



Borges plegado. Reflexiones sobre la escritura

Gerardo Fernández Bustos¹

Recibido: 15 de marzo de 2016 / Aceptado: 13 de julio de 2017

Resumen. Nos proponemos analizar hasta qué punto en el cuento *El Otro* de Borges, así como en otros escritos de este autor, la escritura trabaja con parámetros que podrían ser aquellos de la inflexión. Tomaremos de la mano a Deleuze para descifrar si ello podría ser posible; en concreto trabajaremos el libro *El Pliegue. Leibniz y el barroco* del filósofo francés. Así, recorreremos las páginas de algunos cuentos de Borges para rastrear en ellos cómo la escritura en este autor (tiznada de trazos autobiográficos) tiene rasgos propios del conocimiento perceptivo. Más allá de que nos parezca que Borges es un escritor barroco, nos resulta interesante mostrar cómo en un escritor concreto la escritura trabaja los diferenciales de los objetos narrativos de la misma manera que el ojo trabaja los objetos que percibimos. De ser ello así, serían numerosas las preguntas que nos asaltarían a lo largo del recorrido.

Palabras clave: inflexión; pliegue; despliegue; percepción; ficción; escritura; autor.

[en] Folded Borges. Reflections on Writing

Abstract. Our aim is to analyze to what extent writing works with values that could be those of inflection in the tale *The Other*, by Borges, as well as in other documents from this mentioned author. We will focus on Deleuze to figure out if this could be possible, and in particular, we will work with *The Fold: Leibniz and the Baroque*, by the French philosopher. Thus, we will go over the pages of some tales by Borges to follow the trail of how, in this author, writing (stained with autobiographic strokes) has traits that are typical from the perceptual knowledge. Beyond the fact that Borges might seem a Baroque writer, we find it extremely interesting to show how, in a specific author, writing works the differentiating attributes of narrative objects in the same way the eye works the objects that we notice. If so, we would come up with a lot of questions during the process.

Keywords: inflection; fold; unfold; perception; fiction; writing; author.

Sumario: 1. La inflexión; 2. Las tres figuras; 3. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Fernández Bustos, G. (2017) “Borges plegado. Reflexiones sobre la escritura”, en *Escritura e Imagen* 13, 121-136.

¹ Universidad Nacional de Educación a Distancia
gerarfernandezbustos@gmail.com

1. La inflexión

En *El Libro de Arena* de Borges, obra en la que se encuentra el cuento *El Otro*² que utilizaremos aquí, parece haber una comunidad constante entre realidad y ficción –si podemos hablar de algo así– sobre la cual se desarrolla la trama. En los cuentos que lo componen se produce un trastrocamiento de la realidad que parece transformar en cierto modo la presencia de esta, sin que con ello deje de ser verdadera o creíble –no en vano el autor se sirve de sí mismo en varios de los cuentos para rellenar con trazos autobiográficos la propia narración³, algo a lo que estaremos atentos. Por otro lado, en Borges no se trata de contar (dar a entender, ofrecer al lector) un relato completo, sino algo más bien informe, que dista mucho de estar acabado, en el sentido de que la forma del relato sobrepasa los límites de lo textual o escritural para llamar a esos objetos (o sujetos) que en un principio aparecen fuera del relato, pero sin los cuales no puede haber relato alguno. A menudo da la sensación de que al relato le faltase un último trazo, aunque esto parece debido no ya a que la obra estuviese en efecto inacabada, sino más bien a la elasticidad del material que se propone ahí: los bordes de la ficción parecen desvanecerse. Ello se puede ver por ejemplo en el cuento *Pierre Menard, autor del Quijote*, de la obra *Ficciones*, en el que Borges nos cuenta cómo Menard habría escrito un *Don Quijote* después del libro de Cervantes, pero ni lo habría transcrito haciendo una copia del original, ni tampoco lo habría transformado hasta el punto de convertirlo en un libro diferente. El autor nos dice que los posibles ejemplares del *Quijote* de Pierre Menard son desconocidos, por lo que no habría manera alguna de verificar cuál sería su contenido. Pierre Menard, nos dice Borges:

No quería componer otro Quijote –lo cual es fácil– sino «el» Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con el de Miguel de Cervantes⁴

Se distingue ya en este texto entre una transcripción mecánica y una reproducción. A propósito de la escritura de ficción, esta no sería para nosotros una simple transcripción de la realidad, sino una reproducción. Es decir, no sería una mera copia de la realidad, por razones obvias, sino, por decirlo de algún modo, una producción de la realidad en otro registro significativo (por ejemplo, aquel de lo posible, de lo imaginario, el cual se cimienta sobre los posos de aquello que pretendidamente no es

² La edición que citaremos de las obras de Borges es la de las Obras Completas publicadas por Círculo de Lectores, la cual parte de la de Emecé, que dirigió el propio autor. En concreto, utilizaremos los tomos II y III, en los que se encuentran los libros *Ficciones* y el ya mencionado *El Libro de Arena*, los cuales nos parece que mantienen una complicidad narrativa.

³ Es constante en Borges la narración autobiográfica, la cual, como intentaremos mostrar, incorpora trazos de la vida del propio Borges, o circunstancias (como veremos en el caso de la ceguera que afectó al autor) que afectan de manera importante su escritura. El trastrocamiento del que hablamos más arriba no es más que la incorporación de lo real en la ficción, mostrando, si se puede decir así, el lado ficticio (o posible) de lo real. No conocemos, de todos modos, una ficción que no se sostenga a partir de lo no ficticio, del mundo que circunda alrededor del libro. Sin embargo, es curioso que, en el caso de Borges, sea a través de lo autobiográfico como ese mundo externo al libro se inmiscuye constantemente en la ficción. En este sentido nos resulta tremendamente complicado encontrar una narración autobiográfica que no sea ya de por sí ficticia, de la misma manera que nos resulta igualmente complicado encontrar un relato ficticio que no contenga ya un repertorio de realidades existentes en parte fuera del relato.

⁴ Borges, J. L. *Obras Completas*, vol. II, Valencia, Círculo de Lectores, 1992. páginas 34 y 35

ficción o imaginación). Trataremos de verlo más adelante. Esto no quiere decir que la ficción relate el mundo real con palabras propias (las cuales serían ajenas a cualquier registro significativo, en cuanto ficticias, y por tanto incomprensibles). Quizás eso sea lo que se nos quiere decir cuando se afirma que la re-producción de Menard debía hacerse “palabra por palabra y línea por línea”; más que la escritura, lo que parece estar aquí en juego es la lectura como posibilidad de dar a las mismas palabras (y a los mismos objetos, sean el Quijote o cualquier otro) diferentes sentidos y valores. Es ahí donde puede hacerse una reproducción del Quijote exactamente con los mismos elementos que el original, en el terreno de una lectura que re-produzca el texto que ya ha sido producido por Cervantes. Quizás lo que quería hacer Pierre Menard fuera leer el Quijote, más que escribirlo de nuevo, aunque más bien habría que decir que leyéndolo lo reescribiría.

Concretamente, en *El Libro de arena* esta comunidad parece ser más fuerte a causa del contexto en el cual se desarrolla su confección: es un libro de vejez, el cual Borges escribe una vez que ya está afectado por la enfermedad que le dejará ciego⁵ y en el cual la ficción se desarrolla al lado de viejos compañeros de la senectud: el olvido (y por extensión la memoria incapaz), el sueño, la paulatina ceguera⁶, la alucinación; todos ellos están de una manera u otra relacionados con la deformación de los límites del texto, así como de los de la propia ficción. Esta, la ficción, se nos presentaría como un elemento genético de la realidad, siendo engendrada en el seno de esta. Hay ciertamente en Borges una manía por hacer populares autores que no han existido (como Pierre Menard), o por dar cuenta de cómo se puede hacer eso que los periodistas llaman *hacer noticia*, inventando unas fuentes bibliográficas inexistentes. Esta manera de proceder parece tener la firme intención de incorporar elementos inexistentes a figuras que prefiguran una cierta existencia (a veces simulando un rigor tan exacerbado como académico), es decir, de fabricar una realidad ficticia que no deja de ser una inflexión o modulación de la realidad que circunda el texto⁷,

⁵ Cosa que se puede percibir en *El Otro*: “Cuando alcances mi edad habrás perdido casi por completo la vista. Verás el color amarillo y sombras y luces. No te preocupes. La ceguera gradual no es una cosa trágica. Es como un lento atardecer de verano”. Borges J. L., *Obras Completas*, vol. III, Valencia, Círculo de Lectores, 1993, página 318.

⁶ Respecto a la relación entre la vista y el lenguaje –que en la mayoría de cuentos de Borges de los que aquí hablamos nos parece esencial–, Deleuze nos dice: “Pero también el problema de escribir no deja de ser un problema de ver y oír: en efecto, cuando otra lengua se crea dentro de la misma lengua, es el lenguaje por completo el que tiende hacia un límite «asintáctico», «agramatical», o que comunica con su propio afuera... el límite no está fuera del lenguaje, él es su afuera: él está hecho de visiones y audiciones no-lingüísticas, pero que únicamente el lenguaje hace posibles...De cada escritor debería decirse: es un vidente, es un oyente, «mal visto mal dicho», es un colorista, un músico”. La traducción es nuestra. Deleuze, G., *L'île déserte et autres textes (1953-1974)*, Paris, Les Éditions de Minuit. Paris, 2002, p. 9. Nos parece que el hecho de que Borges se estuviera quedando ciego cuando escribe el *Libro de Arena* no le resta ninguna importancia a lo dicho por Deleuze, en el sentido que hemos apuntado: la paulatina ceguera no hace sino diluir de forma tramposa los bordes de lo contado, haciendo que la ficción se pliegue hacia la realidad y esta se despliegue en la ficción. Borges, aunque no escribe en una lengua que le es extranjera, como Kafka o Beckett, sí escribe con una lengua que fuerza los límites de lo que puede ser visto u oído.

⁷ Esto se ve muy bien en el cuento *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, del libro *Ficciones*, donde se relata cómo se inventa un país (que acaba siendo un planeta) simplemente haciendo noticia de ello, es decir, creando fuentes falsas que acaban por generar una noticia. La ficción, en este como en numerosos escritos de Borges, aparece como algo que no es tan difícil crear, así como algo inherente a la realidad misma: “Tal fue la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real”. Borges, J. L., 1992, *op. cit* (nota 4), p. 3; “es razonable imaginar que esas tachaduras obedecen al plan de exhibir un mundo que no sea demasiado incompatible con el mundo real (...) El hecho es que la prensa internacional voceó infinitamente el «hallazgo». Manuales, antologías, resúmenes, versiones literales, reimpressiones autorizadas y reimpressiones piráticas de la Obra Mayor de los

o una adscripción a la corriente que afirma que toda realidad (lingüística, social, filosófica, institucional, etc.) no deja de estar preñada por elementos ficticios que escapan al ámbito de lo calculable o lo lógico. Este movimiento de la inflexión no es llevado hasta sus últimas consecuencias, sino que más bien es puesto en suspenso. No sabremos nunca a ciencia cierta dónde acaba en Borges lo imaginario y dónde comienza lo real, algo que en el caso de *El Otro* no es una simple figura literaria, sino que, a través de un proceso en el que Borges se relata a sí mismo, la realidad aparece imbricada, llamada, verificada en la ficción. Por otro lado, puede ser que, a causa de esta puesta en suspenso, la literatura del autor argentino no nos dé ninguna lección moral. No hay moralidad ya que no hay una conclusión o resolución que pudiese ser moralizante, más allá de la constatación de que un filósofo realista extremo estaría tan ciego como el propio Borges en su ancianidad. La imbricación realidad-ficción, material-imaginario, impide hablar de un orden según el cual debería regirse la realidad⁸.

Se podría utilizar aquí el sentido que Deleuze le da al concepto de inflexión: «*El elemento genético ideal de la curvatura variable o del pliegue, el verdadero átomo, el punto elástico*»⁹. Esta es el elemento central de la configuración del pliegue, de su constitución o más bien de su formación; es un punto elástico a partir del cual se forma el pliegue. En este sentido creemos que habría también una presencia de la inflexión en los textos de Borges, al menos en bastantes de sus relatos, en cuanto que es esta la que origina en cierta manera la ficción a causa de una inflexión de lo real: lo real se hace elástico y aparece en el relato como su elemento genético ideal, como aquello que le da verosimilitud a lo escrito. Además de que la escritura pueda ser entendida aquí como una inflexión, Borges dibuja esta elasticidad en numerosos relatos. Por ejemplo, en el cuento *El Congreso* (en *El libro de arena*), en el cual personas de diferentes países y estratos sociales se juntan para constituir un Congreso que represente a todo el género humano, solidificando el ejemplo de Anarchasis Cloots, de quien se dice que era «el orador del género humano»¹⁰. ¿Habría una elasticidad mayor que aquella de querer reunir en uno mismo todos aquellos que nunca seremos, los caledonios que derrotaron a las legiones de los Césares, Job en el muladar y Cristo en la cruz¹¹? Un proyecto irrealizable, *imposible* ya que

Hombres abarrotaron y siguen abarrotando la tierra. *Casi inmediatamente, la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder (...) El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo.* Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles. Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) «idioma primitivo» de Tlön; ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) ha obliterado a la que presidió mi niñez; ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre —ni siquiera que es falso». *Ibidem*, p. 31. La cursiva es nuestra.

⁸ Incluso cuando Borges apela a un orden excesivo parece hacerlo justamente para mostrar su imposibilidad. A este respecto se podría citar el texto que, según Foucault, dió origen a *Las palabras y las cosas*: «...notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. «El mundo —escribe David Hume— es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto» (Dialogues Concerning Natural Religion, V, 1779)». Borges, J. L., 1992, *El idioma analítico de John Wilkins*, en *Otras Inquisiciones*, op. cit (nota 4), p. 301. Quizás la única consideración moral que pudiera sacarse de los textos de Borges fuese la de que no existe clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural.

⁹ Deleuze, G., *Le Pli*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 20. La traducción es nuestra.

¹⁰ Borges, J. L., 1993, *El Congreso*, op. cit (nota 5), p.330.

¹¹ «El Congreso del Mundo comenzó con el primer instante del mundo y proseguirá cuando seamos polvo. No

«el Congreso del Mundo comenzó con el primer instante del mundo y proseguirá cuando seamos polvo». Al hablar de ese movimiento infinito que supone el Congreso y de su imposibilidad –debido a que crear un Congreso tal conllevaría pretender ser esos que no somos– parece que Borges no esté hablando más que de la escritura como un proceso imposible, inacabable, pero que ya ha empezado desde el momento en el cual pretendemos ser todos aquellos que en efecto no somos. Otra referencia más clara para lo que estamos diciendo podemos encontrarla en *El Libro de Arena*: en él un vendedor de biblias llega a la casa del narrador (elemento autobiográfico) para venderle el Libro de todos los libros, un libro infinito, ya que no tiene ni primera ni última página; sin comienzo ni final, como la arena, que provoca en aquel que lo posee una obsesión brutal e inconsolable, una obsesión que veremos que tiene muchos tintes de ser la escritura tal y como la concibe Deleuze. Todo ello, en parte, nos lleva, siguiendo a Deleuze, a la consideración de Borges como escritor barroco

... El Barroco subraya la materia: o bien el marco desaparece totalmente, o bien permanece, aunque, a pesar de un dibujo duro, no es suficiente para contener la masa que desborda y pasa por encima¹²

Al mismo tiempo, aunque en la afirmación de Deleuze se habla de materia y de escultura –incluso se sobreentiende la referencia a la pintura–, pensamos que en los cuentos de Borges la materia del relato sobrepasa el espacio del relato. A esto nos referimos cuando decíamos que en ciertos cuentos de Borges se diluye el marco de lo real, integrando aquello que puede ser, desde un punto de vista ingenuo y plano, irreal o ficticio. Es en lo biográfico (utilización de la primera persona, incluso de él mismo como personaje principal) donde acaba vertiéndose, desplegándose el texto.

Centrándonos en el cuento que seguiremos más de cerca –tirando del hilo que nos ofrece oportunamente Deleuze–, *El Otro*, observamos que en él existe también una invocación de fuerzas elásticas. En el cuento se relata el encuentro de dos individuos que dicen llamarse Jorge Luis Borges –y que de hecho lo son–, con la sola diferencia de que uno es notablemente más joven que el otro. Cada uno de ellos cree estar en un lugar y un año diferentes cuando se encuentran. Uno está en Cambridge, frente al río Charles –el más mayor–, mientras que el otro se halla frente al Ródano en Ginebra. Se deja entrever en la escritura el pliegue y despliegue de dos figuras distintas del mismo Borges, dos expresiones del escritor que iluminan diferentes épocas y lugares, formando ambas una coagulación infinita de espacio-tiempos –infinita ya que cada una parece seguir su propio curso, es decir, cada una posee presumiblemente su propia vida literaria, la cual no parece agotarse en el cuento, por mucho que una lo haga, aparentemente, en un sueño y la otra en la vigilia¹³. Cuando Deleuze nos habla de la división del continuo, nos dice:

hay un lugar en que no esté. El Congreso es los libros que hemos quemado. El Congreso es los caledonios que derrotaron a las legiones de los Césares. El Congreso es Job en el muladar y Cristo en la cruz. El Congreso es aquel muchacho inútil que malgasta mi hacienda con las rameras”. *Ibidem*, p. 334.

¹² Deleuze, G., 1988, op. cit (nota 9), p. 166. La traducción es nuestra.

¹³ “He cavilado mucho sobre este encuentro, que no he contado a nadie. Creo haber descubierto la clave. El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo”. Borges, J. L., 1993, *El Otro*, op. cit (nota 5), p. 318.

La división del continuo no debe ser considerada como la de la arena en granos, sino como la de una hoja de papel o una túnica en distintos pliegues, los unos más pequeños que los otros, sin que el cuerpo se disuelva jamás en puntos o mínima¹⁴.

Los diferentes Borges no son reducciones puntuales, sino acumulaciones infinitas de tiempo y espacio, elásticas en cuanto que ambas parecen extenderse más allá del relato, en la existencia del propio Borges que las escribe. El Borges de Cambridge y aquel otro de Ginebra parecen ser dos inflexiones que se extienden a través de la narración. La definición que se daba más arriba de la inflexión procede realmente de Klee, quien según Deleuze, en cuanto leibniziano, se opondría a Kandinsky, cartesiano, para quien, al contrario de aquel, «los ángulos son duros, el punto es duro, puesto en movimiento por una fuerza exterior»¹⁵. Al contrario que Kandinsky, Klee se muestra más fiel a la inflexión, concibiéndola a partir de la sucesión de tres figuras: la primera dibuja la inflexión, la segunda muestra que no hay figura exacta y sin mezcla y la tercera marca de sombra el lado convexo y libera así la concavidad de su centro de curvatura¹⁶. Aunque la inflexión de Deleuze nos habla acerca de cómo percibimos los objetos, yendo tras la pista de la percepción según Leibniz, no resulta descabellado traerla a colación para hablar sobre la escritura, ya que intentaremos ver más adelante si efectivamente podríamos tratar esta como una especie de percepción (al menos en *El Otro*), al mismo tiempo que tratamos a Borges como un escritor aquejado en su escritura por lo que Deleuze llama «pliegue».

2. Las tres figuras

2. 1. La primera dibuja la inflexión

Por ampliar el sentido de este concepto, Deleuze nos dice que «la inflexión es el Acontecimiento puro, es efectuada desde los ejes de coordenadas, es decir no está por el momento en el mundo, sino que es el Mundo él mismo, o más bien su comienzo, el lugar de la cosmogénesis, punto no dimensional entre las dimensiones»¹⁷. Esta es el hecho mismo de producir, de consolidar un mundo, aunque este sea huidizo, en el sentido de que si pretendiéramos medirlo no lo encontraríamos, ya que es un acontecimiento y, como tal, únicamente podría ser medido y narrado como una naturaleza muerta. La inflexión en el cuento *El Otro* sería el acontecimiento mismo de la escritura, situando a esta como el lugar de la cosmogénesis de un mundo, el Mundo de la escritura en sí mismo, al mismo tiempo que la pluma de Borges (en cuanto autor) parecería ser ese punto no dimensional del que habla Deleuze,

¹⁴ Deleuze, G., 1988, *op. cit* (nota 9), p. 9. La traducción es nuestra

¹⁵ *Ibidem*, p. 20. La traducción es nuestra.

¹⁶ “La primera dibuja la inflexión. La segunda muestra que no hay figura exacta y sin mezcla, como decía Leibniz, nada «recto sin curvaturas entremezcladas», pero también ninguna «curva de una cierta naturaleza finita sin mezcla de alguna otra, y ello en las partes más pequeñas como en las más grandes», si bien que «no se podrá asignar jamás a algún cuerpo una cierta superficie precisa, como se podría hacer si hubiese átomos» (Carta a Arnauld, septiembre, 1687 (Gerhardt, Philosophie, II, p. 119). La tercera marca de sombra el lado convexo, y despeja así la concavidad y su centro de curvatura, que cambian de lado por una parte y por otra del punto de inflexión”. *Ibidem*, p. 20. La traducción es nuestra.

¹⁷ *Ibidem*, p. 21. La traducción es nuestra.

protagonista de un movimiento imposible, pero que logra llevarse a cabo de cierta manera. Como también lo expone Derrida a nuestro entender¹⁸, escribir se convierte en un movimiento que se lleva a cabo negociando con la finitud, y en esa negociación el precio que habría que pagar sería el de su fracaso, puesto que nunca se llegará a escribir la esencia (para Derrida) o el sentido (para Deleuze) de aquello que se escribe. Para Derrida, como para Deleuze, parece que la escritura tiene sentido en cuanto proceso, sin ser jamás un producto acabado.

Puede que toda escritura persiga, en palabras de Derrida, esa originalidad del ser que nunca alcanza, salvo que lo haga en su acontecer a través del plano de los entes, por lo que deberíamos entender que lo que alcanzaría ahí no sería ya esa originalidad del ser, sino una especie de sucedáneo. Esto podría enlazarse con ese punto de movimiento no dimensional (siempre huidizo) al que hace referencia Deleuze, el cual, a pesar de su carácter errático, puede situarse «entre las dimensiones», entre la obra que se escribe y la realidad del propio ejercicio de escritura (que englobaría, entre otros, el cuerpo del propio escritor agazapado en su escritorio), pero del cual no se podría decir exactamente cuál es su dimensión.

Los cuentos de Borges son en muchos casos interminables, aunque eso no quiere decir que no estén acabados. Acaban porque es necesario –ya que es imposible que alguien escriba o lea un relato infinito¹⁹. Es decir, el que en los relatos de Borges haya un punto y final no es lo mismo que decir que el lector ha sido capaz de manejar con

¹⁸ Sobre la no determinación de la escritura, Derrida dice: «El escribir no es la determinación ulterior de un querer primitivo. El escribir despierta al contrario el sentido de voluntad de la voluntad: libertad, ruptura con el medio de la historia empírica con vistas a un acuerdo con la esencia escondida de lo empírico, con la pura historicidad. Querer escribir y no deseo de escribir, ya que no se trata de afección sino de libertad y de deber». Derrida, J., *L'écriture et la différence*, Paris, Point essais, 1967, p. 24. La traducción es nuestra. Sobre la finitud de la escritura, y la imposibilidad de escribir: «Ser afectado, es ser finito: escribir sería entonces negociar astutamente con la finitud, y querer alcanzar al ser fuera del ente, al ser que no sabría ser ni afectarme». Íbidem. La traducción es nuestra. En este párrafo, pese a parecer que se dicen dos cosas contradictorias, en realidad Derrida da un giro sintomático a lo largo de la reflexión: la escritura quiere romper con el mundo de lo empírico en busca de la esencia escondida de ese mundo, aunque, pese a decir primeramente que no se trata de afección, se desdice señalando que no está nada claro que no escribir no sea estar afectado. A partir de ese giro podemos decir que en cuanto afección, precisamente porque quiere alcanzar la esencia de lo empírico, ha de negociar con la finitud. Por intentar explicarlo mejor, diríamos que si escribir es ser afectado esto implica que es un ejercicio limitado –que debe regirse en un espacio y según unos acordes precisos, ya que un libro que consiguiera retratar a la manera de Menard, es decir línea a línea pero sin que fuera la misma cosa, la esencia no podría ser escrito ni leído de manera humana alguna–. Pero al perseguir una esencia que se esconde fuera del mundo de lo limitado –el de lo empírico– su tarea será la de una negociación.

¹⁹ De la misma manera que es imposible que alguien mantenga (o escuche) un diálogo eterno. De ahí que también numerosos Diálogos de Platón terminen porque hacen aparición las urgencias de los interlocutores (está anocheciendo, es hora de retirarse, etc...), pero no porque ya se haya alcanzado de una vez por todas la Idea que los interlocutores persiguen. Es el plano práctico el que, irrumpiendo en el Diálogo, se entromete en su propia infinitud. Cabría preguntarse si esto acaso no ocurriría en todo tipo de relato, deshaciendo la posibilidad remota de escribir un Libro de todos los libros, un libro infinito, eterno, no constrañido a las propias determinaciones del mundo práctico o empírico que pretende narrar. Aunque desde otro punto de vista, Maurice Blanchot también asocia la obra de un escritor con lo inacabado (que sólo acabará con la muerte del mismo): “El escritor que experimenta este vacío, cree sin más que la obra está inacabada, y piensa que un poco más de trabajo, la suerte de algunos instantes favorables le permitirán, a él solo, acabarla. Se pone manos a la obra. Pero eso que quiere terminar él mismo, permanece como lo interminable, asociándolo a un trabajo ilusorio. Y la obra, finalmente, lo ignora, se encierra sobre su propia ausencia, en la afirmación impersonal, anónima que ella es – y nada más”. Blanchot, M., *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1955, página 16. Hemos dicho que la afirmación de Blanchot se llevaba a cabo desde un punto de vista diferente porque nos parece que lo que limita la obra de un autor no son las circunstancias concretas, prácticas de la propia escritura, sino la propia muerte del autor y el trabajo de este con el vacío que supone la propia obra.

soltura las propias idiosincrasias del relato, lo cual no es debido a una incapacidad propia del susodicho lector, sino más bien a que en ellos se produce una inflexión de lo real hacia lo escrito que hace que el cuento tenga a su vez una extensión en la realidad. Los cuentos de Borges parecen verse fuera de su marco, del texto, para profundizar en aquello que, en un principio, ya no es relato y que está fuera del mismo. En *El Otro*, en concreto, lo perseguido parece ser ese ser que para los entes literarios sería el Borges que está escribiendo —de ahí que digamos que es autobiográfico—; en ese sentido se vierte fuera del texto, pese a ser un cuento limitado, que dispone de un número concreto de páginas, escrito según un abecedario y una grafía determinadas, etc. Por ello que esa negociación con la finitud, en la que el cuento lucha contra su imposibilidad, sea tan cara.

Esta negociación con la finitud para mostrar algo infinito, que a duras penas dará la sensación de estar inacabado, no es sino abrirse paso entre imposibilidades. Y es precisamente eso lo que es la creación para Deleuze²⁰: conducir el lenguaje por una línea de fuga, sin la cual no podría haber margen alguno para crear una nueva sintaxis que no estuviese para nosotros ya demasiado inscrita en nuestros gestos ordinarios. El problema que se presenta en *El Otro* de Borges es el de la convergencia en un mismo período de tiempo de dos personas intensivamente diferentes y aparentemente contradictorias, enviándonos así al problema de la convivencia de los imposibles leibnizianos, así como al del estatus de los posibles²¹ y de lo real (siempre buscando un método que convenga al desarrollo de la propia ficción). Si diseñáramos, como hizo el argentino, un jardín de senderos que se bifurcan, diríamos que tanto Leibniz como Deleuze nos dirían bastante acerca del abono que deberíamos soltar en él para que nuestras plantas crecieran poderosas, pulsando los propios límites del jardín.

La noción del tiempo que se maneja en este relato no parece ser lineal ni absoluta. La temporalidad parece tener ramificaciones: los dos Borges, cada uno viviendo una vida propia, portadores de un pasado y un futuro que son los del Borges escritor, pero que, pese a ser los mismos para ambos, son expresados de diferente manera por ellos. El tiempo tiene la imagen de un laberinto en el que cada parte de esa trama, cada pliegue, contendría su propio pasado, presente y futuro. Ahora bien, ¿cómo se elaboran esos compositibles en la mente del Borges que, sentado en su escritorio, los idea?, ¿cómo hilarlos de tal manera que no se contradigan?, o dicho de otro modo: ¿cómo traerlos del mundo de lo posible al mundo de lo escrito, haciendo una realidad, un mundo con ellos? En Leibniz hay un instante en el que Dios decide, a partir de los compositibles e imposibles, cuáles de ellos hará actuales. En ese momento la decisión no es otra que la de actualizar el mundo con algo que está en potencia sin que la coherencia interna de ese mundo se vea perjudicada. Es ese

²⁰ «Es preciso hablar de la creación trazando su propio camino entre imposibilidades... Es Kafka quien lo explica: la imposibilidad para un escritor judío de hablar alemán, la imposibilidad de hablar checo, la imposibilidad de no hablar (...) La creación se realiza en los jadeos de un estrangulamiento. Incluso en una lengua dada, incluso en francés por ejemplo, una nueva sintaxis es una lengua extranjera en la lengua. Si un creador no es agarrado del cuello por un conjunto de imposibilidades, no es un creador. Un creador es alguien que crea sus propias imposibilidades, y que crea lo posible al mismo tiempo». Deleuze, G. *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, pp. 182-183. La traducción es nuestra.

²¹ Sustituimos el término posible por el de ficción ya que nos parecen muy similares. Si atendemos a sus relatos, vemos que en Borges la palabra ficción parece designar no únicamente algo imaginario e irreal, sino que en su afán por que el cuento resulte creíble y verídico, lo que hace es pervertir la realidad de tal manera que la ficción se desarrolle como un afluente suyo. La pregunta que habría que responderse leyendo *El Otro* sería: ¿cuáles son las reglas internas para que lo posible adquiriera realidad sin que lo real aparezca quebrado?

momento el que parece explorar *El Otro*, ese instante en el que se actualiza el relato del mundo con sumo cuidado de respetar su coherencia interna. Hace irrupción lo múltiple²², a través de esos dos Borges que parecen ser extensiones de la realidad del Borges escritor. Si *El Otro* es un cuento leibniziano, lo es en el sentido de que habla sobre la conjugación de esos compositibles, de la manera en que el mundo real (del relato) todavía no se ha decidido por uno de ellos, lo cual dejaría a los otros en el cajón de los deshechos, y se atreve a conjurar varios de esos compositibles en un tiempo y un espacio que es el de la ficción.

Ahora bien, si *El Otro* también habla de imposibles –que lo son en cuanto que no pueden ser contemporáneos, puesto que están en diferentes lugares y en diferentes tiempos a la vez– no es simplemente porque en el guión de la ficción esté escrito que esta tenga que hablar de cosas inventadas, que no pueden tener lugar en una concepción más o menos racional del mundo. Un ejemplo de esta dificultad de conjugar los imposibles lo encontramos aquí:

Medio siglo no pasa en vano. Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo.²³

Es decir, la inflexión que supone la escritura se desarrolla como una exigencia de esta imposibilidad, exigencia de detener el movimiento de la narración en ese instante no determinable antes de la bifurcación, haciendo del libro un laberinto de símbolos:

Un laberinto de símbolos –corrigió–. Un invisible laberinto de tiempo. A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano. Al cabo de más de cien años, los pormenores son irrecuperables, pero no es difícil conjeturar lo que sucedió. Ts'ui Pên diría una vez: “Me retiro a escribir un libro”. Y otra: “Me retiro a construir un laberinto”. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto. (...) *El jardín de senderos que se bifurcan* era la novela caótica; la frase “varios porvenires (no a todos)” me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura general de la obra me confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta –simultáneamente– por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan²⁴

²² En cuanto a lo múltiple y al pliegue (empecinándonos en que *El Otro*, así como otros cuentos de Borges, es un relato barroco), seguimos lo apuntado por Deleuze: “Lo múltiple no es solamente aquello que tiene muchas partes, sino aquello que está plegado de muchas maneras. Un laberinto corresponde precisamente a cada nivel: el laberinto de lo continuo en la materia y sus partes, el laberinto de la libertad en el alma y sus predicados. Si Descartes no ha sabido resolverlo, es porque buscó el secreto de lo continuo en recorridos rectilíneos, así como el de la libertad en una rectitud del alma, ignorando la inclinación del alma así como la curvatura de la materia”. Deleuze, G., 1988, op. cit (nota 9), p. 5. La traducción es nuestra. En *El Otro*, los múltiples Borges con los que nos encontramos parecen ser pliegues distintos de una misma materia (el Borges *real*, el escritor). No se trata de encontrar diversos personajes dentro del relato, ya que hay quizás uno solo. Sin embargo, ese mismo personaje aparece “plegado de muchas maneras”.

²³ Borges, J. L., 1993, *El Otro*, op. cit (nota 5), p. 317.

²⁴ Borges, J. L., 1992, *El jardín de senderos que se bifurcan*, op. cit (nota 4), p. 67 y 68. En este relato, en el que un libro caótico (en el cual sucede, por poner un ejemplo, que el personaje muera en el capítulo tres y viva en el siguiente) resulta ser un laberinto, parecen darse algunas de las claves de la escritura de Borges. El artífice, Ts'ui Pên, adopta simultáneamente todas las opciones que se le presentan, cosa que se podría decir de *El Otro*. Lo que

El libro es el laberinto, el lugar en el que se adoptan todas las posibilidades simultáneamente. La escritura, al menos en Borges, parece ser la inflexión en la que diferentes mundos (aquel del Borges de Ginebra y el del Borges de Cambridge) establecen una relación de vice-dicción²⁵.

2. 2 La segunda muestra que no hay figura exacta y sin mezcla

La escritura en Borges parece ser una inflexión, un punto no dimensional entre las dimensiones que representa. La pluma del escritor argentino parece contener el movimiento en el que distintas variaciones de una misma figura —él mismo— parecen convivir y componerse. Pero, ¿de qué naturaleza es esta inflexión?, ¿qué es lo que varía en ella? Hablando de la percepción en Leibniz, Deleuze nos dice:

...lejos de que la percepción suponga un objeto capaz de afectarnos, y de condiciones bajo las cuales seríamos afectables, la determinación recíproca de diferenciales (dy/dx) conlleva la determinación completa del objeto como percepción, y la determinabilidad del espacio-tiempo como condición²⁶.

Las dimensiones parecen ser así aquellas del objeto (en este caso, el objeto narrado), y la determinación del punto no dimensional parece concernir el espacio y el tiempo como condición de la percepción. Pero, ¿sería acaso el objeto narrativo el que llevaría inherente su propia variación? Podríamos tomar como respuesta el párrafo siguiente:

El espacio-tiempo deja de ser un estado puro para devenir el conjunto o nexus de relaciones diferenciales en el sujeto, y el objeto él mismo deja de ser un estado empírico para devenir el producto de esas relaciones en la percepción²⁷.

habría que preguntarse es por qué mientras que el relato de Ts'ui Pên es caótico, precisamente porque no respeta la coherencia interna de su propio mundo, el de Borges parece no levantar sospechas sobre su coherencia interna o la composibilidad de lo múltiple.

²⁵ Respecto a este tipo de relación, Deleuze establece que en Leibniz no se produce relación alguna de contradicción entre los diferentes mundos posibles, sino de vice-dicción. El Adán no pecador contradiría al Adán pecador, pero existiría otro tipo de relación entre el Adán no pecador y el mundo en el cual Adán ha pecado efectivamente. Este tipo de relación no es ya de contradicción, sino de vice-dicción. Es a esto a lo que se refiere la imposibilidad de mundos posibles. El mundo en el cual Adán no ha pecado es imposible desde el momento en que hemos aceptado que Adán es pecador. Es entre los dos mundos entre los cuales se produce este tipo de relación que resulta excluyente. Entre los dos mundos no habría, para Deleuze, contradicción alguna, sino vice-dicción. La idea de que Dios elige en su acto creador entre una infinidad de mundos no sería, como nos lo recuerda Deleuze, nada original, ya que la encontramos también en Malebranche, por ejemplo. Lo que sí es original, sin embargo, es el trato que le da Leibniz a ello, llamando imposibles a los mundos que no pueden efectuarse a la vez (el de Adán pecador y el de Adán no pecador), llamando la atención sobre que esta decisión se esconde misteriosamente en el entendimiento de Dios (Deleuze, G., 1988, *op. cit* (nota 9), p. 79). Así, podríamos decir que, sin pretender decir que Borges es Dios, la relación que establece entre los mundos de los dos Borges sería la de vice-dicción, y no de contradicción, pero para ello tendríamos que aceptar que los dos Borges, el de Cambridge y el de Ginebra, no podrían cohabitar el mismo relato, cosa que no ocurre. De la misma manera, es curioso cómo la propia escritura borgiana parece ser un método útil para escaparse de esta imposibilidad de diferentes mundos, ya que se sitúa (como ya hemos dicho) en ese momento anterior a la decisión de Dios, a ese antes en el que Adán pecador y Adán no pecador son todavía meras ficciones posibles que cohabitan el espacio de la incertidumbre. No sólo que parece situarse en ese punto de indecisión, sino que lo alarga y lo dota de sentido de tal manera que parece que la decisión ya se haya tomado.

²⁶ Deleuze, G., 1988, *op. cit*, p. 118. La traducción es nuestra

²⁷ *Íbidem*. La traducción es nuestra

Por lo que ahora la variación que parece producirse en el objeto parece ser la propia del espacio-tiempo, el cual deviene el conjunto de las relaciones diferenciales que se producen en el sujeto, y a causa de ellas el objeto varía también resultando el producto de estas relaciones. Podemos decir entonces que la naturaleza de la variación es diferencial y que aquello que varía es la condición del espacio-tiempo, que a su vez hace variar el objeto y el sujeto. Pero en estas páginas Deleuze habla de la percepción, siendo el último párrafo citado una respuesta a una posible objeción (que hará Kant) que postule una pretendida trascendencia del entendimiento; la postura adoptada por Deleuze critica el entendimiento infinito. Es cierto que el filósofo francés no está hablando sobre la escritura, pero ¿podríamos decir la misma cosa de la escritura en el caso de *El Otro*? ¿Podríamos hacer de la escritura una especie de percepción diferencial?

En principio, la escritura sería un movimiento no determinable entre puntos que son de alguna manera dimensionales, por lo que serían determinables. Podríamos hablar de un Borges determinado frente a la corriente del río Charles, y de otro sentado frente al Ródano, ambos movidos por la mirada huidiza de Heráclito²⁸. El río parece convocar la imagen de lo múltiple que pasa y ofrece un trazo de lo irrecuperable. El espacio y el tiempo en *El Otro* no son algo dado, inamovibles por una imagen rectilínea y unidimensional, sino que más bien parecen ser un conjunto de relaciones diferenciales entre dos edades y dos situaciones. El Borges del Ródano y el del Río Charles no están determinados, de la misma forma que no se sabe si lo que nos están contando está inspirado por el sueño (ese espacio anterior a toda decisión sobre los compositibles) o por la vigilia (cuando se ha efectuado la decisión).

Hemos utilizado anteriormente el término objeto para nombrar los objetos narrativos a los que se refiere *El Otro*. Sin embargo, intentando evitar que esto pueda entenderse como que los Borges propios del relato obedecen a algo así como a una esencia del relato o de lo que deban ser los personajes de un relato, sería más conveniente hablar de *objectile*²⁹.

Los dos Borges del relato se determinan recíprocamente, de forma diferencial, puesto que cada uno parece aglutinar las diferencias de sus propios recorridos vitales (es sintomático que uno de ellos haya vivido más que el otro, diciéndole al más joven qué hacer cuando ocurran ciertas cosas en su vida). Estas diferencias son alumbradas durante el tiempo que dura el encuentro a través de la rememoración de algunos recuerdos idénticos, lo cual no agota las diferencias, puesto que, a pesar de llamarse de la misma manera, el relato es posible gracias que ambos objetos narrativos no son el mismo, situados en dos puntos diferentes en dos momentos vitales diferentes. Como asegura el narrador, «medio siglo no pasa en vano»: sus afinidades literarias distan mucho entre sí, así como las apreciaciones sobre la familia, lugares o próximos proyectos parecen irreconciliables. A ello habría que sumar que cada uno de los dos piensa que, de ser un sueño, él sería el soñador, haciendo del otro un mero producto de su imaginación³⁰.

²⁸ “Yo estaba recostado en un banco, frente al río Charles. A unos quinientos metros a mi derecha había un alto edificio, cuyo nombre no supe nunca. El agua gris acarrea largos trozos de hielo. Inevitablemente, el río hizo que yo pensara en el tiempo. La milenaria imagen de Heráclito”. Borges, J. L., 1993, *El Otro*, op. cit (nota 5), p. 313.

²⁹ “El objeto no se define ya más por una forma esencial, sino por alcanzar una funcionalidad pura (...) Llamemos *objectile* a este nuevo objeto (...) es una concepción muy moderna del objeto tecnológico: no nos reenvía a los comienzos de la era industrial en los que la idea del estándar mantenía una imagen de esencia e imponía una ley de constancia”. Deleuze, G., 1988, op. cit (nota 9), p. 26. La traducción es nuestra

³⁰ “Si esta mañana y este encuentro son sueños, cada uno de los dos tiene que pensar que el soñador es él” Borges,

Sin embargo, habría un punto de inflexión a través del cual los pliegues de ambos Borges parecen encontrarse; a través de este punto parecen asegurarse ambos que lo que está sucediendo no es algo imaginario. Este punto es un verso de Hugo, «*L'hydre- univers tordant son corps écaillé d'astres*», con el cual los dos se rinden a la certeza de su encuentro imposible³¹. No deja de ser paradójico que la afirmación de la certeza del encuentro se halle en un verso de un poema. La escritura encuentra así su certeza en la escritura misma, lo cual desvela la impotencia de narrar el sentido de su encuentro literario o escrito en unas coordenadas ajenas a la literatura y la escritura: al mismo tiempo que el lenguaje ofrece la posibilidad de hablar de sí mismo, de las palabras y del sentido de estas, no hace sino ahondar en la impotencia de los interlocutores para decir completamente y de una vez por todas el sentido de aquello que decimos³². Cuando ambos Borges encuentran en el recuerdo del verso de Hugo la prueba de que lo que están viviendo no puede verse afectado por confusión alguna, en ese gesto se reconoce que el sentido de *El Otro* reside en otro pedazo de ese mapa inmenso que suele ser la literatura, con lo que al mismo tiempo que sucumbimos (Borges sucumbe y nosotros, en tanto que lectores, también) a la imposibilidad de dar sentido a un relato sin ahondar, mediante otra narración (como puede ser este artículo o el verso de Hugo) en ese mismo relato, también accedemos a ver la inmensidad del lenguaje, así como de la escritura y de la literatura.

Lo que sucede es que no sólo la escritura de *El Otro* (su valor literario) parece encadenado sin remedio a la escritura de otros libros, autores³³ y relatos, sino que el mismo relato parece verterse en su afuera, en tanto que es ese Borges –que no aparece en el relato más que de manera oblicua– el que sostiene al relato y, por tanto, a las dos figuras que aparecen en él. Reconocemos en el relato al escritor nacido en Buenos Aires y muerto en Ginebra, autor de *El Aleph*, *Ficciones*, *El Libro de Arena*, entre otros, lo cual hace comprensible para nosotros (más de lo que hubiera sido si en lugar de Borges las dos figuras narrativas se hubieran llamado Antonio, por ejemplo) el relato porque sabemos de la existencia de un escritor argentino que encaja a la perfección con lo dicho en el cuento. El cuento adquiere su sentido, en parte, de eso que no es escritura y que podría hacer referencia a los hechos vitales de la persona llamada Jorge Luis Borges, y no solamente del personaje. Es en este sentido que, además de los pliegues que cada Borges tiene en sí mismo, también podríamos hablar de lo narrado en *El Otro* como diferentes pliegues de ese autor que conocemos y que efectivamente existió. Parece que efectivamente no podemos hablar de figuras exactas y sin mezcla alguna.

J. L., 1993, *El Otro*, op. cit (nota 5), p. 314.

³¹ “«*L'hydre –univers tordant son corps écaillé d'astres*» Sentí su casi temeroso estupor. Lo repitió en voz baja, saboreando cada resplandeciente palabra. –Es verdad –balbuceó–. Yo no podré nunca escribir una línea como ésa. Hugo nos había reunido”. *Ibidem*, p. 317. El verso en cuestión, cuya lucidez hace comprender a los dos Borges que nunca podrán escribir un verso parecido, se podría traducir por “La hidra –universo torciendo su cuerpo escamado de astros”. Parece que en el cuerpo escamado de la hidra se revela toda la complejidad del laberinto.

³² “En otras palabras, no digo jamás el sentido de aquello que digo. Aunque en contrapartida, sí que puedo tomar siempre el sentido de aquello que digo como objeto de otra proposición de la cual, a su vez, no diría su sentido. Entraría así en la regresión infinita de lo presupuesto. Esta regresión da testimonio al mismo tiempo de la gran impotencia de aquel que habla, y de la gran potencia del lenguaje: mi impotencia de decir el sentido de aquello que digo, de decir a la vez alguna cosa y su sentido, pero también el poder infinito del lenguaje para hablar sobre las palabras”. Deleuze, G., *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 41. La traducción es nuestra

³³ Las referencias literarias (y por lo tanto lingüísticas) que aparecen en *El Otro* son numerosas. De hecho, todas pretenden ser eso que tanto el Borges de Cambridge y el de Ginebra reconocen como la prueba de que su encuentro es real, aunque sólo el verso de Hugo alcance a ser taxativamente dicha prueba.

Cada uno de esos pliegues del escritor argentino, el cual se situaría en una especie de metarrelato, vendría a ser un doble del mismo, cuyos mundos sí conoce el Borges que está escribiendo. Aunque cada figura o personaje del relato tiene sus propias intensiones, ambos (al no estar fuera del relato) también arrastran un mundo común –aquel del propio escritor argentino–. Esto nos parece que es importante en cuanto que hace del Borges de Suiza y de aquel del Reino Unido algo muy parecido a unas mónadas leibnizianas, sobre todo si tomamos en consideración que estas no tienen cada una su propio mundo, sino que expresan de una manera diferente el mismo mundo. Aquello que las distingue en tanto que mónadas es su zona de expresión clara, remarcada o privilegiada³⁴. En este sentido, cada uno de los dos es una variación de una misma figura expresada, aquella que está sentada en su escritorio concibiendo el relato. Tendríamos en cierto sentido a Borges afectado por el manierismo que Deleuze sospecha en Leibniz: las mónadas son maneras de expresar el mismo mundo, aunque cada una con su propio grado de actividad. Ahora bien, en este juego la mónada que obtendría ventaja sobre las otras sería aquella que, pluma en mano, arrastra a las otras dos hasta el relato y las conjuga de manera magistral. La determinación recíproca, mutua, entre esas dos mónadas, personajes o dobles de ese escritor archiconocido, conforma el objeto literario de la narración. De una manera similar a como en la percepción, según Leibniz, la determinación de los diferenciales conlleva la determinación de un objeto perceptible, la determinación de los dos Borges nos hace percibirlos como una misma cosa, o al menos dos versiones de una misma cosa. Sin embargo, en el Leibniz de Deleuze se nos dice que esas relaciones diferenciales se producen “en el sujeto”, por lo que habría que interrogar a ese sujeto que se escribe inscribiéndose en el relato de qué tipo de entidades estaría hablando. Por ello que la pregunta acerca del relato, de su sentido y de su objeto, traiga como una rémora en su lomo la pregunta sobre ese sujeto escritor.

2.3 La tercera marca de sombra el lado convexo y libera así la concavidad de su centro de curvatura

Si se puede decir de la escritura que es una inflexión es debido a que la concebimos como acontecimiento, ya que la inflexión no es sino el acontecimiento puro. Debido a que es tal acontecimiento, hemos podido decir que actuaba entre las dimensiones. Ahora bien, si como dice Deleuze, «llamamos acontecimiento a aquello que adviene a la cosa, ya sea porque esta lo sufre o porque lo lleva a cabo, hemos de decir también que la razón suficiente es aquello que comprende el acontecimiento como uno de sus predicados»³⁵. La escritura sería aquello que adviene al objeto (a Borges como material literario). Las dos figuras que se encuentran a orillas de un río son cosas en el sentido que padecen (o llevan a cabo) el acontecimiento de la escritura: en tanto que son narradas e inscritas en la variación del relato, sin que podamos determinar a ciencia cierta si ese acontecimiento es algo que les llega de forma pasiva o si más bien es algo que ellas provocan. Dejamos ahí la duda.

³⁴ “Todas las mónadas expresan oscuramente el mundo entero, incluso si no lo hacen en el mismo orden...; es su zona de expresión clara, remarcable o privilegiada”. Deleuze, G., 1988, *op. cit* (nota 9), p. 122. Traducción nuestra.

³⁵ *Íbidem*, p. 55. La traducción es nuestra.

De esta manera, el autor se comportaría como la razón suficiente de la que habla Deleuze, una razón suficiente del acontecimiento que supone la escritura –aunque quede en el aire la cuestión de si el hecho de envolver la escritura implica a su vez un dominio consciente de aquello que se envuelve, es decir, de si el autor como razón suficiente tendría plena consciencia del acontecimiento cuando lo está llevando a cabo.

Pero, ¿cómo podemos decir que el acontecimiento del que hablamos está incluido en la razón suficiente como uno de sus predicados? Para empezar, imaginamos que Borges escribe un cuento, una ficción, aunque aquello que es importante en *El Otro* sea que se escribe a sí mismo, como hemos dicho ya. Borges cuenta una historia en la cual él mismo es, por decirlo así, el personaje principal alrededor del cual gira todo lo demás. 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, ya que «la razón suficiente es la inclusión, es decir la identidad del acontecimiento y del predicado»³⁶. Inflexión e inclusión son los dos sentidos en los que acontece el movimiento de la escritura: el Borges autor se flexiona sobre el relato, prolongándose en él como un tejido que se extiende en varios pliegues dentro de la grafía y, al mismo tiempo, esos pliegues (esos Borges que hemos llamado material literario) están incluidos en la idea del escritor argentino³⁷. Por decirlo con palabras de Deleuze, aquello que nosotros, lectores, vemos en la cosa (objeto narrativo), lo leemos en su concepto o su noción (el Borges escritor).

Podríamos hablar del sujeto creador como un punto de vista ya que «el *objectile* está envuelto y disimulado en la variación, así como la variación está envuelta en el punto de vista»³⁸. De esta manera la variación diferencial del objeto de la narración contiene el *objectile* (es decir, este no se constituye más que en esta variación) de la misma forma que el punto de vista del autor es el responsable de esta variación. Los diferentes estratos de Borges que son el personaje que está sentado en el banco de Ginebra y el que lo está en el de Cambridge, que expresan de forma diferente la misma vida, con algunas experiencias comunes, pueden ser creíbles ya que el punto de vista del autor las envuelve³⁹. El punto de vista del autor es el responsable de la variación que hay entre el Borges más joven y aquel que está en Cambridge. Pero merece la pena detenerse un poco en ver de qué tipo es esta responsabilidad. Primeramente, hay que señalar que «el punto de vista no es exactamente un punto, sino un lugar, una posición, un sitio, un hogar lineal, línea resultante de líneas. Se

³⁶ “la razón suficiente es la inclusión, es decir la identidad del acontecimiento y del predicado»; «Se va de la inflexión a la inclusión como del acontecimiento de la cosa al predicado de la noción, o como de «ver» a «leer»: aquello que vemos sobre la cosa la leemos en su concepto o su noción”. *Íbidem*, p. 55. Traducción nuestra.

³⁷ “Hemos pasado de la curvatura variable al hogar de la curvatura (del lado cóncavo), de la variación al punto de vista, del pliegue al envolvimiento, en otros términos, de la inflexión a la inclusión”. Deleuze, G., *Íbidem*, p. 30. La traducción es nuestra.

³⁸ *Íbidem*, p. 29.

³⁹ Lo que pretendemos remarcar aquí es que esa vida, la del Borges joven y el que ya está acariciando la ceguera, forman parte del Borges autor, el cual, gracias a que ha vivido más que sus personajes, puede dar cuenta de ambos. No nos cabe ninguna duda de que si dentro del relato, en lugar de dos hubiese tres Borges de diferentes edades –para lo que tendría que haber un cuarto fuera del relato–, tampoco lograrían sintonizar las valoraciones de su vida, expresándola con diferentes claridades.

le llama punto de vista debido a que representa la variación o la inflexión»⁴⁰. El sujeto sería, en la percepción, aquel que viene a ocupar ese lugar, esa posición. En la creación el sujeto sería el autor, aunque esto no es lo mismo que afirmar que el autor ha resucitado después de que alguien le matara –durante las vanguardias artísticas, así como en la posmodernidad–, admitiendo que es la única fuerza que entra en juego en la concesión de un libro –lo que supondría dar la razón a las editoriales cuando organizan las firmas de libros de las ferias–. El autor, en cuanto que se configura en el acontecimiento de la escritura y no más allá –de la misma manera que el sujeto perceptivo es tal en tanto que está frente al objeto de percepción, percibiéndolo– no es más que una sombra⁴¹, una «voluntad de voluntad», como diría Derrida. La tercera figura –la del Borges escritor– rellena de sombra el lado convexo, aquel en el que se pliega el texto, al mismo tiempo que libera la concavidad del texto, que no es otra cosa que el registro de los *objectiles* u objetos diferenciales de la narración. Al igual que en la percepción la curvatura de los objetos se recogen en el ojo convexo, sujetándolos aunque eso implique que se pierda de vista a sí mismo (que se llene de sombra), en la escritura de *El Otro* la curvatura de la grafía y de la literatura del texto es recogida por el sujeto-autor, el cual en ese acontecimiento acaba por perderse a sí mismo, es decir, por resultar tan impersonal como un hueco sombrío.

Nos gustaría que se viese ahora por qué hemos hablado de la escritura –aquella que pensamos que es la que se pone en juego en *El Otro* y en numerosas ocasiones en los escritos de Borges– como si fuese un acto de percepción. La misma crítica que lleva a cabo Deleuze sobre la trascendencia de un entendimiento infinito en el acto perceptivo podríamos hacerla (y él mismo la hace) cuando hablamos de la creación. En esta no hay más que una voluntad infinita, y no un entendimiento infinito –aunque aparentemente, ya decimos, en las sociedades occidentales a los creadores se les premie a menudo como garantes del entendimiento (sobre aquello que escriben) más que de la voluntad. Debido a ello, el objeto narrativo de *El Otro*, tal como hemos intentado hacer visible aquí, obedece a una funcionalidad, sin ser un objeto puro, esencial. La funcionalidad implica una variación. Que el diálogo entre los dos Borges tenga lugar frente a un río no es sino una metáfora de las variaciones o diferencias de la escritura y de la percepción. La cosa no queda ahí, ya que al ser *El Otro* un cuento autobiográfico, objeto (u objetos) y sujeto aparecen ligados. El objeto, el texto, es de alguna manera el espejo, aunque tan sólo pueda representar una sombra; de ahí que los escritos autobiográficos contengan siempre una desconfianza implícita: la de la dificultad de ser fiel a este género, que no es otra cosa que la de ser fiel a sí mismo, aunque a un sí mismo que yace en las penumbras de la memoria y que tiene que ser rescatado por medio de la escritura, lo cual implica que ya es otro diferente de aquel que el autor fue un día. El texto nos hace comprender al autor por un juego de simetrías o de contrastes⁴². Esto implica que el sujeto en cuanto

⁴⁰ Deleuze, G., 1988, *op. cit* (nota 9), p. 27.

⁴¹ «Todo escritor, todo creador es una sombra». Deleuze, G., 1990, *op. cit* (nota 20), p. 183. La traducción es nuestra. Borges también alude a la figura impersonal del escritor: «Para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos. George Moore y James Joyce han incorporado en sus obras, páginas y sentencias ajenas; Oscar Wilde solía regalar argumentos para que otros los ejecutaran; ambas conductas, aunque superficialmente contrarias, pueden evidenciar un mismo sentido del arte. Un sentimiento ecuménico, impersonal». Borges, J. L., 1992, *La flor de Coleridge*, *op. cit*, (nota 4), p. 235.

⁴² A propósito del cuento *El Sur*, en *Ficciones*, Borges hacía esta reflexión en la edición francesa acerca de lo que él consideraba una simetría o un juego de espejos en la ficción: “Es mi mejor cuento y la primera parte es autobiográfica; es la historia de mi accidente. Usted puede tocar sobre mi frente, si quiere, la topografía o la

representado en sus textos no esté presente⁴³. El problema de la escritura, y no sólo de la autobiográfica aunque sobre todo en ella, es un problema de representación, pero también de percepción. El sujeto, al mismo tiempo que representa algo a través de su pluma, se percibe en esa representación. Después de este ejercicio de percepción, el escritor –y el lector, pues este no hace sino reescribir el texto, incorporándolo a su propio existir– no volvería ya a ser el mismo. No importa si eso que se ha vivido ha sido un sueño, puesto que si fuese así, seguramente nos despertaríamos con la flor que alguien, en ese sueño, nos entregó⁴⁴. Esa flor, acontecimiento puro, sería la flor de la escritura.

3. Referencias Bibliográficas

- Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1955,
 Jorge Luis Borges. *Obras Completas*, Tomo II, Valencia, Círculo de Lectores, 1992.
 Jorge Luis Borges. *Obras Completas*, Tomo III, Valencia, Círculo de Lectores, 1993.
 Jorge Luis Borges. *Oeuvres Complètes*, Tome I, Paris, La Pléiade, 2010
 Gilles Deleuze. *Logique du sens*. Les Éditions de Minuit. Paris, 1969.
 Gilles Deleuze. *Le pli. Leibniz et le Baroque*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1988
 Gilles Deleuze. *Pourparlers*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
 Gilles Deleuze. *Critique et Clinique. Avant-Propos*. Paris, Les éditions de Minuit, 2002
 Gilles Deleuze. *L'île déserte et autres textes (1953-1974)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
 Jacques Derrida. *L'écriture et la différence*, Paris, Points essais. 1967.
 Gottfried Wilhelm (von) Leibniz, *Monadología. Principios de Filosofía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
 Gottfried Wilhelm (von) Leibniz, *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

orografía de este accidente»); «He escrito Dahlmann, nombre de origen alemán, porque yo soy de ascendencia inglesa. Después, he mencionado el Sur, porque mi familia tenía propiedades en el Norte. Hay ahí un juego de simetría o de contrastes». Borges, J. L., *Oeuvres Complètes*, Notice et variantes. Paris, La Pléiade, 2010, pp. 1596 y 1597. La traducción es nuestra.

⁴³ “Vemos desencadenarse a la vez los elementos y los momentos de eso que llamamos una representación: su sistema de identidad, de diferencia, de redoblamiento y de reflexión, su espacio propio, hasta ese vacío *esencial* designando al personaje para el cual la representación existe, *el cual se representa a sí mismo*, y sin embargo no está presente”. Deleuze, G., *L'île déserte et autres textes, 1953-1974*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 125. La traducción y la cursiva son nuestras.

⁴⁴ “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?”. Borges, J. L., 1992, *La flor de Coleridge*, *op. cit* (nota 4), p. 233.