



Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal

Universidad Autónoma del Estado de México

rosarioperezbernal7@gmail.com

La vida de las cosas o la subversión narrativa en la literatura de Jorge Luis Borges

The Life of Things or the Narrative Subversion in Literature by Jorge Luis Borges

Resumen

En este artículo se examinan las operaciones literarias en cinco relatos de Jorge Luis Borges en que los objetos cobran vida y se vuelven el núcleo de la acción narrativa, haciendo de este proceso una subversión de los mecanismos regulares de la narración. Se propone un enfoque capaz de dialogar con la figura de Leibniz tamizada por Deleuze en cuanto describe y reflexiona sobre la operatividad barroca y neobarroca, en la cual se insertan los textos objeto de estudio. Avanzar desde dichos planteamientos permite examinar procedimientos propios de un *ethos* barroco en los relatos borgesianos y explicar en qué medida se reconfigura aquella “nueva armonía” que Deleuze describió en el marco del neobarroco.

Palabras claves

Jorge Luis Borges, Gilles Deleuze, Ethos Barroco, Pliegue, Subversión narrativa.

Abstract

This article examines the literary operations in four stories by Jorge Luis Borges in which objects come to life and become the core of the narrative action, making this process a subversion of the regular mechanisms of narration. An approach capable of dialogue with the figure of Leibniz sifted by Deleuze is proposed as he describes and reflects on the baroque and neo-baroque operability, in which the texts under study are inserted. Starting from these approaches, it is possible to examine procedures typical of a baroque ethos in Borgesian

stories and explain to what extent that “new harmony” that Deleuze described in the neo-baroque framework is reconfigured.

Keywords

Jorge Luis Borges, Gilles Deleuze, Baroque Ethos, Fold, Subversion of the narrative.

Introducción

La afinidad de la narrativa de Jorge Luis Borges con la filosofía de Gilles Deleuze es por demás conocida y comentada, notoriamente a partir de conceptos como el de literatura menor o el de rizoma. Las lecturas desde estas ópticas han proliferado en un contexto fecundo para satisfacción de los lectores tanto del escritor argentino como del filósofo francés. Asimismo, existen rasgos y preocupaciones compartidas sobre la literatura y filosofía en el núcleo de la actividad de los ambos autores, como en el tópico que despliega este estudio: el modelo intelectual de Gottfried Leibniz en lo que respecta a sus reflexiones acerca del fenómeno del barroco. Dicho punto de encuentro exige leer los mecanismos narrativos de un Borges capaz de dialogar con una tradición europea y latinoamericana, ajena y propia; a la par que apremia a examinar a Deleuze con detenimiento en sus reflexiones sobre el barroco y el neobarroco (ajeno, esta vez, a las consideraciones específicas de Latinoamérica). A partir de dichos planteamientos son posible, igualmente, reconocer procedimientos propios de un *ethos* barroco en algunos relatos borgesianos.

En este marco, el presente artículo apunta a explicar la poética borgesiana de determinados relatos donde un objeto en concreto se halla dotado de vida y voluntad, de tal modo que invalida el campo de acción original de los sujetos con él relacionados, impeliéndolos a ejecutar su propio esquema narrativo. Esta elucidación se realizará a partir de ciertos conceptos que de Gottfried Leibniz relativos al Barroco y recuperados y reelaborados por Gilles Deleuze en su texto *El pliegue*.

Aproximaciones similares se hallan en diversos estudios, que se han centrado en marcar las relaciones entre la literatura borgesiana y el aparato leibniziano en el nivel conceptual o desde los procedimientos generales del relato. Así, Galo Alfredo Torres, en “Red de conexiones barrocas: Leibniz, Deleuze, Borges, Ruiz”, concibe la imposibilidad leibniziana como el sello distintivo de cierta narrativa borgesiana (Torres 57). Roberto Sánchez Benitez y Herbert H. Knecht, por su parte, recuperan a un Borges percibido desde la lente leibniziana; el primero se ocupa de focalizar el empalme entre el género fantástico y la metafísica a propósito de la filosofía leibniziana, con la tentación de afirmar que la narrativa borgesiana sirviera para ilustrar los contenidos leibnizianos (Sánchez Benitez 244). Knecht, desde otra posición, aprovecha la ventaja de invertir el espejo con el que usualmente se mira tanto a Borges como a Leibniz –poeta para el segundo y filósofo para el primero– y realiza una revisión de los textos más abordados por la crítica tanto de *Ficciones* como de *El Aleph*; pero no con un Borges relegado al papel de revisionista, sino colocándolo en los intersticios del aparato leibniziano con potente originalidad. Explica Knecht: “Homme de culture baroque, Leibniz s’est en effet toujours situé au carrefour d’une sémiotique formalisante et d’une symbolique hermétiste”¹ (Knecht 136). Es en dicho cruce donde la fina habilidad de Borges reelabora estéticamente las paradojas, aprovecha las limitaciones de las *metamatemáticas* y recrea las realidades de las teorías lógicas infinitistas (145).

Acaso como recursos básicos para demarcar el campo específico de la oscilación o transición entre barroco latinoamericano y neobarroco (con sus derivados²), los conceptos de Severo Sarduy pusieron en escena las constantes del juego, el artificio o la parodia. En este sentido, el trabajo de Gamero, que detecta el barroco borgesiano no en el empleo del lenguaje, sino en el planteamiento de la ficción (a manera de múltiples planos), no precisa otra variable más dentro de este entramado; caso similar en la mención que hace Figueroa Sánchez (a propósito de

¹ “Hombre de cultura barroca, Leibniz siempre estuvo en la encrucijada de una semiótica formalizadora y un simbolismo hermético.” (La traducción es nuestra).

² Como el caso del Neobarroco, el Hiperbarroco o el Transbarroco puestos en perspectiva por el trabajo de María José Rossi.

El Aleph), donde el laberinto neobarroco implica el fundamento de la heterogeneidad en los componentes del sistema del discurso, la multiplicidad sin unidad generadora, la posibilidad de conexiones múltiples en cada punto, las ruptura significantes o la cartograficidad creciente (112).

Finalmente, el artículo de Fernández Bustos confluye en esta lectura de Borges a Deleuze mediada por el barroco. Dicho artículo focaliza sus esfuerzos en tres mecanismos capaces de ejercer una influencia en la esfera de interacciones entre autor-texto-lector: la inflexión, la inexistencia de una figura exacta o sin mezcla y lo convexo. El objeto en el que piensa Fernández es el discurso vivo de Borges (Fernández 133), allí se adhiere al concepto deleuziano de acontecimiento (en tanto inflexión) como punto de partida. Acaso lo que mejor podría resumir la postura del autor sea cuando afirma que:

Borges es objeto y sujeto de la narración. De esta manera el sujeto como razón suficiente comprende, escribiendo, los objetos literarios como predicados suyos. En ese movimiento de la escritura que se está produciendo, el cuento deja de ser una ficción para ser algo en lo que el autor se reconoce. (134)

Nuestra propuesta, entonces, recupera los procedimientos neobarrocos en los relatos analizados de Borges, focalizando el eje de repetición en los objetos que cobran vida y voluntad, observando cómo se subvierte el mecanismo regular de la narración, todo en un diálogo preciso centrado en las figuras de Leibniz y Deleuze. De este modo, este estudio pretende arrojar luz en aquellos relatos de Borges en los que el modelo narrativo se invierte a través de la preeminencia significativa de los objetos cuya vida y voluntad se tornan motores de la acción. El uso de las herramientas leibnizianas tamizadas por Gilles Deleuze, será de gran utilidad para tal fin.

La vida de las cosas en Borges

Dentro del *corpus* cuentístico de Jorge Luis Borges las manifestaciones de vida, voluntad o fines propios de los objetos alteran la narrativa convencional y la desplazan hacia el terreno de las series divergentes³ –aquellas que refiere Deleuze hacia el final de su libro *El pliegue*. Los relatos a tratar dentro de este estudio mantienen como característica común la elevación de la condición objeto hacia una nueva esfera de influencias y confluencias, tal como sucede en “El encuentro”, “El Zahir”, “Tigres azules”, “La biblioteca de Babel” y “La lotería en Babilonia”.

Para explicar cada faceta de este *ethos* operativo, a cada texto se la ha asignado una característica sobre los conceptos base que Deleuze desarrolla para pensar la condición barroca moderna (muy especialmente a través de la filosofía en Leibniz). De modo que, en el relato “El encuentro”, la razón suficiente⁴ tenderá hacia los límites de la historia nacional argentina el cúmulo extensivo (plegado y desplegado) de las percepciones que lo trabajan; a “El Zahir” se le adscribe la funcionalidad desde la perspectiva en tanto prehensiones ampliadas⁵; con “Tigres azules” la afinidad de la materia con la vida (es decir, la concepción orgánica de los repliegues); y, finalmente, la imposibilidad⁶ (ya operativa gracias a las series divergentes) sujetará las tendencias propuestas en los cuentos “La biblioteca de Babel” y “La lotería en Babilonia”.

Más allá de un aparato conceptual (o procedimental) que podría ser analogado entre el escritor y el filósofo, la finalidad apunta a la descripción de este *ethos* cuyo particular brillo fue capaz de concentrar la mirada y encauzar las plumas

³ Las series divergentes, apunta Deleuze, trazan en un mismo mundo caótico senderos siempre bifurcantes, es un 'caosmos', como el que aparece en Joyce, pero también en Maurice Leblanc, Borges o Gombrowicz. [...] El juego del mundo ha cambiado singularmente, puesto que ha devenido el juego que diverge. (107-8)

⁴ La razón suficiente, explica Deleuze, consiste en aquel reclamo donde todo lo que suceda ha de tener una razón, incluidas las causaciones y los acontecimientos. (59-79)

⁵ Dice Deleuze: “El individuo es una ‘concrecencia’ de elementos. Una concrecencia es algo distinto que una conexión o una conjunción, es una prehensión: un elemento es el dato, el ‘datum’ para otro elemento que lo prehende” (103).

⁶ Aquí el término se refiere a la distancia interna entre dos series heterogéneas que comparten, no obstante, concatenación (pliegue).

de prominentes escritores que son a su vez pliegue uno del otro desde sus actividades: literatura y filosofía.

El sistema de percepciones

En “El encuentro” existe una primera indeterminación de manos del narrador quien no recuerda, o recuerda apenas, un hecho acontecido en su infancia: el duelo entre Uriarte y Duncan. Se nos advierte de inmediato que entonces él era el más joven de todos los asistentes en dicho encuentro acaecido una tarde de convivio. Mientras el narrador pasea por la casa del dueño y es conducido a una galería de dagas, espadas y cuchillos, afuera Uriarte y Duncan (dos miembros de esa reunión ajena a la ciudad que describe el narrador) se ven envueltos en una minúscula disputa por un banal juego de cartas. Este paralelismo no está exento de sentido, mientras el joven Borges aprende y reconoce la historia y proyección de los gauchos a los que refería el dueño de la casa, afuera se desataba lo que desencadenaría en un típico duelo a cuchillo.

La disputa llega a tal exceso que se retan como si de gauchos se tratasen, pero ni Uriarte ni Duncan, que parecen todo menos convencidos de lo que hacen, pueden evitar verse casi arrastrados a tomar dos armas del armario del que hace poco transcurría todo el hecho para el narrador-personaje del relato. Uriarte encuentra un arma larga cuya empuñadura tenía forma de “U”, mientras que Duncan escoge otra con cabo de madera. La elección hecha al azar o al capricho se da en el centro gravitatorio de los eventos:

No sé quién abrió la vitrina. Maneco Uriarte buscó el arma más vistosa y más larga, la del gavián en forma de U; Duncan, casi al desgaire, un cuchillo de cabo de madera, con la figura de un arbolito en la hoja. Otro dijo que era muy de Maneco elegir una espada. A nadie le asombró que le

temblara en aquel momento la mano; a todos, que a Duncan le pasara lo mismo. (Borges, *OCII* 419)

Así, a la par de los otros espectadores, se mueven de localidad para participar de un hecho que ya se nos había dado de antemano a través de una cita de Lugones: “el miedo de lo demasiado tarde” (Borges, *OCII* 417) que se encuentra en el poema “La muerte de la Luna”. A saber, el encuentro de objetos, no solo de personas; o mejor dicho, el encuentro de la historia, de las personas que la detentan gracias a la “voluntad” de los objetos que la atraviesan como sus verdaderos protagonistas. Sin embargo, lo que requiere una mirada más atenta se ata del hecho en cómo se corresponden los sucesos y la razón del ritmo que nos propone el narrador. ¿Por qué el énfasis en las armas que empuñan los personajes? La descripción de la batalla es muy clara al respecto, sus primeros tanteos, torpes y temblorosos, se ven desfigurados por el peligro y poco a poco son llevados a una ejecución que designa por completo la palabra encuentro. Duncan, que ha perdido la batalla y yace tirado en el césped, le es dado un momento de lucidez cuando declara que todo aquel suceso es tan parecido a un sueño.

Ahora bien, no es un hecho menor que el encuentro del relato (la pelea a cuchillo) sea una tercera parte apenas de la totalidad del cuento. Existen, digamos, tres momentos que son todos ellos encuentros: el paseo del personaje-narrador (joven Borges) por la sala donde son guardadas las armas blancas y la escucha de sus historias particulares; la pelea entre Uriarte y Duncan, y la plática que sostiene el narrador (ya adulto) con el comisario don José Oleave. En ésta, se nos explica que las dos armas fueron empuñadas por antiguos rivales que nunca pudieron ver satisfecha su sed de encuentro: Juan Almada y Juan Almanza, cuya disputa comienza por la similitud fonética en sus nombres. Por el no poco relevante hecho de que él (por el paso de los años) sea el único testigo del evento, el narrador encuentra la solución o descifra el secreto de lo ocurrido (casi en un gesto policiaco): “las armas, no los hombres, pelearon” (Borges, *OCII* 421).



¿En qué medida el principio de *razón suficiente* se aplicaría a este relato para tratar de dilucidar su *ethos* barroco? Deleuze explica cómo Leibniz marca el camino para una nueva concepción (ajena a Descartes) del concepto: el “conchetto” (Deleuze 162). El núcleo de la cuestión se absorbe por la diferencia establecida entre un sujeto adherido a un atributo frente a un sujeto adherido a un acontecimiento:

Que el predicado sea verbo, y que el verbo sea irreductible a la cópula y al atributo, ésa es incluso la base de la concepción leibniziana del acontecimiento. La primera vez que el acontecimiento fue digno de ser elevado al estado de concepto fue con los estoicos, que no lo consideraban un atributo ni una cualidad, sino el predicado incorporal de un sujeto de la proposición (no «del árbol es verde», sino «el árbol verdea...»). (Deleuze 73)

La coyuntura (en realidad repliegue) entre sujeto y predicado lleva esta disputa a alcances sobre la naturaleza de la gramática que Leibniz tenía en mente según Deleuze. Se trata, en todo caso, de una gramática barroca, donde el sujeto deja de tener su acepción común y se convierte en una especie de unidad de acontecimiento. Si trasladamos lo antedicho al texto que nos ocupa, encontramos la razón por la cual el narrador afirma enfáticamente que fueron las armas las que se encontraron, pues se hallaban agenciadas con la voluntad de sus primeros dueños Juan Almanza y Juan Almada, una voluntad impersonal que trascendía a los primeros y alcanzaba a Duncan y Uriarte. Es en este sentido, también, que el narrador concluye la historia diciendo: “Las cosas duran más que la gente. Quién sabe si la historia concluye aquí, quién sabe si no volverán a encontrarse” (Borges, *OCH* 421).

Desde la concepción clásica cartesiana, los objetos tomarían a los sujetos por cosas; en otras palabras, Duncan y Uriarte serían usados por los actantes (las armas). Pero lo interesante aquí está en afincar esta construcción a partir del *ethos*

específico derivado de la concepción barroca: el sistema de percepciones regula y condensa todo el entramado que el narrador ha dispuesto como un aparato de pliegues: el futuro, la nación, la cultura gaucha, la infancia y adultez del narrador, las memorias, etc. Es decir, se han preparado (narrativamente hablando) una serie de micro-percepciones para detentar el acontecimiento. Deleuze lo expresaría con un ejemplo propio, que sirve de paralelo al caso del relato de Borges:

¿Se puede decir que un dolor es espontáneo, en el alma del perro que recibe un estacazo mientras come...[...] El movimiento de la estaca no comienza con el golpe: un hombre se ha acercado por detrás, llevando una estaca, luego la ha levantado para finalmente abatirla sobre el cuerpo del perro. Ese complejo movimiento tiene una unidad interior [la unidad a la que nos hemos referido antes que es el sujeto, unidad de acontecimientos], de la misma manera que en el alma del perro el cambio complejo tiene una unidad activa: el dolor no ha sucedido bruscamente al placer, sino que ha sido preparado por mil pequeñas percepciones, el ruido de los pasos, el olor del hombre hostil, la impresión de la estaca que se levanta, en resumen, toda una ‘inquietud’ insensible de la que saldrá el dolor ‘sua sponte’, como por una fuerza natural que integra las modificaciones precedentes. (Deleuze 77)

La razón suficiente es el concepto que se equipara a la unidad de acontecimientos (sujeto); para el caso del relato en cuestión, esta unidad sale de un fondo negro como el que describe Deleuze a propósito de la técnica del “claroscuro” en el barroco. El fondo oscuro es el marco narrativo que se dispone en el relato: la focalización desde la memoria, el entramado geográfico y cultural del suceso, el proceso de crecimiento del narrador, la conversación final con Oleave. ¿Dónde vemos, entonces, al sujeto (en tanto concepto trabajado por el sistema de percepciones)? El narrador lo plantea como la transfiguración en pleno duelo.



El paso de los tajos temerosos y torpes al inicio del combate hacia los lances osados y completamente renovados no designan otra cosa sino ese sujeto anulado, donde la gramática barroca expresaría que las armas combaten; a su vez en la relación desigual que se halla en la fórmula del intercambio, quienes ceden su lugar son Uriarte y Duncan. No extraña entonces, que el aura de sueño e irrealidad enunciado por Duncan posea su total consonancia con el inmediato arrepentimiento de Uriarte al matarlo. Y esto sirve como gesto para deducir la postura de sus espectadores: son éstos quienes sugieren la presencia de cuchillos en la casa, son éstos quienes no pueden detener la matanza que ocurre frente a sus ojos, todo por la misma razón por la que Uriarte y Duncan no son ya Uriarte y Duncan. La expresión más radical la da el propio relato casi hacia el final del mismo cuando afirma: “Maneco Uriarte no mató a Duncan . . .” (Borges, *OCII* 449).

¿Pero de eso se trata? El narrador comenta que diecinueve años después del suceso en la casa de su primo, encuentra los verdaderos cuchillos. En otras palabras, se topa con el hecho de que los anteriores dueños de los cuchillos usados por Duncan y Uriarte, enemistados como estaban, nunca zanjaron sus diferencias al modo debido, el duelo a cuchillo, y que esa oscura voluntad aguardó pacientemente en el cuchillo de cada uno para batirse en duelo: “[...] las armas, no los hombres, pelearon. Se habían buscado largamente, por los largos caminos de la provincia, y por fin se encontraron, cuando sus gauchos ya eran polvo. En su hierro dormía y acechaba un rencor humano” (Borges, *OCII* 421).

Por último, también cabría observar este cuento como una manera de pensar la idea de nación. En “El encuentro”, los personajes hallan, más allá de sus preceptos y edades, la factura por la que deben constituirse. Como si Borges quisiera decir que el encuentro ya se ha producido, en la historia de Argentina, pero no sólo ahí, si de algo ha servido el sistema de percepciones que da paso a la razón suficiente, es para indicar el marco narrativo capaz de situar las coordenadas en que se producen sus relaciones; el encuentro, entonces, ha ocurrido en la literatura, en la memoria, en lo cotidiano; el final de “El encuentro” es lo bastante elocuente: “Quién sabe si la historia concluye aquí, quién sabe si no volverán a encontrarse”

(Borges, *OCII* 449). Después del enfoque excesivo que se ha puesto en el papel de los cuchillos, se nos ofrece la ambigüedad total. ¿Es la pasión de la pelea entre Almanza y Almada la que sobrevive más allá de la muerte en los cuchillos, o al contrario, es la historia meridional de la Argentina que sobrevive o pervive a través de sus cuchillos? Pliegues y repliegues.

La perspectiva y las prehensiones a partir de “El Zahir”

Quizá la mejor manera de comenzar a exponer el encuentro conceptual entre la literatura Borges y la filosofía Deleuze a través de “El Zahir” respecto a la *perspectiva*, sea a partir de la idea de pliegue/repliegue de Leibniz, que halla un eco literario en Tennyson. Dice Deleuze sobre la particular propuesta filosófica del pensador alemán:

En esta extraordinaria actividad filosófica que consiste en crear principios, diríase que más que principios hay dos polos, uno hacia el que todos los principios se repliegan juntos, otro hacia el que todos se despliegan, por el contrario, distinguiendo sus zonas. Uno de esos polos es: Todo es siempre la misma cosa. No hay más que un solo y mismo fondo. Y el otro: Todo se distingue por el grado, todo difiere por la manera... Son los dos principios de los principios. Pues ninguna filosofía ha llevado tan lejos la afirmación de un solo y mismo mundo, y de una diferencia o variedad infinitas en ese mundo. (Deleuze 79)

Bajo una fórmula mucho más literaria, Borges narrador recuerda lo siguiente de Tennyson:

Lo que no es el Zahir me llega tamizado y como lejano: la desdeñosa imagen de Teodelina, el dolor físico. Dijo Tennyson que si pudiéramos

comprender una sola flor sabríamos quiénes somos y qué es el mundo. Tal vez quiso decir que no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas. (Borges, *OCI* 594)

Si bien el Zahir puede sintetizarse como un objeto magnífico que consume al hombre que lo posee, no deja de ser revelador la relación que mantienen los agentes del relato con sus respectivas predicaciones. En primer lugar, Teodelina, mujer siempre cambiante (en tanto apegada a las modas) y que de golpe tendrá una configuración final y última por su muerte (aunque esto mismo vale ponerlo en entredicho). Luego, el Zahir, moneda de cambio (bajo sus múltiples acepciones) cuyas inagotables características, así como su profusa maquinaria mística, histórica y religiosa refiere el entusiasmado narrador, quien no puede evitar, no obstante, que el objeto devenga inmutable y se apodere del centro del relato bajo su muy particular dinámica. Finalmente, el propio narrador-protagonista, quien lleva el mismo nombre que el autor (Borges), y habita la ambivalencia de lo fugaz (Teodelina como mujer) frente a lo perenne (Teodelina también, pero aquí inmutable en su desdén por el narrador-protagonista).

El lector casi está tentado a plantear la creciente omnipresencia del Zahir como una defensa del protagonista ante la pérdida de Teodelina. Cuando Deleuze inquiere sobre la modulación leibniziana respecto a la formación (y afirmación) de un solo y mismo mundo, el concepto de *prehensión* se revela esclarecedor especialmente para este texto. ¿Cómo se forma una prehensión? A partir de la serie de extensiones (y a propósito de Whitehead) se establece el pasaje de lo indeterminado a lo demostrativo y finalmente a lo personal; o como lo explica Deleuze:

La prehensión es la unidad individual. Cualquier cosa prehende sus antecedentes y sus concomitantes y, por contigüidad, prehende un mundo. El ojo es una prehensión de la luz. Los vivientes prehenden el agua, la



tierra, el carbono y las sales. La pirámide, en tal momento, prehende los soldados de Bonaparte («Cuarenta siglos os contemplan»), y recíprocamente. Se puede decir que «los ecos, reflejos, huellas, deformaciones prismáticas, perspectivas, umbrales, pliegues» son las prehensiones que anticipan en cierto sentido la vida psíquica. El vector de prehensión va del mundo al sujeto, del dato prehendido al prehendiente («superjeto»); así pues, los datos de una prehensión son sus elementos *públicos*, mientras que el sujeto es el elemento íntimo o *privado*, que expresa la inmediatez, la individualidad, la novedad. (Deleuze 103)

El dato de que el protagonista del relato hará una prehensión es, por supuesto, con la muerte de Teodelina; pero especialmente con aquello que puede suspender dicho dato: la capacidad proteica del Zahir, o su paso de la degradación al desgaste en tanto materialidad de la moneda y de la propia palabra (Almeida 59).

Además del prehendiente y el prehendido, la prehensión presenta otros tres caracteres. En primer lugar, la forma subjetiva es la manera de expresarse el dato en el sujeto, o la manera en que el sujeto prehende activamente el dato (emoción, evaluación, proyecto, conciencia...). Es la forma bajo la cual el dato está plegado en el sujeto, «feeling» o manera, al menos cuando la prehensión es positiva. Pues hay prehensiones negativas, en la medida en que el sujeto excluye ciertos datos de su concrescencia, y en ese caso sólo está lleno de la forma subjetiva de esta exclusión (Deleuze 104).

Tal sería el caso del personaje/narrador dentro de “El Zahir” quien opera a base de pura exclusión salvo en cuanto a la prehensión con el Zahir. Lo interesante de nuevo descansa en el aparato narrativo cuya sugerencia final implica todo el orden de la virtualidad y la actualización descrita en el aparato conceptual deleuziano. Es decir, el relato concluye así: “Para perderse en Dios, los sufíes repiten su propio nombre o los noventa y nueve nombres divinos hasta que éstos ya nada quieren decir. Yo anhelo recorrer esa senda. Quizá yo acabe por gastar el Zahir a fuerza de pensarlo y de repensarlo; quizá detrás de la moneda esté Dios” (Borges,



OCI 595). Justo antes, el narrador llega a un entendimiento de la realidad tal que es posible relacionarlo con el sistema de pliegues y despliegues que ejemplifica Deleuze en la hoja en blanco o con la continuidad/serie de pliegues en oposición al sistema de puntos extendidos. Como se verá también en el siguiente cuento, sueño y vida se confunden:

Los objetos eternos hacen ingreso en el acontecimiento [...] Lo permanente, por lo tanto, no se reduce a las mónadas que actualizan lo virtual, sino que se extiende a las posibilidades que ella captan en sus actos de reflexión, y que se encarnan en los compuestos materiales extensos. (Deleuze 105)

En este punto, vale la pena preguntarse si pensó Borges en la *Divina Comedia* mientras escribió el texto. La pura conjetura conduce a la afirmación; sin embargo, podría considerarse a “El Zahir” una parodia del esquema donde el peregrino Dante no cesa de ver la obra de Dios que esconde el verdadero rostro de éste (y cuyas maneras –invocando aquí el lenguaje deleuziano– han sido tanto Virgilio como Beatriz, el infierno, así como el Purgatorio y el Paraíso). De igual manera, el relato podría leerse así desde esta gramática barroca: Teodelina (el prefijo Teo del nombre es más que evidente) sería la primer prehensión de una serie de prehensiones; el primer impulso de viaje hacia el rostro de Dios, que para esta configuración barroca posee las connotación de las exploraciones sobre el misterio de la muerte; en ese sentido, Teodelina es solo el pretexto que el narrador-personaje presenta para inquirir sobre el pliegue inflexión que sería la muerte en sí misma.

Afinidad entre materia y vida

Si bien ya se ha articulado la característica base con la cual trabaja la gramática barroca y se ha colocado a su vez la perspectiva dentro de este sistema de operaciones, restan dos instantes para marcar el *ethos* propio de la época actual que ha establecido Deleuze: la transición entre barroco y neobarroco. Antes de tocar el tema de las divergencias dentro del mismo mundo y las mónadas abiertas, falta abordar el salto de las prehensiones hacia la consciencia.

Párrafos arriba se señalaba que los objetos realizan operaciones en el aparato narrativo de los relatos borgesianos; se les ha adjudicado un centro y resulta que éste forma un pliegue con los sujetos. Preguntemos ahora por la vida que hay o que se suscita al interior de estos objetos: el relato “Tigres azules” ofrece una particularidad original a este respecto. El cuento versa sobre un profesor de lógica que empieza toda una serie de repliegues en distintos grados sobre otra cosa u objeto. Por el título sabemos que dicha cosa es el significante (pero también significado) *tigre*; en su primera connotación el narrador (en la voz del profesor) vincula diferentes acepciones al sema tigre apenas al comienzo del cuento:

Una famosa página de Blake hace del tigre un fuego que resplandece y un arquetipo eterno del Mal; prefiero aquella sentencia de Chesterton, que lo define como símbolo de terrible elegancia. No hay palabras, por lo demás, que puedan ser cifra del tigre, esa forma que desde hace siglos habita la imaginación de los hombres. Siempre me atrajo el tigre. (Borges, *OCIII* 381)

Los primeros repliegues pasan a través de esta acepción del tigre que es el animal, pero también, como máquina literaria, es mucho más en boca de Blake o Chesterton, por ejemplo. El relato realiza su aproximación por esta vía, de modo que el tigre deviene en otra cosa y gana en una vida proliferante que no cesa de asaltar y volverse el centro gravitatorio de la narración, “El curso de mi vida ha sido común, en los sueños siempre vi tigres (ahora lo pueblan otras formas)” (Borges, *OCIII* 379), nos dice el narrador, con el objetivo de focalizar el hecho que ya se ha

establecido aquí: la cosa que cobra vida también es la palabra *tigre* que invoca a manera de resonancia los aparatos intertextuales aludidos al inicio del texto.

Este hecho se confirma cuando el acontecimiento “azul” se le adhiere al sujeto “tigre”, como explica el narrador a continuación:

A fines de 1904, leí que en la región del delta del Ganges habían descubierto una variedad azul de la especie. La noticia fue confirmada por telegramas ulteriores, con las contradicciones y disparidades que son del caso. Mi viejo amor se reanimó. Sospeché un error, dada la imprecisión habitual de los nombres de los colores. Recordé haber leído que en islandés el nombre de Etiopía era "Bláland", Tierra Azul o Tierra de Negros. El tigre azul bien podía ser una pantera negra. Nada se dijo de las rayas y la estampa de un tigre azul con rayas de plata que divulgó la prensa de Londres; era evidentemente apócrifa. El azul de la ilustración me pareció más propio de la heráldica que de la realidad. En un sueño vi tigres de un azul que no había visto nunca y para el cual no hallé la palabra justa. Sé que era casi negro, pero esa circunstancia no basta para imaginar el matiz. (Borges, *OCIII* 381)

Lo azul de este tigre es lo que llama la atención de este profesor que se mueve hacia cerca de una aldea en la India con la esperanza de avistarlo. Más temprano que tarde el profesor entiende que los tigres azules son en realidad unas piedras azules únicas en el mundo; al haberlas tocado estos objetos manifiestan una vida propia.

Aquí es menester manifestar otra capa que será desplegada hacia el final del relato: la unidad sueño (un pliegue en sí mismo: entre el mundo factual y el mundo onírico) que deviene unidad locura y que desemboca hacia el final en la unidad



orden. Pocos relatos en Borges expresan tan bien la idea del *caosmos*⁷ deleuziano. Aquí es importante referir el trabajo de Mata, quien aborda el fenómeno del caos desde el paradigma de la complejidad o los sistemas dinámicos y relaciona el cuento borgesiano con las indagaciones de Ilya Prigogine entre orden y caos (Mata 41). Ajeno, no obstante, a los conceptos deleuzianos, Mata es una muestra de cómo este relato de Borges roza un punto muerto cuando se trata de discernir el orden en medio del caos (situación núcleo del sistema de prehensiones que aquí se va perfilando). Por citar un ejemplo, el narrador expresa la suma de caos y de horror que le suscitan estas piedras:

En aquel tiempo contraje el hábito de soñar con las piedras. La circunstancia de que el sueño no volviera todas las noches me concedía un resquicio de esperanza, que no tardaba en convertirse en terror. El sueño era más o menos el mismo. El principio anunciaba el temido fin. Una baranda y unos escalones de hierro que bajaban en espiral y luego un sótano o un sistema de sótanos que se ahondaban en otras escaleras cortadas casi a pico, en herrerías, en cerrajerías, en calabozos y en pantanos. En el fondo, en su esperada grieta, las piedras, que eran también Behemoth o Leviathan, los animales que significan en la Escritura que el Señor es irracional. (Borges, *OCIII* 386)

El desplazamiento entre soñar con tigres en su estatuto (o acepción) de animales hacia soñar con estos tigres azules (las piedras) hace las veces de mecanismo de pliegue: pliegue sobre pliegue tan típico del carácter barroco. Pero el detalle consiste en una inversión que conoceremos hacia el final del cuento: el caos que manifiestan las piedras azules, su vida o autonomía, e incluso su poder de fascinación cumple ya una característica bien marcada en Deleuze bajo el nombre

⁷ El *caosmos*, dice Deleuze, se constituye por los senderos siempre bifurcantes que establecen las series divergentes. Es curioso que el filósofo francés utilice a Borges con “El jardín de senderos que se bifurcan” para ilustrar el concepto. (Deleuze 107-108)

de *imposibilidad*. Este concepto, Deleuze lo trae a colación al explicar en Leibniz la relación entre mundos posibles y el mejor mundo posible:

Se llamará imposibles: 1) a las series que divergen, y que, por tanto, pertenecen a dos mundos posibles; 2) a las mónadas, cada una de las cuales expresa un mundo diferente del otro (César emperador y Adán no pecador). La divergencia eventual de las series es la que permite definir la imposibilidad o la relación de vicedicción. (Deleuze 82)

Se introduce un hito del nuevo barroco en el seno mismo de la construcción del aparato barroco: la divergencia. En “Tigres azules”, la divergencia no es tanto la vida o la autonomía de las cosas (en este caso las piedras azules) sino su exclusiva pertenencia a la imposibilidad. Borges, sabiendo esto desde el marco literario, plantea este ataque a la razón a partir de su núcleo racional (huelga recordar que no por mero azar se trata de un profesor de lógica). Dice el texto:

Si me dijeran que hay unicornios en la luna yo aprobaría o rechazaría ese informe o suspendería mi juicio, pero podría imaginarlos. En cambio, si me dijeran que en la luna seis o siete unicornios pueden ser tres, yo afirmaré de antemano que el hecho era imposible. Quien ha entendido que tres y uno son cuatro no hace la prueba con monedas, con dados, con piezas de ajedrez o con lápices. Lo entiende y basta. No puede concebir otra cifra. Hay matemáticos que afirman que tres y uno es una tautología de cuatro, una manera diferente de decir cuatro... A mí, Alexander Craigie, me había tocado en suerte descubrir, entre todos los hombres de la tierra, los únicos objetos que contradicen esa ley esencial de la mente humana. (Borges, *OCIII* 386)

La subversión de la historia ya no pasa por la simple vida interna que se manifiesta en estos objetos, sino por un orden de elementos mucho más



perturbador: son objetos no lógicos, entidades que no poseen relación directa con el “mejor de los mundos posibles”, donde dos y dos son cuatro. Son el caos en el orden, aunque la trama del relato aboga por un último giro de tuerca: al final no son tampoco (exclusivamente) el caos en el orden, sino que son el caos del orden. El orden *caosea* (parafraseando aquí el “árbol verdea” que invoca Deleuze a propósito de los estoicos).

La divergencia se expresa en su faceta netamente neobarroca cuando a Alexander Craigie le son retirados los tigres azules por un desconcertante mendigo: “—No sé aún cuál es tu limosna, pero la mía es espantosa. Te quedas con los días y las noches, con la cordura, con los hábitos, con el mundo” (Borges, *OCIII* 388). Es decir, la bifurcación no parte del modelo o del imperio del uno: la razón clásica, ya incluía la razón barroca. La consciencia de dicho pensamiento acaece en el corazón de lo que Deleuze manifiesta hacia el final de *El pliegue*: “Ahora bien, cuando la mónada está en conexión con series divergentes que pertenecen a mundos imposibles, desaparece también la otra condición: diríase que la mónada, a caballo entre varios mundos, es mantenida semiabierta como por pinzas” (Deleuze 176). Para los fines de esta exposición, los relatos que parten de esta divergencia (y que se instauran en ella) son “La biblioteca de Babel” y “La lotería en Babilonia”.

El régimen de lo divergente

Sin duda, la divergencia es una constante en la narrativa del escritor argentino, una muestra de ello son los rasgos de la biblioteca de Babel. Se recuperan a continuación algunas de las características más notables para nuestro propósito. Empezaremos con las que invocan dicho régimen: En primer lugar, una distribución invariable de galerías, seguido por la indefinición de las salas, supuestamente hexagonales, inconcebibles como triangulares o pentagonales, y sobre las cuales, los místicos pretenden acceder a una cámara circular vía el éxtasis, junto a una naturaleza informe y caótica de casi todos los libros. Para rematar, el narrador alude

a dos características más: la “naturaleza asignificativa de los libros como conjetura de ciertos bibliotecarios” y la “ausencia, en la vasta biblioteca, de dos libros idénticos” (Borges, *OCI* 465-467).

El régimen de lo divergente se expresa en el seno misma de la biblioteca a través de ese pliegue sobre pliegue manifiesto en la complejidad de sus recovecos, salas, escaleras, anaqueles, libros, letras, peregrinos e inquisidores que buscan las letras en ella contenidas porque relatan sus vidas, muertes y vindicaciones. La biblioteca posee un núcleo bien perfilado que resulta ser el *quid* de la cuestión: la extraña desconexión entre el contenido de las páginas y las letras en el dorso de cada volumen (una imposibilidad más). El hecho es que luego de toda la retahíla de elementos fantásticos, siniestros, ominosos, ideales, paródicos, cómicos o proféticos (según se lea este relato) la solución del problema apunta hacia el ámbito de un mundo diverso. A este respecto, el artículo de Tapia revisa las diversas propuestas arquitectónicas y de diseño concernientes a la biblioteca del relato, se centra en la ambigüedad, en la estructuración casi simultánea de ésta, o en todo caso, en cómo el relato impele al lector a una constante toma de decisiones (Tapia 103). Es decir, cuando el relato fija un punto, lo desestabiliza incluso dentro del mismo párrafo, como se observa enseguida:

También hay letras en el dorso de cada libro; esas letras no indican o prefiguran lo que dirán las páginas. Sé que esa inconexión, alguna vez, pareció misteriosa. Antes de resumir la solución (cuyo descubrimiento, a pesar de sus trágicas proyecciones, es quizá el hecho capital de la historia) quiero rememorar algunos axiomas. (Borges, *OCI* 466)

Ya en el tópico de los contenidos de los libros, la solución se establece en otro lugar. Como si lo infinitamente pequeño (la desconexión de contenidos entre dorsos y páginas) fuera también el lugar de lo infinitamente grande (la naturaleza última de la biblioteca de Babel), explicitada en el final del texto:

Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: La biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza. (Borges, *OCI* 471)

La confluencia del caos y el orden es la imposibilidad misma en las “nuevas envolturas” (Deleuze 177) que el filósofo francés describe en su capítulo “La nueva armonía”, situación que podría traducirse como la inmanencia del neobarroco contemporáneo. Y es sobre ese mismo aspecto que el relato que resta por analizar redundante: *La lotería en Babilonia*. Resalta, de manera peculiar, el tema del “caosmos” deleuziano, pero esta vez partiendo de una imagen mucho menos clásica que la de la biblioteca o el libro. El punto fundamental es el azar, cuyo proceso se convierte en el orden natural del mundo (Babilonia).

Es decir, si de la biblioteca se afirmó que sus libros nada podían significar, acá toda decisión es regulada por una lotería infinita que invoca otras loterías. Se trata de un juego que intensifica el azar, “una periódica infusión del caos en el cosmos” (Borges, *OCI* 459). El carácter de la divergencia es explicitado del siguiente modo:

Por lo demás; nada tan contaminado de ficción como la historia de la Compañía... Un documento paleográfico, exhumado en un templo puede ser obra del sorteo de ayer o de un sorteo secular. No se publica un libro sin alguna divergencia entre cada uno de los ejemplares. Los escribas prestan juramento secreto de omitir, de interpolar, de variar. También se ejerce la mentira indirecta. (Borges, *OCI* 460)

Además de la alusión implícita entre Babilonia y Babel, Borges vuelve a dotar con un giro de tuerca el final de su relato: el azar está plegado en el orden de las cosas que conocemos, Babilonia es la ciudad que mercede, donde lo virtual se



actualiza sin remisión. La omnipresencia del azar, de la lotería (juego al final de cuentas que emplea cada vez más sofisticadas reglas, o micro-reglas) irónicamente genera un orden (nuevo):

Otra declara que la Compañía es omnipotente, pero que sólo influye en cosas minúsculas: en el grito de un pájaro, en lo matices de la herrumbre y del polvo, en los entresueños del alba. Otra, por boca de heresiarcas enmascarados, que no ha existido nunca y no existirá. Otra, no menos vil, razona que es indiferente afirmar o negar la realidad de la tenebrosa corporación, porque Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares. (Borges, *OCI* 460)

¿Qué *ethos* se descubre hacia el final de la composición en ambos relatos? El de la nueva armonía (neobarroca) que precisa Deleuze. Los principios, las garantías, Dios mismo, se instalan ahora en el régimen de lo divergente: imposible instaurarlos o mantenerlos bajo el amparo de la razón (o al menos, de la razón clásica en sus rieles de orden y precisión). Es decir, cuando Deleuze hacia el final de *El pliegue* da prominencia a lo que él llama los elementos (Deleuze 157), especialmente en la manera como estos destacan en el arte figurativo del barroco, lo hace teniendo en mente su protagonismo en dichas obras, a tal grado de afirmar incluso que “comprimidos, plegados y envueltos, los elementos son potencias de ensanchamiento y de estiramiento del mundo” (Deleuze 159).

Esto, por supuesto, es equiparable y extendible a la comprensión de estos dos relatos borgesianos que nos ocupan, a saber, que si bien la lotería o la biblioteca son bases de sueños o ilusiones (consciencia barroca por excelencia del mundo) no por ello se les deja de proyectar o insuflar una unidad, como dice Deleuze, se trata de realizar algo dentro de la ilusión (Deleuze 160) con lo que la unidad biblioteca y lotería, pueden volver a intervenir en el objeto, esta vez desde el espacio propio de una vida. No otro es el procedimiento de Borges en tales textos: si sus elementos

no van a dejar de ensanchar y estirar el mundo, el narrador, y solo el narrador, proyecta la unidad para sí y para el lector.

Conclusiones

La subversión de la historia en la literatura que propone Borges empieza con la inversión narrativa de los ejes por los que discurre la trama y termina en los límites mismos del barroco literario, en tanto consecuente con las sugerencias en Deleuze de un presente con nuevas apropiaciones del sistema de pliegues, repliegues y despliegues leibnizianos. Los relatos, que en nuestra opinión, sugieren ya el orden de lo bifurcado y lo divergente son “Tigres azules”, “La Biblioteca de Babel” y “La lotería en Babilonia”.

En este sentido, el propio Deleuze ve en la figura de Borges la marca (hablando de literatura) de esta disyuntiva entre Whitehead y Leibniz: Para Whitehead (y para muchos filósofos modernos), por el contrario, las bifurcaciones, las divergencias, las imposibilidades, los desacuerdos pertenecen al mismo mundo abigarrado, *que ya no puede estar incluido en unidades expresivas*, sino únicamente hecho o deshecho según unidades prehensivas y según configuraciones variables, o capturas cambiantes. Las series divergentes trazan en un mismo mundo caótico senderos siempre bifurcantes, es un “caosmos”, como el que aparece en Joyce, pero también en Maurice Leblanc, Borges o Gombrowicz (Deleuze 108).

La transición que significa el barroco bajo las coordenadas de su crisis habilita este pase de un acontecimiento a otro. Se tiene así el *ethos* de la crisis, no solo del barroco sino también del neobarroco. Lo explorado por Leibniz posee un fulgor nuevo en tanto que las series divergentes podrán desplegarse, pero en un mismo mundo. Para el caso aquí descrito, Borges lo expande hacia un horizonte personal, con acontecimientos y elementos que dotan, a nuestro parecer, no ya una unidad organizadora sino de diferencias. Esta diferencia interna es la vida de las

cosas, cuya observación prototípica del libro (o signo) como diferencia se expande en el universo de Borges.

Acaso por ello existe la sensación de que Borges entrega a los lectores cuentos que en última instancia son más que un cuento, citas que no son citas, objetos vivos capaces de volverse el centro de un relato: escritura plegada. Borges lo sabía muy bien, al grado de sugerir (entre sus múltiples textos) que el escritor, también, es una imposibilidad más.

Finalmente, vale decir que quedaría pendiente para un futuro estudio establecer un vínculo más cercano de todas estas nociones con la mónada en Leibniz y el impacto de ello con la nueva armonía que propone Deleuze. Aun así, el camino recorrido establece ya el perfil de lo abierto tanto en el procedimiento narrativo de la historia de la literatura, como en el entramado de las series divergentes para la filosofía. En un campo u otro, Borges relata esta nueva armonía nómada, aquí solamente hemos destacado cómo todo lo anterior, incluye un viraje en el armazón narrativo, tanto en lo que se refiere a la focalización, como al procedimiento.

Bibliografía

- Almeida, Ivan. "La moneda de Borges: de la degradación al desgaste-rudimentos de semiótica borgesiana-." *Variaciones Borges*, 2002. pp. 57-77.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas 1952-1972*. Tomo I. Emecé Editores, 1993. *OCI*
- _____. *Obras Completas 1952-1972*. Tomo II. Emecé Editores, 1993. *OCII*
- _____. *Obras Completas 1975-1985*. Tomo III. Emecé Editores, 1989. *OCIII*
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Paidós, 2020.
- Fernández Bustos, Gerardo. "Borges plegado. Reflexiones sobre la escritura." *Escritura e Imagen*, vol. 13, 2017, pp. 121-36, doi: <https://doi.org/10.5209/ESIM.58233>.



- Figueroa Sánchez, Cristo Rafael. *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana: Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Universidad de Antioquia, 2008.
- Gamerro, Carlos. *Ficciones barrocas: una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*, Eterna Cadencia Editora, 2010.
- Knecht, Herbert. "Leibniz le poète et Borges le philosophe. Pour une lecture fantastique de Leibniz". *Variaciones Borges: Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, no. 9, 2000, pp. 104-146.
- Mata Vargas, Esteban. "Los azules tigres del caos: un vistazo al pensamiento de la complejidad en la obra de Jorge Luis Borges". *Revista de Filosofía de la Universidad Costa Rica*, vol. XLVII, no. 120-121, enero-agosto 2009, pp. 37-44.
- Rossi, María José. "Despliegue poscolonial y neobarroco latinoamericano: Aportes para una hermenéutica de la contraconquista." *Otros locos. Revista de Estudios Críticos*, 2018, pp. 52-68.
- Sanchez Benítez, Roberto. "Leibniz en Borges: la fascinación por el infinito." *Gottfried Wilhelm Leibniz, Las bases de la modernidad*, coordinado por Luis A. Velasco y Victor M. Hernández 2018, UNAM, pp. 211-247.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. FCE, 1987.
- Tapia Centenera, Gerardo. "La Biblioteca de Babel': pertinencia de una lectura en imágenes." *Rappresentazioni del limite Passaggi del fantastico tra letteratura e cinema*, p. 91-107.
- Torres Galo, Alfredo. "Red de conexiones barrocas: Leibniz, Deleuze, Borges, Ruiz." *Fuera de campo. Revista de cine*, vol. 3, no. 2, 2019, pp. 51-65.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the University Library System, University of Pittsburgh as part of its D-Scribe Digital Publishing Program and is cosponsored by the University of Pittsburgh Press.

