morel*, rondan espectros que recorren las habitaciones y jardines de un teatro, un museo o un cerebro, una proyección fantasmal que no se precisa decidir si fue en Los Teques o en Marienbad. En 1953, Robbe-Grillet—autor del libreto—había publicado una larga reseña de *La invención de Morel* donde analizaba el argumento, resumía el prólogo de Borges y admitía la seducción de concebir un “passé ... modifiable”.

Marcados por la fragmentación de las fotografías, por las copias fieles que el cine corta o monta, W. Benjamin, Borges, Bioy, observan las afinidades a través de universos insondables que se rozan y cruzan en una intersección histórica donde una enciclopedia pudo anticipar una revolución y los films, noticiarios o fantásticos, más que reproducir la historia, la producen, la doblan y la originan a la vez.

Estas versiones mecánicas multiplican mundos que no son paralelos sólo porque inciden imitándose y modificándose recíprocamente, donde la documentación no acredita más que una ficción austera en la que la identidad se reduce a un registro policial, una cédula, una celda—es la misma palabra: el cuadrado de papel archivado en un prontuario asimila su etimología al cuadrado de cemento—retiene a un recluso en una prisión, como la que encierra a Louis Auguste Blanqui la mayor parte de su vida y desde la que inventa galaxias y revoluciones astrales e históricas, las mismas que descubren, desde distintas utopías, pero en los mismos años, W. Benjamin, Borges<sup>8</sup> y Bioy.

Llama la atención que entre ficciones y reflexiones, los tres citen profusamente las ocurrencias de Blanqui y sus divagaciones celestes.

Por ejemplo, en una carta dirigida a Max Horkheimer (1938) desde París, Benjamin refería la conmoción de haber descubierto las fantasmagorías astronómicas de Blanqui. En el escaso tiempo que le queda hasta 1940, Benjamin no omitirá la lucidez de las especulaciones que prodiga el mesianismo revelador de *L'éternité à travers les astres*.

De la misma manera que don Isidro Parodi resuelve los enigmas policiales desde el interior de una celda, impresiona que desde su prisión Blanqui siga siendo el conspirador porfiado que no cesa de crear, como los tlonitas, sociedades secretas en mundos diversos, y de tramar, desde su encierro, planes de insurrección que no ofuscan las monotonías de una revolución que es una revuelta, una vuelta al principio, una apocatástasis que al volver, al volver a volver, por restituir, inaugura.

Entre las multitudes aturcidas por la ilusión de progreso que recorren los *Pasajes* de París, Benjamin advierte la seducción que se vale de copias para destruir origen y originalidad, dispersadas en mundos repetidos que no podrán evitar el desastre porque lo precipitan.

Impresionan esos últimos gestos de un dandy moderno y melancólico que vaga descreído del progreso, recogiendo al pasar y al descuido, esas flores del mal, fantasmagorías de “L'Univers qui se répète sans fin et piaffe sur place”, conjeturas irónicas de una eternidad en la que cada instante de la historia se repetirá un número infinito de veces.

Si antes que aludir a un espectáculo sobrenatural, **fantasmagoría**, la palabra, designa en el siglo XIX “el arte de hacer ver fantasmas por medio de ilusiones ópticas en una sala oscura”, el mundo dominado por sus fantasmagorías es el mundo de la modernidad. Así vagan por *La invención de Morel* las figuras melancólicas que mueren eternamente. Tampoco resulta infrecuente, desde hace cien años, la duplicación de objetos perdidos en las regiones de Tlön. Los **hrönir**, así se llaman esos objetos secundarios, son como las fotografías, copias y citas que acosan a Benjamin y a una Europa fascinada, fascista, al borde de la catástrofe. Las visiones cosmológicas de Blanqui anticipan la singularidad imposible de una civilización electrónica que “repite novedades”, que se replica sub specie mediática hasta la saturación y el agotamiento. “Au fond, elle est mélancolique cette éternité de l'homme par les astres”.

## NOTAS

- 1 En francés, el *tiers-arbitre* "est celui qui a mission de départager des arbitres en désaccord" y *tierce personne*, es, por extensión, un extraño, un extranjero. Dictionnaire *Petit Robert*, París, 1982.
- 2-3 Lat. *hybrida*, -ae. bâtard, de sangre mezclada. Se dice de los animales y de los hombres (...). (La grafía) sin duda ha sido influida por una falsa aproximación literaria con *hybris* (término que no se puede traducir a las lenguas modernas y con el que los griegos entendieron cualquier violación a la medida). A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*. París: Klincksieck, 1932. Reed. 1979.
- 4 "...una semana de trabajo con la pala y el pico no logró exhumar otro *hrön* que una rueda herrumbrosa, de fecha posterior al experimento". ("Tlön..."). De la misma manera, la "Postdata del '47" ya aparece en la primera edición del cuento (*Sur*, No. 68, de 1940). En relación con la publicación posterior (1a. ed., Emecé, 1944), figura una modificación que interesa en el mismo sentido: "Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en el número 68 de *Sur* -tapas verde jade, mayo de 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 recordarlás". Por supuesto que esa referencia a la revista *Sur* es una autorreferencia ya que aparece publicada en la misma revista a la que hace referencia. También la referencia al resumen burlón es una referencia a la propia posdata en donde esa mención está inscrita.
- 5 En *Plan de evasión* (1945), Bioy atribuye a sus personajes nombres de colaboracionistas franceses durante la ocupación nazi. La trama tiende lazos hacia otras épocas pero se orienta en la misma dirección:  
- "Mi nombre es Bordenave. Me llaman Dreyfus porque dicen que siempre hablo del capitán Dreyfus.  
- Nuestra literatura lo imita.  
- ¿Verdad? Dreyfus abrió mucho los ojos y sonrió extrañamente. - Si usted quiere ver un pequeño museo del capitán..."  
Adolfo Bioy Casares. *Plan de evasión*. Buenos Aires; Emecé. 1945, pp. 48 y 49.
- 6 La presencia de Borges impregna todo el film: los autores la han señalado con delicadeza, en una escena donde el protagonista, empleado en una editorial, dicta por teléfono algunas correcciones de pruebas que pertenecen inconfundiblemente a un texto de, o sobre Borges: allí aparecen palabras como Tlön, o el nombre de Evaristo Carriego, no menos ficticio para Europa, como observó Emir Rodríguez Monegal en su prólogo a la edición francesa del *Evaristo Carriego*, París: Seuil, 1969, que Herbert Quain o Pierre Menard.
- 7 En una entrevista con A. Resnais y Robbe-Grillet, este último cuenta que, tras una exhibición privada del film, recibió una llamada de Claude Ollier, quien le dijo: "Mais c'est *L'invention de Morel*"; como Resnais no conoce el libro, los entrevistadores le refieren aquellos aspectos que asocian con el film y el director concluye que hay "un rapport ... frappant".
- 8 Cuando lo relaciona con "Básteme declarar que Bioy renueva literariamente un concepto que San Agustín y Orígenes refutaron, que Louis Auguste Blanqui razonó y que dijo con música memorable Dante Gabriel Rossetti: *I have been before, / But when or how I cannot tell*".

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Bioy Casares, Adolfo (1953). *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé.
- Blanqui, Louis-Auguste (1872). *L'éternité par les astres. Hypothèse astronomique par Auguste Blanqui*. París: Germer-Baillière.
- Bloom, Harold (1982). *The Breaking of the Vessels*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Borges, Jorge Luis (1956). *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- (1978). *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires: Emecé.
- Cozarinsky, Edgardo (1974). *Borges y el cine*. París.
- Desideri, Fabrizio (1983). Introducción a *L'éternité attraverso gli astri*, de Louis-Auguste Blanqui. Roma: Ed. Theoria, p. 13.
- Eco, Umberto. "La abducción en Uqbar". *Jaque*, 9/11/84, Montevideo. Páginas centrales.
- Martino, Daniel (1989). *A. B. C. de Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: Emecé.
- Peirce, Charles S. (1982). *Writings of Ch. S. Peirce. A Chronological Edition*. Vol. 1. "Lowell Lecture XI, 1866". Bloomington: Indiana University Press.
- Platon (1941). *Le Banquet*. Tome IV. 191d. Texto establecido y traducido por Léon Robin. París: Les Belles Lettres.
- Rodríguez Monegal, Emir (1978). *Borges. A Literary Biography*. New York: Dutton.
- Sebeok, Thomas A. (1966). *Portraits of Linguists: A Biographical Source Book for the History of Western Linguistics. 1746-1963*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1976). *Contributions to the Doctrine of Signs*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1979). "The French Swiss Connection", *The Sign and its Masters*. Austin: University of Texas Press.
- (1986). *I Think I Am a Verb. More Contributions to the Doctrine of Signs*. New York: Plenum Press.
- Sebeok, Thomas A. and Umiker-Sebeok, Jean (1981). "You Know My Method". A Juxtaposition of Charles S. Peirce and Sherlock Holmes", *The Play of Musement*. Bloomington: Indiana University Press.