

Textos, injertos, laberintos y espejos
El ejercicio deconstructivo de Jacques Derrida y el estilo deconstructivo de
Jorge Luis Borges

Trabajo de grado para optar por el título de filósofo
Andrés Felipe Prieto García

Directora
Dra. Amalia Quevedo

Universidad de La Sabana
Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas
Chía, Cundinamarca
Julio del 2018

Agradezco a la Universidad de La Sabana, en especial a los miembros de la Facultad de Filosofía, por haberme dado los materiales para forjar catedrales de pensamiento. Este escrito trabajado por el tiempo, sus días y noches, tiene su raíz en la guía sutil de la Dra. Amalia Quevedo, la paciencia y amor de mis padres, y a la disposición e ingenio de mi confidente, Daniella. Gracias por haber hecho crecer esta monografía conmigo.

¿se puede estallar el tímpano de un filósofo y continuar haciéndose oír por él? Filosofar con un martillo. Zaratustra comienza por preguntarse si será necesario estallarles, romperles los oídos, a golpes de címbalos o de tímpanos, instrumentos, siempre, de alguna dionisiada. Para enseñarles también a <oír con los ojos>.

Jacques Derrida

La línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes... No, decididamente no es éste, more geometrico, el mejor modo de iniciar mi relato. Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo, es verídico.

Jorge Luis Borges

Tabla de Contenidos

Introducción	4
Capítulo 1 Derrida y el pensamiento de la escritura	7
1.1. Logocentrismo: la primacía de la phoné sobre la gramma	8
1.2. Hacia la gramma o la escritura.....	10
1.3. El signo y el ser.....	12
1.4. La deconstrucción: el proyecto filosófico de Derrida.....	15
1.5. Permanencia y cambio: la huella	18
1.6. La différance: espaciamento y temporización	21
1.7. Homo scriptor	25
1.8. El texto: espejo del tiempo.....	29
Capítulo 2 Borges y el laberinto literario.....	34
2.1. Sueño y vigilia: la fantasía metafísica de Borges	34
2.2. Borges el Hacedor.....	41
2.3. Las ruinas circulares: el lector soñado en el texto, el texto soñado por el escritor	45
2.4. El Aleph: la idea de infinito.....	50
2.5. El espejo: el reloj borgiano	53
Capítulo 3 Borges y Derrida: el estilo deconstructivo	59
3.1. Texto y contexto: la escritura como un juego infinito	59
3.2. El laberinto: la literatura frente al espejo.....	64
3.3. La monstruosidad, los injertos y el estilo literario: Borges y Derrida	66
Conclusiones	71
Lista de referencias	74

Introducción

En el libro *Márgenes de la filosofía*, Jacques Derrida denuncia que la tradición filosófica ha omitido el pensar su *otro*, explicando que la historia de la filosofía se ha desarrollado dentro de los límites de la metafísica de la presencia, sin extender sus fronteras hacia la diferencia que subyace en eso *otro*. Derrida presenta algunas limitaciones de este enfoque, exponiéndolas filosóficamente hasta llevarlas a sus últimas consecuencias y, para ello, inicia su ejercicio deconstruyendo los textos que han estructurado la tradición metafísica.

La deconstrucción derridiana no es un método, sino una forma de lectura que consiste en la búsqueda de los límites del texto. Esta lectura crítica pretende diseminar, es decir, abrir los campos de comprensión de un texto y, a su vez, forzar sus significantes para comprender eso *otro* que se oculta a primera vista. La pretensión de la deconstrucción es transformar el texto, superar sus intenciones y rastrear las bases que le dan sentido.

Si la deconstrucción pretende eliminar límites, entonces ¿qué es lo *otro* que la filosofía ignora y Derrida pretende sacar a la luz? En sus textos, el pensador francés reitera que la filosofía es, primero, escritura y que no puede ser reducida al espectro de problemas tratados por la tradición. La filosofía es *otro* estilo de escritura que juega en el espacio de los signos y de los textos. Por este motivo, Derrida desplaza el pensamiento a terrenos que la tradición llamaría no filosóficos, como la literatura, la arquitectura y la pintura. Los problemas que emergen de otras disciplinas permiten cuestionar la idea de un pensamiento estable y riguroso, capaz de comprender a cabalidad *otros* fenómenos que también son de carácter filosófico. Derrida hace explícito este problema por medio de la escritura y la comprensión de los signos que la

conforman. Además, sus ideas sobre el texto y los contextos ponen en evidencia cómo las disciplinas, épocas y culturas se entrecruzan.

Esta monografía pretende exponer la deconstrucción derridiana, con el fin de ejemplificar eso *otro* que el pensamiento de la escritura pretende, partiendo del pensamiento filosófico de Derrida y relacionándolo, posteriormente, con la concepción literaria de Jorge Luis Borges, dada su revolucionaria forma de comprender la tradición literaria y sus tesis relativas a la escritura, que resultan explícitas en su estilo y justifican su obra. Por medio de esta comparación, es posible entender los rasgos fundamentales de la deconstrucción derridiana y sus ideas filosóficas sobre la escritura. De igual manera, analizar a ambos autores en conjunto, permite comprender la literatura borgeana a partir de una concepción filosófica –la deconstrucción–, lo cual enriquece la forma en que se concibe su ejercicio literario.

En el primer capítulo de la monografía se expone, en primera instancia, el pensamiento de Derrida en relación con la escritura y el texto, a partir de su concepción de la tradición filosófica, entendida como *logocéntrica*. En segunda instancia, se señalan sus ideas relativas a la escritura y el signo, para enmarcar el ejercicio deconstructivo que lleva a cabo en la filosofía. Por último, se señalan los conceptos de *huella* y *différance*, con los que el filósofo francés estructura su concepción de la escritura y el texto –ya que desde aquí opera la deconstrucción–.

En el segundo capítulo se pretende mostrar la idea esteticista de la literatura en Borges, tomando como punto de referencia los estudios borgeanos realizados por Jaime Alazraki, quien ha desarrollado una amplia obra teórica relativa a la literatura del escritor argentino. Del mismo modo, también se toma en consideración la obra de Borges en su periodo de 1935 a 1964, en el cual se puede evidenciar una notoria evolución estilística y una delineada concepción sobre la literatura.

En el último capítulo se desarrolla un análisis de las relaciones que discurren entre ambos autores. Habiendo expuesto la perspectiva filosófica de Derrida y la perspectiva literaria de Borges, es posible comparar y reflexionar sobre las ideas formuladas en torno a la escritura y el texto, proponiendo una lectura de la concepción borgeana de la literatura a partir del punto de vista derridiano. Con este ejercicio, se pone en evidencia cómo opera la deconstrucción en los textos, haciendo evidente eso *otro* que Derrida sugiere pensar desde la filosofía.

Capítulo 1

Derrida y el pensamiento de la escritura

A lo largo del capítulo se analizará la escritura, punto de partida en el pensamiento de Derrida, del que se despliegan y focalizan sus términos, y alrededor del cual fluctúan la mayoría de sus críticas. Este punto actúa como una fuerza impulsadora, que fija, que es incompleta y, también, que articula el sentido. La escritura pone de manifiesto como esta articulación de sentidos, que se patenta en el tiempo, es una impresión de la cultura que, siendo sombra de las inscripciones y de la tradición, piensa, descifra y cambia sus valores, ideas y cosmovisiones en el texto.

Por esto, Derrida hace énfasis en la historia del rostro enmascarado, en la historia de lo indefinido e inestable de los textos que han conformado –en este caso filosóficamente– la tradición. Su interés es lo *otro*, lo no fijado, la sombra de los textos, no su legibilidad inscrita con un sentido y con una forma que parecería completa, sino el juego de luces diáfanos por las cuales adquiere forma ese dinámico espacio de significados e ideas que se comportan irregularmente, que tienen velocidades inestables, pero que son atrapadas por los grafos y quedan presas en otro juego, con otras reglas y otros espacios, adquiriendo un sentido marcado y definido por el texto escrito.

Derrida busca tensionar las bases que sostienen la construcción de los textos, llevándolos hasta sus últimas consecuencias, para ver la flexión y la ruptura de las vigas que ‘mantienen’ los edificios teóricos. Estas estructuras entran en el juego de explosiones e inspecciones derridianas, a fin de presentar una visión de eso *otro* que las mencionadas concepciones filosóficas (ontoteológicas) han rechazado, ocultado e, incluso, que no han contemplado. Su análisis sobre

los conceptos de la tradición (ser, verdad, presencia, entre otros) que se hallan en la escritura marca el principio de su investigación.

1.1. Logocentrismo: la primacía de la *phoné* sobre la *gramma*

Derrida hace una crítica a las inscripciones e instituciones metafísicas –ontoteológicas–, llamándolas *logocéntricas*, a partir del lenguaje y del modo en que se han consolidado las inscripciones de sentido en el pensamiento occidental. Analizar estos sentidos es dislocarlos. Es señalar que no hay un significado único, que no es posible un sentido unitario –trascendental–, pues las significaciones unitarias reposan sobre contrastes que les dan esa unidad. Por eso, lo *otro*, que define las privilegiadas significaciones, está conformado por signos, sentidos y símbolos que se mueven entre sus diferencias y tensiones, como una gama de relaciones que permite entender y pensar un concepto.

El *logocentrismo* es la primacía de la presencia sobre la ausencia. Es la primacía del logos (razón, discurso, entendimiento), instituido y definido por una tradición que tiene como horizonte las concepciones clásicas de la filosofía: la esencia, la verdad, el ser, la conciencia y el sujeto, que por medio de la razón llega a conocer el mundo, su origen y su significado trascendental. La *phoné*, que sería lo más cercano al logos, al ser lo expresable y discursivo enmarca toda la problemática *logocéntrica*, ya que “*el logocentrismo se origina a partir del fonocentrismo, que privilegia la phoné: la voz, el habla, porque entiende que la voz es la conciencia, con todos sus contenidos ideales, anteriores a la experiencia*” (Quevedo, 2001, p.189).

Poner la voz por encima de la escritura es la jerarquía que ha dominado históricamente, incluso en el siglo XX, debido a la tendencia a proferir la voz como logos vivo –la *phoné*– en el

discurso filosófico, dejando a la *gramma* o escritura en un segundo plano, designándola como ‘el suplemento del habla’ o, más bien, como la representación de la voz (Derrida, 1978).

“La historia de la metafísica que, pese a todas las diferencias, y no sólo de Platón a Hegel (pasando inclusive por Leibniz) sino también, más allá de sus límites aparentes, de los presocráticos a Heidegger, asignó siempre al logos el origen de la verdad en general: la historia de la verdad, de la verdad de la verdad, siempre fue, salvo por la diferencia representada por una diversión metafórica que tendremos que explicar, una degradación de la escritura y su expulsión fuera del habla “plena”. (Derrida, 1978, p.7)

Derrida señala que hay una concepción de la escritura como un instrumento, una *techné*, al servicio del habla que retoma el valor de la presencia –es decir, del sentido que se produce en un tiempo y espacio, sin estar sujeto a las contingencias–. Esta disposición ha determinado históricamente el proceder filosófico. Por ejemplo, Derrida señala que en el *Tratado de la Interpretación* de Aristóteles, la *phoné* es mentada análogamente como el logos, pues la voz es inscrita como el lenguaje del alma, mientras lo escrito es puesto en un segundo orden y determinado como variable y de carácter convencional para los hombres.

“Si por ejemplo para Aristóteles “los sonidos emitidos por la voz son los símbolos de los estados del alma y las palabras escritas los símbolos de las palabras emitidas por la voz” (De la interpretación 1, 16 a 3), es porque la voz, productora de los primeros símbolos, tiene una relación de proximidad esencial e inmediata con el alma. Productora del primer significante, no se trata de un simple significante entre otros. Significa el “estado de alma” que a su vez refleja o reflexiona las cosas por semejanza natural.” (Derrida, 1978, p.17)

Occidente, al privilegiar la *phoné*, parcializa la escena del pensamiento. Por consiguiente, Derrida examina el signo lingüístico con el fin de iniciar un pensamiento fuera de las regiones *logocéntricas*. El gesto filosófico de Derrida consiste en hacer una *Gramatología*, una ciencia de la escritura, del lenguaje, que pretende translocar el habla por la escritura. La inversión del *logocentrismo* es el inicio de un análisis sobre los signos, su inscripción e institucionalización, tal como lo estudia la semiología; es una revisión de lo *otro*, ahora latente en la escritura y no en la voz que confiere al discurso una presencia inmediata y una razón manifiesta por el hablante.

“La idea de ciencia y la idea de escritura -por consiguiente, también la idea de ciencia de la escritura- sólo tienen sentido para nosotros a partir de un origen y en el interior de un mundo a los cuales ya han sido asignados un cierto concepto del signo (más adelante diremos el concepto de signo) y un determinado concepto de las relaciones entre habla y escritura.” (Derrida, 1978, p.9)

1.2. Hacia la *gramma* o la escritura

Derrida propone un desplazamiento del lenguaje, entendido como comunicación, expresión o construcción de sentido, hacia la escritura. Ya no se la concibe como un significante de otro significante –lo cual implicaría un grado secundario–, sino como un lenguaje (Derrida, 1978). Para invertir la *phoné* por la *gramma*, Derrida parte del análisis del *Curso de Lingüística General* de Saussure, quien define el signo como la unión entre un concepto o significado y una imagen acústica o significante –que es una representación sensorial de la imagen– (Saussure, 1945), con el fin de mostrar la inestabilidad de dicha concepción y llegar a dislocar el signo, rompiendo la univocidad significado-significante.

Derrida procede en esta tarea de la mano de Nietzsche, quien, en *Verdad y Mentira en Sentido Extra Moral*, y podría decirse que en gran parte de su actividad filosófica, desprende el

significante –entendido como el mundo, lo exterior– del significado –lo que la tradición había entendido como el *ser*, la verdad, a la que se llega por medio del logos.

Nietzsche especifica que las abstracciones –los significados o conceptos– no abarcan verdaderamente el significado de lo que pretende conceptualizar: el signo responde de manera falible al pensar una unidad representativa de la realidad, pues no tiene en cuenta las diferencias que esta comprende. Dicha conceptualización y búsqueda de unidad es lo que pretende el signo en tanto logos, confiriendo una identidad ‘defectuosa’ a la realidad.

“Todo concepto se forma igualando lo no-igual. Del mismo modo que es cierto que una hoja nunca es totalmente igual a otra, asimismo es cierto que el concepto hoja se ha formado al abandonar de manera arbitraria esas diferencias individuales, al olvidar las notas distintivas, con lo cual se suscita entonces la representación, como si en la naturaleza hubiese algo separado de las hojas que fuese la hoja, una especie de arquetipo primigenio a partir del cual todas las hojas habrían sido tejidas, diseñadas, calibradas, coloreadas, onduladas, pintadas, pero por manos tan torpes, que ningún ejemplar resultase ser correcto y fidedigno como copia fiel del arquetipo.” (Nietzsche, 1995, P.6)

A partir de esto, Derrida refuta la concepción de lenguaje presentada por Saussure advirtiendo que es parcial, pues contempla solo la univocidad del signo y no su diferencia con otros, llevando al lenguaje a moverse en una red de jerarquías bivalentes, en la cual unas priman sobre otras. De allí que, como lo señala Derrida, el lenguaje debe ser visto como un juego de desplazamientos de signos, ya sean fonéticos o gráficos, en el cual la diferencia de sentidos produce otros sentidos.

Derrida se percató de que la univocidad del signo que Saussure presenta se decanta teóricamente en el siglo XX como una teoría de la significación, aunque estaba ya presente en el *logocentrismo* y operaba como margen de la tradición filosófica, y de que entender el signo lingüístico fuera de la univocidad es entender cómo opera el lenguaje, de modo que es necesario deconstruir el mismo, pero no solo desde la lingüística sino, también, desde la filosofía. Hay que adentrarse en la sombra de la alta pared que la tradición erigió.

1.3. El signo y el ser

Entonces, ¿qué es el signo? La pregunta implica una búsqueda de la esencia, pues involucra la determinación de la presencia. Esto se debe a que la tradición *fonocéntrica* y *logocéntrica* vincula al sujeto que confiere el sentido con el *ser*, con la presencia y con todo lo que implica una concepción ontoteológica. La “*presencia de la cosa para la mirada como eidos, presencia como substancia/esencia/existencia [ousía] presencia temporal como punta [stigma] del ahora o del instante [nun], presencia en sí del cogito, conciencia, subjetividad, co-presencia del otro y de sí mismo*” (Derrida, 1978, p.19).

Para estudiar el signo es necesario desprender el logos –la presencia, la verdad (o significado primero)– del significante. El *logocentrismo* pretendía una descripción de la verdad originaria, del logos como *ser* y, por ende, de la verdad del *ser* como trascendental, lo cual implicaría que es la primera significación irreductible de la cual se desprenden todas las categorías y llevaría a pensar que todo está contenido en el logos –el logos del *ser*–. Concebir este significado absoluto, trascendental, había permitido establecer la relación bivalente entre significado y significante (la esencia y la existencia). El pensamiento de la presencia y del logos, que busca el significado trascendental, había constituido los cimientos de la estructura metafísica que la filosofía adoptó desde sus inicios.

La verdad, entonces, era concebida como la supresión del significante, de lo externo que cambia y engaña; se hallaba, por ende, en la intuición, en lo a priori, en el *primum signatum*. El *ser* era entendido como la palabra originaria, por ser condición de posibilidad para las otras palabras. Al respecto, Derrida señala que quizás todo pensamiento sobre el *ser* entra en una comprensión lingüística que no había sido examinada y que comparte los mismos supuestos metafísicos de la tradición.

“La pregunta por el ser se une indisolublemente a la pre-comprensión de la palabra ser, sin reducirse a ella, la lingüística que trabaja en la desconstrucción de la unidad constituida de esa palabra no tiene ya que esperar, de hecho, o de derecho, que la pregunta por el ser sea planteada para definir su campo y el orden de su dependencia. No sólo su campo ya no es simplemente óptico, sino que los límites de la ontología que le corresponderían no tienen nada de regional. Y lo que decimos aquí de la lingüística o al menos de un cierto trabajo que puede hacerse en ella y gracias a ella, ¿no podemos decirlo de toda investigación en tanto que y en la medida rigurosa en, que vendría a deconstituir los conceptos-palabras fundadores de la ontología, del ser por privilegio?”
(Derrida, 1978, p.29)

Así pues, Derrida dictamina que el estudio del sentido del *ser* había sido situado en marcos que no permitían su comprensión; la pregunta había sido planteada de forma ‘ingenua’, pues estaba siendo dejada fuera del terreno lingüístico y estaba siendo circunscrita únicamente al ámbito metafísico-*logocéntrico* —la pregunta por la verdad sería aquella que se debería plantear para pensar en el sentido del *ser*—. Es así como, al deconstruir la sospechosa univocidad de la palabra *ser*, se pone en evidencia la parcialización de la pregunta por el sentido del *ser*, pues esta se limita a la presencia. De este modo, la labor derridiana está inclinada a interrogar cómo “*el*

origen de esta dominación no se reduce a hipostasiar un significado trascendental, sino a preguntar por lo que constituye nuestra historia y lo que ha producido a la trascendentalidad” (Derrida, 1978, p.31).

Derrida retoma la proeza de Heidegger, quien, en *Zur Seinsfrage (Hacia la Pregunta por el Ser)*, propone que se escriba la palabra *ser* con un trazo, una tachadura, con el fin de recordar el silencio y la mudez que caracteriza al a-fono *ser*. Esta palabra, que había enmarcado la verdad en un sentido trascendental, en un sentido absoluto, ahora estaría determinada por una época y tendría su marco en la historia: el *ser*¹ ya no entraría solo en el juego *logocéntrico*, sino también en el *gramatológico*.

“La tachadura es la última escritura de una época. Bajo sus trazos se borra quedando legible, la presencia de un significado trascendental. Se borra permaneciendo legible, se destruye ofreciéndose como la idea misma de signo. En tanto de-limita la ontología, la metafísica de la presencia y el logocentrismo, esta última escritura es también la primera escritura.” (Derrida, 1978, p.32)

La trascendencia del *ser* ya no sería absolutamente originaria; su valor *logocéntrico* ahora estaría dado por un sentido histórico: el *ser* debe, entonces, ser deconstruido desde sus condiciones espacio-temporales, desde un valor epocal. Este mismo valor está inscrito en el texto, pero no en la escritura fonética, en la cual la *gramma* es el suplemento de la *phoné* ‘viva’, ni en la escritura del espíritu que Hegel había postulado, sino en una escritura que pone en relación al hombre con su finitud, con el tiempo y la muerte, con la memoria y el olvido: una escritura *indecible* (Derrida, 1975). El rechazo del valor fónico del signo lingüístico debe ser

¹ Se escribirá *ser* cuando se refiera al *ser* como significado trascendental: *ser* como verdad.

comprendido, entonces, por la escritura, pues marca su dependencia con el *logocentrismo* –la lingüística había sido reiterativa, al igual que la tradición, al posicionar la escritura en un segundo grado, como la servidora del ~~ser~~–.

1.4. La deconstrucción: el proyecto filosófico de Derrida

Derrida lleva a cabo la deconstrucción del *ser* desde el valor epocal que enmarca su sentido, desde el signo. Por ende, se centra en analizarlo a partir de un juego de contrastes a partir de la perspectiva lingüística de Saussure, ahora respecto a lo que este denomina como la institución y conformación del signo de manera motivada e inmotivada, siendo lo motivado lo que está institucionalizado –el paso de lo arbitrario a lo gramaticalizado – y lo inmotivado lo que es más arbitrario, ya que no está gramaticalizado².

La lengua se debate en este terreno de arbitrariedad y motivación. Ahora bien, esto se refiere al signo fónico, que responde a la motivación e institución del habla. El signo gráfico es entendido, por consiguiente, solo como significante y definido como aquel “*en el cual la palabra está representada por un signo único y ajeno a los sonidos de los que se compone. Ese signo se refiere al conjunto de la palabra, y de ahí, indirectamente, a la idea que expresa*” (De Saussure, 1945, p.53).

El signo que es motivado y gramaticalizado es aquel que se institucionaliza; por ende, según Saussure (1945) “*la lengua evoluciona sin cesar, mientras que la escritura tiende a quedar inmutable. De aquí que la grafía acabe por **no** corresponder ya a lo que **debe** representar*” (p.54). Sin embargo, Saussure no se percató de que él mismo está afirmando que el

² Un signo motivado es aquel que ha sido cambiado en su valor fónico y ha sido desplazado a su valor gráfico. Por ejemplo, el paso de la palabra ‘Quixote’ a ‘Quijote’. Un signo inmotivado es aquel que sin importar si su valor es fónico o es gráfico no es institucionalizado. Por ejemplo, un kanji japonés.

grafema escapa al fonema, por lo que este último termina siguiendo las reglas del primero, incluso acepta que la arbitrariedad del signo rompe cualquier univocidad, pues un signo motivado puede desplazarse y ser inmotivado: un signo puede ser significante de otro significante.

“Entonces, la totalidad de los signos determinados, hablados y a fortiori escritos, como instituciones inmotivadas, se debería excluir toda relación de subordinación natural, toda jerarquía natural entre significantes u órdenes de significantes. Si “escritura” significa inscripción y ante todo institución durable de un signo (y este es el único núcleo irreductible del concepto de escritura), la escritura en general cubre todo el campo de los signos lingüísticos.” (Derrida, 1978, p.58)

El signo es ahora parte del juego *indecidible* del lenguaje, ya la escritura no es suplemento del habla –un signo de un signo–. Este desprendimiento del significado con relación al significante es el desprendimiento de la tradición *logocéntrica*, que es justificado a partir del valor del grafema en tanto que significante.

Una vez hecha la deconstrucción, siguiendo las consecuencias de las observaciones de Derrida, queda claro que el signo gráfico no es segundo frente al fónico y que el lenguaje no debe estar parcializado por una visión lingüística unívoca y *logocéntrica*. Entonces, ¿cómo entender el lenguaje y la escritura? Derrida propone estudiarlos desde su valor arbitrario y su desplazamiento.

“Se tiende ahora a decir “escritura” en lugar de todo esto y de otra cosa: se designa así no sólo los gestos físicos de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también la totalidad de lo que la hace posible; además, y más allá de la faz significante, también la faz significada como tal; y a partir de esto, todo aquello que pueda dar lugar

a una inscripción en general, sea o no literal e inclusive si lo que ella distribuye en el espacio es extraño al orden de la voz: cinematografía, coreografía, por cierto, pero también “escritura” pictórica, musical, escultórica, etc.” (Derrida, 1978, p.14)

La *gramma* es definida como un sistema de notación en el que se suscribe todo significado y significante: es lo que da nombre a un elemento. Incluso si fuera posible desprender la *gramma* de la metafísica, seguiría conservando su carácter de escritura (Derrida, 1978). Por lo tanto, el nombre o grafema es la síntesis irreductible –definida como *Archi-Síntesis*– y no puede ser determinada según el juego dualista de la metafísica, pues no hace referencia únicamente a la escritura fonética, sino a la inscripción de cualquier palabra. Toda inscripción de un signo es ya una escritura y su arbitrariedad puede desplazarse entre el juego de lo motivado y lo inmotivado. Sin embargo, ahora, este significante, el *grafema*, ya no tiene que dar cuenta, necesariamente, de eso ‘primero y familiar’ que era el habla, la *phoné* del *ser*: la relación significativa del significado y el significante es arbitraria en tanto que el grafema no implica ninguna relación de representación de la esencia (Derrida, 1978).

Hecha la inversión y descrita la concepción heterodoxa de la escritura y el lenguaje, queda pensar cómo es posible concebir su sentido desde un sistema equivoco de significantes, pues el significado, el concepto, en tanto que no es ni primario ni secundario en el signo, está inscrito ahora en un juego de significantes, que están entramados en un desplazamiento motivado e inmotivado, absolutamente arbitrario.

El sentido es, por lo tanto, de carácter diferencial y opera en “*una red con varias dimensiones, lo cual lo liga, como a todo significante, con otros significantes escritos y orales, en el interior de un sistema “total”, digamos abierto a todas las posibles cargas de sentido*” (Derrida, 1978, p.59). Por su parte, la escritura es la condición y el espacio en el que se da el

habla y su sentido es ahora un juego de diferencias entre significantes que se desplazan en una red de sentidos.

“Antes de estar ligada a la incisión, al grabado, al dibujo o a la letra, a un significante que en general remitiría a un significante significado por él, el concepto de grafía implica, como la posibilidad común a todos los sistemas de significación, la instancia de la huella instituida”. (Derrida, 1978, p.60)

1.5. Permanencia y cambio: la huella

Un signo que se inscribe tiene en sí algo que lo hace distinto de los demás, pues su desplazamiento le permite tener un sentido que reclama la diferencia con los otros signos. Un ejemplo es el de los nombres propios: un libro, el signo ‘libro’, aunque cambie de características –su formato dejó de ser impreso para convertirse también en digital– sigue siendo un ‘libro’ y el hecho de que sea ese signo y no otro se debe a la diferencia con los otros signos que no son un ‘libro’. Aquello que le permite a un signo tener un halo de permanencia en el devenir temporal es denominado por Derrida como *huella*.

La *huella* de un signo no fija completamente su sentido (pues no es unívoco y está sujeto a la diferencia), por lo que no hace posible su definición, pero tampoco permite que la arbitrariedad lo haga idéntico a otro signo. Por tal motivo, es de carácter *indecidible*, pues la posibilidad de inscripción del signo depende solamente de su diferencia con la red diferencial de los otros signos. Lo que hace al signo es la *huella*, ya que implica su máximo carácter diferencial y permite inscribir en el tiempo su sentido.

En palabras de Derrida (1978), la *huella* es definida como *“aquello a partir de lo cual es posible un devenir-inmotivado del signo, y con él todas las oposiciones ulteriores entre la physis y su otro”* (p.62). De este modo, cualquier signo, incluso aquellos que antes eran denominados

‘originarios’ o ‘necesarios’ para el pensamiento de otros signos, es construido sobre dicho devenir inmotivado –la red diferencial del lenguaje–, volviéndose motivado, constituido a partir de sus diferencias y no ‘originario’. Todo signo que alguna vez fue considerado como necesario, empezaría a ser parte de la red de diferencias que le permite tener su *huella*.

El carácter *indecible* de la *huella*, que está sujeta a un juego diferencial infinito, no hace posible pensar en la idea de un significado absoluto; en cambio, se puede pensar en un entramado de signos que son interpretados y que, por medio del proceso de inscripción, producen otros signos. El juego infinito de signos que refieren a sus diferencias en un devenir que no puede ser interrumpido justifica que no hay un significado trascendental, pues el juego del signo es ilimitado: siempre hay una representación de otra representación de un signo y esto constituye el carácter inmotivado del lenguaje.

Ahora bien, si la *huella* es aquella que permite la inscripción de cualquier signo, la *archi-huella* es aquella que permite la inscripción de cualquier *huella*. Se podría, entonces, pensar erróneamente en que la *archi-huella* es el ‘origen’, sin embargo, al acuñar y, por ende, inscribir este signo, su *huella* entra a hacer parte de la red diferencial del lenguaje. De este modo, el ‘origen’ no implica un grado de necesidad –por ejemplo, para construir un edificio teórico de carácter metafísico– pues, como se ha expuesto, es tan solo una palabra más del juego diferencial del lenguaje. La *archi-huella* es, entonces, la posibilidad de inscripción de cualquier *huella* y tratar de inscribirla es convertirla en una *huella* y hacerla perder su carácter de condición de posibilidad. Es el silencio que antecede a cualquier palabra. Derrida (1978) la señala como:

“Permite la articulación del habla y de la escritura -en sentido corriente-, así como funda la oposición metafísica entre lo sensible y lo inteligible, luego entre significante y significado, expresión y contenido, etc. Si la lengua no fuera ya, en este sentido, una

escritura, ninguna “notación” derivada sería posible; y el problema clásico de las relaciones entre habla y escritura no podría surgir.” (p.82)

La *archi-huella* no está sujeta a un juego de ausencias y diferencias: ella misma es diferencia, es el espacio *otro* originario de sentido. En la *huella* se da la articulación entre diferentes órdenes de expresión signíca –signos visuales, fonemas, grafemas, entre otros–. En definitiva, podría pensarse que la *archi-huella* es la posibilidad del sentido y que, aun así, ella misma no puede dar cuenta de su operación diferencial. La *huella* es la condición diferencial del signo inscrito en un juego, en el juego del lenguaje. Derrida afirma que en la *huella* se da la síntesis irreductible del signo: la diferencia y la articulación. Esta también es la síntesis del sentido en un espacio y un tiempo en el que se forman cadenas de *huellas*; es la historia de un desplazamiento de sentido, cuyo origen no es posible determinar o fijar. La *huella* no es presencia o ausencia absoluta: es indeterminación e *indecidibilidad*, la inscripción de un signo que perdura.

“Esta imposibilidad de reanimar absolutamente la evidencia de una presencia originaria nos remite entonces a un pasado absoluto. Esto es lo que nos autoriza a llamar huella a aquello que no se deja resumir en la simplicidad de un presente (...) Los conceptos de presente, de pasado y de porvenir, todo lo que en los conceptos de tiempo y de historia supone la evidencia clásica -el concepto metafísico de tiempo en general- no puede describir adecuadamente la estructura de la huella.” (Derrida, 1978, p.68)

Por medio de la *huella* Derrida pretende señalar la máxima diferencia constitutiva del sentido: la identidad es el devenir de signos ausentes que justifican el sentido de un signo, de forma que la representación de un significado es un juego infinito de representaciones.

Entonces, el binarismo que caracteriza a los conceptos de la ontoteología –esencia y existencia, materia y forma– se reduce a una problemática de incompreensión s gnica, pues la tradición, al no concebir la *indecidibilidad* del lenguaje, piensa en el significado como la determinación de la presencia, como identidad del signo, de forma que este representa y da cuenta del ~~ser~~ y del origen, en el cual reposa la esencia y la verdad. Por el contrario, lo cierto es que el significado es motivado e inmotivado, y que hace parte del juego de la diferencia que le confiere su sospechosa ‘identidad’. La tradición no sospechaba siquiera de que su concepto de tiempo (Derrida, 1994), entendido como presencia y desplazamiento en el espacio, estaba ya inscribi ndola en el devenir de la *huella*.

“Tal sería entonces la huella originaria. Sin una retención en la unidad mínima de la experiencia temporal, sin una huella que retuviera al otro como otro en lo mismo, ninguna diferencia haría su obra y ningún sentido aparecería. Por lo tanto, aquí no se trata de una diferencia constituida sino, previa a toda determinación de contenido, del movimiento puro que produce la diferencia. La huella (pura) es la différance.” (Derrida, 1978, p.81)

1.6. La différance: espaciamiento y temporización

La *différance*³ no es ni una palabra ni un concepto. La *différance* es la diferencia originaria, la misma que, junto a la *huella*, permite la economía del lenguaje, la inscripción y diferenciación de los signos (Derrida, 1994). Su grafema es mudo e imperceptible cuando se entona, pero su grafía le hace diferente y perceptible. Al igual que la *huella*, esta comparte el

³ En francés existe la palabra *différence* y no *différance*. Derrida emplea este cambio para designar el desprendimiento del signo fónico y, por ende, la ruptura en la dependencia de la escritura al habla.

valor *indecidible* del lenguaje y no puede ser pensada en el orden de la presencia, por lo tanto, no siendo definible, es condición de diferencia originaria.

“Si la différance es (pongo el es bajo una tachadura) lo que hace posible la presentación del presente, ella no se presenta como tal. Nunca se hace presente. A nadie. Reservándose y no exponiéndose, excede en este punto preciso y de manera regulada el orden de la verdad, sin disimularse, sin embargo, como cualquier cosa, como un ser misterioso, en lo oculto de un no-saber o un agujero cuyos bordes son determinables (...) en toda exposición estaría expuesta a desaparecer.” (Derrida, 1994, p.42)

La *différance* no existe. Ella inaugura el problema de la escritura y, con este, el del infinito azar de diferencias. Derrida explica que *différence* guarda una relación semántica y etimológica con el verbo *differre* (en latín), que significa la acción de “*dejar para más tarde (...) una demora, un retraso, una representación*” (Derrida, 1994, p.43) o, en resumen, *temporizar*. Otra definición podría ser: no ser igual, ser *otro*. Sin embargo, la palabra *différence* no da cuenta de las posibilidades significativas del diferir a cabalidad, por lo que Derrida cambia la letra ‘e’ por la ‘a’ con el fin de dar mayor polisemia al diferir. Además, la polisemia gráfica del término – diferir, diferencia, diferente– también presenta una cualidad de reproductividad, de repetición en su grafía, que es denominada como *espaciamiento* (Derrida, 1994). La *différance* se desplaza sintácticamente entre la voz activa y la voz pasiva: es una voz media. Derrida (1994) la describe como: “*una cierta intransitividad, es quizá lo que la filosofía, constituyéndose en esta represión, ha comenzado por distribuir*” (p.44) . Teniendo lo anterior en cuenta, la *différance* es “*el ‘origen’ no- pleno, no- simple, el origen estructurado y diferente (de diferir) de las diferencias. El nombre de “origen”, pues, ya no le conviene*” (Derrida, 1994, p.47).

La *différance* es el espacio y tiempo que hay entre la diferencia de signos; su temporalización es tensión entre el pasado, presente y futuro. Su *espaciamiento* es repetición y búsqueda de identidad en la presencia, que termina siendo diferida y diferente. El valor de los grafemas –el valor de la escritura– estaría en juego con la *différance*, ya que los pone en absoluta *indecidibilidad* al no señalar un signo en completa presencia o completa ausencia. De tal manera, la *différance* produce la multivocidad de sentidos al no permitir captar totalmente un signo.

Solo hace falta que un signo entre en las fronteras de la *différance* para que su multiplicidad empiece el juego doble del aparecer y el desaparecer. Entonces, la *huella* es la que juega a inscribirse repitiéndose, manteniendo algo y cambiando algo del signo. La *différance* es la voz media del infinito juego de la escritura, que siempre hace que los signos difieran y se contrarresten consigo mismos, haciendo inestable su sospechosa identidad y mostrando sus *otros* que también son ellos. Los signos devienen en la ausencia y la presencia.

“Todo concepto está por derecho y esencialmente inscrito en una cadena o en un sistema en el interior del cual remite al otro, a los otros conceptos, por un juego sistemático de diferencias [différences]. Un juego tal, la différence, ya no es entonces simplemente un concepto, sino la posibilidad de la conceptualidad, del proceso y del sistema conceptuales en general. Por la misma razón, la différence, que no es un concepto, no es una mera palabra, es decir, lo que se representa como una unidad tranquila y presente, autorreferente, de un concepto y una fonía.” (Derrida, 1994, p.46)

La *différance* anula el nombre propio, anula la esencia, la estabilidad y la completa permanencia; ella misma es prueba de la dislocación entre el *ser* y la palabra, y de la imposibilidad del origen y de la metafísica de la presencia. Por lo demás, la *différance*, debido a la *indecidibilidad* a la que somete a los significantes, crea redes de desplazamiento entre signos –

ya sean fónicos o gráficos– formadas por infinitos hilos de inscripciones sometidas a tensiones. Podría pensarse que la *différance* es la posibilidad de lo *otro* en lo idéntico (que nunca es totalmente algo uniforme). Los signos –significantes– están sujetos a su juego, a su economía de devenir en el tiempo y el espacio como diferencia y repetición. Así, tras los juegos de tensiones, la *différance* pone en manifiesto que el lenguaje y el pensamiento se constituyen a partir de esa red de diferencias.

“No puede haber algo arbitrario si no es porque el sistema de los signos está constituido por diferencias, no por la totalidad de los términos. Los elementos de la significación funcionan no por la fuerza compacta de núcleo, sino por la red de oposiciones que los distinguen y los relacionan unos a otros.” (Derrida, 1994, p.46)

Ahora, si los conceptos y los signos difieren y se construyen como opuestos en una red que deviene en el espacio y tiempo, ¿quién inscribe las diferencias y quién está inscrito en esa economía del juego infinito de la escritura?

“Designaremos como diferencia [différance] el movimiento según el cual la lengua, o todo código, todo sistema de repeticiones en general se constituye “históricamente” como entramado de diferencias. “Se constituye”, “se produce”, “se crea”, “movimiento”, “históricamente”, etc., se deben entender más allá de la lengua metafísica en la que se han trazado con todas sus implicaciones.” (Derrida, 1994, p.48)

El sujeto es el que inscribe el texto y el presente, la síntesis irreductible del devenir espacio. El texto contiene los rasgos propios de un contexto y tiene inscrito su sentido en un tiempo que se desplaza en el juego de diferencias de la *huella* y la *différance*. Si este juego histórico –la red del lenguaje– constituye el sentido por medio de la *différance*, entonces, es

necesario pensar sobre el texto y el sujeto que inscribe el signo en una síntesis irreductible, en una *huella* en la historia que busca borrarse.

1.7. Homo scriptor

¿Quién es el sujeto que escribe, el *homo scriptor*?, ¿acaso no es parte del juego de la *huella* y la *différance*?, ¿no es él quien cambia el juego y crea nuevos sentidos?, ¿qué papel juega el texto frente a él? Habiendo presentado ya la forma en que el lenguaje se desenvuelve como un juego de la *huella* y la *différance*, es momento de plantear la cuestión sobre quién permite la dinamicidad del juego de sentidos: el sujeto que inscribe.

Cualquier forma de comunicación da paso al juego del lenguaje, ya que implica inscribir un signo en una red de tensiones. De este modo, el sujeto que inscribe es consciente del presente, se sabe en el presente, como un siendo que entra en relación con un espacio y un tiempo en donde hay signos que han adquirido un sentido debido al juego de desplazamiento histórico de la *huella* y la *différance*.

“El sujeto de la escritura es un sistema de relaciones entre las capas: (...) de lo psíquico, de la sociedad, del mundo. Dentro de esta escena, la simplicidad puntual del sujeto clásico es inencontrable.” (Derrida, 1989, p.311)

Ser consciente del mundo, de sus manifestaciones y del lenguaje es saberse inscrito en el tiempo; también, es ser consiente de sí en un presente que deviene en un futuro y que ha sido inscrito por el pasado. La relación del sujeto con el tiempo es determinante: es una relación de sí como presencia, pero también como ausencia.

‘Yo soy’ es la expresión de un mortal que está en tensión con la ausencia absoluta y cuya vida está en los márgenes de la muerte. El sujeto es consciente de sí mismo cuando se sabe en el tiempo como finito y su relación con lo absolutamente *otro* es lo que le permite tener una idea

de sí como un hombre siendo en el tiempo (Derrida, 1995). Por ende, toda vida es siempre presente, incluso si para comunicarla se entra en el juego del lenguaje. Comunicar es repetir signos inscritos en un tiempo, pero también es transformarlos al hacerlos participes de un presente en el que hay nuevas reglas de sentido e inscripción. De manera que, como lo explica Derrida (1995), la posibilidad del signo es la relación con la muerte: *“la relación con mi muerte (con mi desaparición en general) lo que se esconde en esta determinación del ser como presencia, idealidad, posibilidad absoluta, de repetición”* (p.104).

El sujeto que comunica, que inscribe y está inscrito en tanto que es consciente, da sentido a este presente por medio del signo, ya que su comunicar es un recordar y un modificar el presente, y su vínculo con el futuro es la posibilidad de toda relación trascendental, esto quiere decir: con toda posibilidad. De manera que el tiempo *“ha designado siempre un movimiento pensado a partir del presente, y no puede decir otra cosa”* (Derrida, 1995, p.122). Por lo mismo, la relación del sujeto con lo *otro*, con la ausencia, es la de comunicar la finitud y el devenir del presente.

La relación con otros sujetos que inscriben es la confirmación de la imposibilidad del tiempo como meramente subjetivo, pues la comunicación es posible gracias a la presencia de otro individuo que comparte el tiempo o que está inscrito en él. El presente es la posibilidad de la economía del lenguaje, del juego de intercambio sígnico. Sin embargo, esta economía se disgrega cuando la comunicación entra en los terrenos de la ausencia, en donde el discurso del presente se difiere y se desplaza temporalmente e, incluso, espacialmente. Si el habla, la voz, es la presencia, el discurso reproductivo inscrito en un presente, ¿qué pasa con la palabra que puede ser diferida, convirtiéndose en un presente de otro tiempo, bajo condiciones históricas distintas?

La presencia diferida y espacializada responde al movimiento de la *différance*, el cual también opera en el habla. El sentido del signo es posible debido a la ausencia y presencia del mismo, de forma que todo signo escrito, más allá de su escritor, conserva su sentido y está envuelto en el juego de la diferencia y la repetición, en un presente diferido que ya no habría que llamar pasado o futuro, pues su devenir es *indecidible* e inestable, anuqué su forma escrita lo fije y le dé un límite de sentido con relación a los otros signos presentes en el texto. Escribir es fijar el presente; es contrarrestarlo a la ausencia de la vivencia, significándola con otras condiciones de presencia.

“El enunciado «yo estoy vivo» acompaña mi estar-muerto y su posibilidad requiere la posibilidad de que esté muerto; e inversamente. No es esto una historia extraordinaria de Poe, sino la historia del lenguaje. Más arriba accedíamos al «yo soy mortal» a partir del «yo soy». Aquí entendemos el «yo soy» a partir del «yo estoy muerto». El anonimato del Yo escrito, la impropiedad del yo escribo es (...) el <franco hablar>, tiene su norma en la escritura y su relación con la muerte.” (Derrida, 1995, p.159)

Por lo tanto, la posibilidad de comunicar el presente, de poder decir que se es en un tiempo y fijarlo en la existencia como escritura, es hacer posible el juego infinito del presente (Derrida, 1995). Nuestras formas de comunicar se refieren a un momento, a un espacio y a unos juegos que dan forma al discurso. Decir qué es el mundo es fijar nuestro presente en un afuera escrito, es darle sentido a un lugar, a un tiempo, a otro sujeto o a un objeto –por ejemplo, una obra de arte, ya sea pictórica, audiovisual, musical o escrita–. Por lo mismo, escribir es fijar signos en eso *otro*, resignificándolo y, de alguna manera, haciéndolo propio. Comunicar es hacer que la existencia inscrita sea para los otros; es diferirla en el tiempo y hacerla posible en el devenir de un futuro, lo que la convierte, de igual forma, en pasado.

La subjetividad, la ‘contaminación’ del sujeto, la inscripción de signos, es lo que la tradición intentó socavar al buscar la objetividad –el discurso atemporal de lo que *es* o del *ser*–. El discurso subjetivo había perdido su valor, convirtiéndose en un discurso marginado por la supuesta imposibilidad de comunicar el *ser*. Tras deconstruir el signo, Derrida señala que la inscripción subjetiva puede ser erróneamente interpretada como objetiva cuando se suprime el significante y queda el significado ‘unívoco’ de algo. Todo discurso parte de la subjetividad, pues solo queda en este su temporalidad y su ausencia de límites al momento de ser inscrito en el tiempo, ya que puede desaparecer o, por el contrario, mantenerse, diferenciándose de otros discursos, haciéndose *huella*. Esto no implica que sea imposible expresar el mundo, en cambio, destaca la posibilidad de comunicarlo y significarlo, pero mediante el juego del devenir. Los hechos, incluso los que no cambian, están sujetos a ser comunicados bajo el juego del lenguaje y su *indecidibilidad*.

“La presencia plena tiene vocación de infinidad como presencia absoluta a sí misma en la consciencia, el cumplimiento del saber absoluto es el fin de lo infinito, que no puede ser más que la unidad del concepto, del logos y de la consciencia en una voz sin diferencia. La historia de la metafísica es el querer-oírse-hablar absoluto. Esta historia está cerrada cuando este absoluto infinito se aparece como su propia muerte. Una voz sin différence, una voz sin escritura, está a la vez absolutamente viva y absolutamente muerta.” (Derrida, 1995, p.165)

La historia de la objetividad es la de la inscripción de la subjetividad, en la que el infinito devenir de signos resuena dentro de un laberinto de interpretaciones, inscripciones y reinscripciones (Derrida, 1995). Estos signos, al buscar la salida, solo logran hacer más grande el laberinto y crear más pasajes, aumentando su cifra sin origen y sin fin. Esta infinidad es la

différance limitada por la muerte: “*la huella es el borrarse a sí mismo, el borrarse su propia presencia, está constituida por la amenaza o la angustia de su desaparición irremediable, de la desaparición de su desaparición (...) este borrarse es la muerte misma*” (Derrida, 1989, p.315).

Los muertos han fijado en los signos su finitud, la cual es capturada por los vivos en su propio presente: el texto del pasado se proyecta como una saeta en el tiempo, cada vez con una inclinación diferente, pues quienes lo reinscriben le añaden su propia fuerza.

El texto es como un fijar que se borra en el movimiento: es inestable, histórico, como un espejo que ciertas veces refleja algunas facciones del sujeto que inscribe, pero que también refleja lo que está más allá de él. Cuando el individuo se haya desvanecido y la muerte lo haya nombrado (dándole su término fijo, su nombre propio –imposible–) solo quedará un reflejo al que *otro* se acercará para ver con encanto el mundo, ahora con la reverberación del ausente, con una *huella* de algún hombre que se miró en el espejo del tiempo, por lo demás, también *indecidable*: el texto.

1.8. El texto: espejo del tiempo

“Si los hombres escriben es porque tienen algo que comunicar, porque lo que tienen que comunicar es su <pensamiento>, sus <ideas>, sus representaciones. El pensamiento representativo procede y rige la comunicación que transporta la <idea>, el contenido significado, porque los hombres se encuentran ya en situación de comunicar y de comunicarse su pensamiento cuando inventan, de manera continua, este medio de comunicación es la escritura.” (Derrida, 1994, p.352)

Encontrarse con la finitud del *otro* es encontrarse con la subjetividad de uno mismo. Un texto pone de manifiesto condiciones y sentidos que en algún tiempo fueron significantes, y traerlo al presente es darle otros márgenes, pues los que tenía al momento de su inscripción

murieron con el paso del tiempo. Leer es re-escribir, significando lo *otro* y haciéndolo diferente. Si el texto no motivara a esta re-escritura entonces sería un objeto muerto, una cosa entre las cosas, y su lugar sería el olvido. El texto está a la espera de un lector que lo signifique, pues, incluso más allá de su autor, tiene un devenir propio, en sus signos y su sentido, y unas consecuencias no manifiestas e infinitas que, al ser leídas en el presente, se transforman adquiriendo tonalidades distintas a las originales: leer es re-escribir, es hacer *otro* algo.

La escritura, en el texto, opera en la *indecidibilidad* del infinito juego del desplazamiento de sentido y su comprensión no puede ser completa, ya que siempre hay un punto de fuga del que emergen más posibilidades de significación. No es extraño que Platón haya pensado en el carácter híbrido de la escritura, comparando su inestabilidad con la de una droga o un veneno, pues sus juegos de sentido son selectivos como la memoria y el olvido, y la haya denominado *fármakon*, que, según Derrida (1975), se refiere a: “*esa <medicina>, ese filtro, a la vez remedio y veneno, se introduce ya en el cuerpo del discurso con toda su ambivalencia. Ese encantamiento, esa virtud de fascinación, ese poder de hechizamiento pueden ser –por turno o simultáneamente– benéficos y maléficos*” (p.103). Según Platón, entonces, la escritura no sería el medio para conocer la verdad, ya que al ser arrojada en el correr del tiempo su inscripción podría corromperse y transformar el sentido ‘originario’ del escritor.

Esa inestabilidad que señala Platón es lo que hace al *fármakon* –el texto– estar inscrito en la *huella* y la *différance*: su polisemia no se expresa solamente por medio de los grafemas inscritos en él, pues el lector es un intérprete que excava en el texto jugando a construir posibilidades con el sentido que refleja. En consecuencia, el texto no puede ser subordinado al autor, ya que, incluso si el autor limitara su inscripción, este entraría en el juego de diferencias, desplazándose de los significantes que ya contiene. El destino de todo escrito es superar el

sentido explícito de sus grafos y dar cuenta de otras formas ocultas en sí mismo. Si bien el autor inscribe ciertos caminos en el texto, este contiene otros senderos, atajos o rutas sin salida que su creador no concibió. De este modo, la *différance* y la *huella* están dinámicamente jugando en cada instante, silenciosamente, cuando se da un encuentro entre el lector y el texto. El texto o *fármakon* es “*una sustancia, con todo lo que esa palabra puede connotar, en realidad de materia de virtudes ocultas, de profundidad criptada que niega su ambivalencia al análisis, preparando ya el espacio de la alquimia, si no debiésemos llegar más adelante como la anti-sustancia misma*” (Derrida, 1975, p.103).

La escritura, en el texto, guarda, como una moneda, un reverso y un anverso: por una parte, es registro del pensamiento y, por otra, es transmutación del sentido que queda registrado allí. El texto no está sujeto a la vida y a la muerte, como su autor, y su virtud reside en la permanencia y en la volición de sentido. La lectura de un escrito cambia con el tiempo y las condiciones históricas que cobijan el presente en que se lee. Las palabras que lo conforman viajan en la diferencia, juegan a crear y son re-interpretadas u olvidadas. El texto no tiene valor hasta que ocurre un encuentro con el lector, por lo que el texto es un espacio en el que se desenvuelve la interpretación.

*“Si el fármakon es <ambivalente>, es, por lo tanto, por constituir el medio en el que se oponen los opuestos, el movimiento y el juego que los relaciona mutuamente, los vuelve y los hace pasar uno a otro (...) el fármakon es el movimiento, el lugar y el juego (la producción de) la diferencia. Es la *différance* de la diferencia.”* (Derrida, 1975, p.191)

El pensamiento debe adentrarse en la escritura para jugar a interpretar el texto –que contiene un juego infinito de signos indeterminados que se hacen presentes y ausentes, que no señalan completamente una idea, pero tampoco la callan–. La inestabilidad del texto es como el

devenir del tiempo, ya que quien lee también escribe. los escritos guardan un sentido que puede ser superado, pues son un reflejo tanto de quien los escribe como de quien los lee. En tanto que el texto está sujeto al cambio se da en él la posibilidad de repetición, la posibilidad de su *huella*: el texto cumple el doble papel de transgredir y permanecer, siendo como un intercambio de signos en el tiempo. La existencia del escrito solo es posible en tanto que haya alguien, el *otro*, que lo re-signifique, que lo haga entrar en los dominios sin fronteras de la escritura, y sus sentidos. Sin el *otro* no hay escritura.

“Es preciso que sea repetible –reiterable– en la ausencia absoluta del destinatario o del conjunto empíricamente de destinatarios. Esta iterabilidad (...) estructura la marca de escritura misma, cualquiera que sea además el tipo de escritura (...) una escritura que no fuese legible –reiterable– más allá de la muerte del destinatario no sería escritura.”

(Derrida, 1994, p.356)

El texto, que tiene inscrita la finitud de su autor, contiene signos que no se agotan en el presente en que fue creado y tiene un carácter de repetitividad, que le da fuerza y posibilidad de transgresión. Esto se da, por ejemplo, cuando se cita, pues se saca una oración de un texto, con el fin de crear una nueva idea perteneciente a otro texto con un sentido diferente.

“Escribir es saber que lo que no se ha producido todavía en la letra no tiene otra morada, no nos espera como prescripción en algún topos ouránios o algún entendimiento divino. El sentido debe esperar a ser dicho o escrito para habitarse él mismo y llegar a ser lo que es al diferir de sí: el sentido.” (Derrida, 1989, p.21)

Un texto nunca está absolutamente determinado por un espacio y tiempo, pues sus posibilidades de ser *otro* –las de transformación y de re-inscripción– implican la ausencia de un límite en el texto: siempre se marginarán algunas cosas para privilegiar otras. El escrito es un

espacio indeterminado y etéreo en el que los signos se mueven en el juego de la ausencia y la presencia. Es un espacio sin límites en donde se da la repetición, en donde algo queda en el olvido, en donde el sujeto que lee también escribe y cambia su estructura subjetiva. El texto es el reflejo de una época, de un sujeto y de un tiempo que permanece y se disemina; es como el tiempo: infinito, *indecidible*, inmortal.

“El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última. No sé por qué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita aceptan cualquier número.” (Borges, 2014, vol.3, p.69)

Capítulo 2

Borges y el laberinto literario

En el anterior capítulo se expuso la perspectiva derridiana relativa al juego del texto, con el fin de pensar las implicaciones filosóficas de la escritura. En este capítulo, en cambio, se presentarán las ideas esteticistas de Borges con respecto a la literatura, la poesía y el texto. Esta exposición pretende señalar varios de los mecanismos borgeanos que componen su escritura, para comprender su estilo literario. De esta manera, es necesario advertir que los pensamientos de Borges sobre estos temas no son de carácter filosófico y que, de igual forma, no pretenden rigurosidad conceptual, sino que presentan una reflexión, si se quiere *poética*, sobre la literatura, la escritura y el escritor.

2.1. Sueño y vigilia: la fantasía metafísica⁴ de Borges

“¿Qué soñará el indescifrable futuro? Soñará que Alonso Quijano puede ser don Quijote sin dejar su aldea y sus libros. Soñará que una víspera de Ulises puede ser más pródiga que el poema que narra sus trabajos. Soñará generaciones humanas que no reconocerán el nombre de Ulises. Soñará sueños más precisos que la vigilia de hoy. Soñará que podremos hacer milagros y que no los haremos, porque será más real imaginarlos.

⁴ Adolfo Bioy Casares en el prólogo del libro *Antología de la literatura Fantástica*, describe la narrativa borgeana como una literatura en la que lo fantástico se da en el razonamiento mas no en los hechos. De igual manera afirma que Borges “*ha creado un nuevo genero literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo elemento humano, patetico o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura.*” (Borges, Casares, Ocampo, 1977, p.7)

Soñará mundos tan intensos que la voz de una sola de sus aves podría matarte. Soñará que el olvido y la memoria pueden ser actos voluntarios, no agresiones o dádivas del azar. Soñará que veremos con todo el cuerpo, como quería Milton desde la sombra de esos tiernos orbes, los ojos. Soñará un mundo sin la máquina y sin esa doliente máquina, el cuerpo. La vida no es un sueño, pero puede llegar a ser un sueño, escribe Novalis.”
(Borges, 2014, vol.3, p.136)

Los sueños son esa sustancia indeterminada que tiene relación con la realidad, en donde el escritor no intenta saber con certeza si sus formas son falsas o verdaderas. Así como Alonso Quijano puede ser Don Quijote de igual manera el escritor puede figurar todo un universo con sentido a partir de la conjugación entre lo fantástico y lo real –lo que ya es sin subjetividad–, pues la ensoñación es en donde reside la posibilidad de crear un mundo de infinitos sentidos. Desde la ficción no es posible entender la realidad –como podría hacerlo la ciencia– pero sí es posible darle valor y comprender la manera en la que lo subjetivo –simbólico y sígnico– se relaciona con lo real, el poeta y sus ensoñaciones crean su obra desde la materia de los sueños.

“¿Qué diferencias hay entre el poeta y sus ensoñaciones?... Lo propio del sueño es la falsedad. Si el mundo, el universo, la realidad son sueños. La ficción y el engaño constituyen su última esencia. Sueños entre sueños, también los hombres constituimos falsificaciones condenadas a desaparecer cuando se descubra la falacia, pero nos cabe el final de privilegio de prever este final ineluctable.” (Arana, 1994, p.39)

Para Borges el sueño es el género literario más antiguo (J. Borges & Ferrari, 1992); En este el ser humano es reflejo de todas sus circunstancias, sentimientos y creencias frente a la realidad, pero a diferencia de la vigilia, en el sueño la subjetividad tiene la posibilidad de ese

infinito juego de combinaciones que la imaginación permite. La literatura y el mundo en la visión borgeana se confunden para dar paso a creaciones que se debaten entre ficción y realidad.

“El orden de la literatura puede ser mayor que el orden del mundo: un asomo al mismo permite proponer y presuponer un orden tan completo y cerrado como el de Tlön, y es como este ideado por infinitos autores y ordenado por leyes y sistemas rigurosos y secretos.” (Weinberg, 2017, p.83)

Borges en un ensayo sobre Nathaniel Hawthorne, plantea que la literatura es un sueño dirigido, afirmando que la fantasía y la ficción son el punto de partida para la creación (Borges, 2014). De este modo, la posibilidad de creación permite entender la realidad desde múltiples sentidos que lo determinado o lo real no admite.

Cuando los relojes de la media noche prodiguen

Un tiempo generoso.

Iré más lejos que los bogavantes de Ulises

A la región del sueño, inaccesible

A la memoria humana.

De esa región inmersa rescato restos

Que no acabo de comprender:

Hierbas de sencilla botánica,

Animales algo diversos,

Diálogos con los muertos,

Rostros que realmente son máscaras,

Palabras de lenguajes muy antiguos

Y a veces un horror incomparable

Al que nos puede dar el día. (Borges, 2014, vol.3, p.123)

En el estado de ensoñación al que se refiere Borges no hay propiamente una diferenciación entre lo real y lo fantástico. Es ese continuo cruce de estados, entre lo que es y lo que no es, lo que Borges resalta en todo su ejercicio literario, incluso llegando a plantear que el sueño es el estado que supera toda vigilia, toda lucidez (Arana, 1994). En la creación literaria el pensamiento no está sujeto a argumentos y razones para buscar una consistencia, pues, en cambio, se pretende una experiencia entre lo subjetivo y lo hipotético.

“Borges vio siempre con escepticismo la cuestión de la existencia objetiva de las cosas, y esto resultó decisivo no sólo para su propia escritura sino para su idea de la literatura. Si el mundo existe sólo en nuestras mentes, entonces el realismo mimético estaría basado en premisas falsas, o que, por lo pronto, resultarían indecidibles. Esto proveyó a Borges de un apoyo para su predilección por la fantasía y su rechazo al realismo en la mayoría de sus ficciones.” (Weinberg, 2017, p.86)

Para Borges el paradigma de lo literario se da en la experimentación de aquello que juzgamos como cierto, pero también de aquello insólito que redefine nuestras creencias y concepciones. En un ensayo sobre Samuel Taylor Coleridge, Borges plantea que la creación del poeta es la creación tanto de sus ancestros como de sus sucesores literarios, esto quiere decir que en la historia de la literatura hay una continua reestructuración de los mismos símbolos: *“Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas”* (Borges, 2001, p.11). Sin embargo, aunque el valor del símbolo cambia, hay algo del mismo que permanece y se mantiene, algo común a toda la realidad subjetiva del ser humano –la amistad, enemistad o cualquier emoción y situación humana–. Tomando a Coleridge como punto de partida, Borges sitúa el cambio y la permanencia del símbolo en la realidad, destacando que el valor ficticio de la

literatura puede cobrar sentido en lo real, dejando de lado divisiones dialécticas como verdad y falsedad.

“«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?»... No sé qué opinará mi lector de esa imaginación; yo la juzgo perfecta. Usarla como base de otras invenciones felices, parece previamente imposible; tiene la integridad y la unidad de un terminus ad quem, de una meta. Claro está que lo es; en el orden de la literatura, como en los otros, no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos. Detrás de la invención de Coleridge está la general y antigua invención de las generaciones de amantes que pidieron como prenda una flor.” (Borges, 2014, vol.2, p.18)

La flor de Coleridge es para Borges muestra de que la literatura acaece en el momento en que el lector se encuentra frente a una sensación ambigua, demasiado difusa como para descifrarla: una sensación ante la cual no es posible aceptar o negar la ficción. Justamente, la literatura crea ambientes inéditos a partir de lo real. Incluso la literatura histórica, que pretende recrear fielmente los hechos del pasado, debe reescribirlos para traerlos al presente, construyendo una ficción necesariamente distinta a causa de la falibilidad de la memoria. Podría afirmarse que *“Borges habla de "procedimientos", habla de "artificios novelescos", habla de "trama". Es evidente que su "poetica" prefiere partir ya -lo indica el vocabulario- de una concepción del arte narrativo como artificio”* (Monegal, 1976, p. 178).

Borges desarrolla su obra con base en ese juego ambivalente e indescifrable de lo real en lo ficcional y lo ficcional en lo real. Si bien en la realidad se presentan hechos que pueden ser juzgados como inverosímiles, quizá por su carácter novedoso y único, esta no puede ser juzgada

como fantástica; sin embargo, cuando una ficción se construye desde lo real, esta debe ser plausible hasta el punto en el que el lector no desdeñe su condición de verosimilitud (Borges, 2016).

El gesto literario de Borges consiste en hallar un punto de quiebre desde el cual lo fantástico sea aceptado como lo real. No niega, por esto, la realidad, en cambio la usa como fundamento necesario para alcanzar un punto álgido entre lo que es aceptado como real o cotidiano y lo que parecería inverosímil. Los argumentos sobre los que se teje el universo borgeano están contruidos a modo de paradojas y antinomias, ante las cuales la razón se enfrenta a encrucijadas –a partir de la contradicción, Borges abre paso al ejercicio creativo del escritor–. El proceso de deliberación sobre a lo real termina por transformar la misma realidad, hasta el punto en que la ficción puede sustentar hechos que, si bien fantásticos, pueden ser juzgados como posibles.

“Borges se propone revelar los fundamentos contingentes de nuestros paradigmas epistemológicos confrontándolos con sus réplicas radicales y demostrando la similaridad que media entre ambas, y no por medio de la exploración de una diferencia interna que tendría que haber estado presente desde siempre y que debía ser suprimida para producir el simulacro del sentido en primera instancia. De ahí la persistencia de la repetición en Borges, pues en ella –o más precisamente– en la repetición estructural de una diferencia se fundamenta la estrategia crítica esencial de su discurso.” (Alonso, 2005, p. 451)

Borges aprovecha que no haya un criterio de verdad en la literatura para presentar problemas que no están sujetos a la validez sino a la imaginación, poniendo a prueba la realidad usando la ficción, para saber hasta qué punto las diferentes concepciones del mundo, que se

articulan a partir de conceptos o creencias, pueden contener un criterio de verdad suficiente para juzgar la realidad.

“Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra ha sido nivelada perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra. La obra es perfecta; no hay detalle del suelo de Inglaterra, por diminuto que sea, que no esté registrado en el mapa; todo tiene ahí su correspondencia. Ese mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa del mapa, y así hasta lo infinito.” (Royce, 1899, citado en Borges, 2001, p.49)

La presencia de paradojas en los textos literarios obliga al lector a plantearse las posibilidades de aceptación del relato y su relación con la realidad. En el ensayo *Magias parciales del Quijote*, Borges postula que cada novela es un plano ideal en el que se confunden lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro (Borges, 2001). Por ejemplo, en el Quijote, Cervantes se incluye en el sexto y el noveno capítulo como un personaje, permitiendo que los protagonistas, producto de su ensoñación, lo juzguen y traten como un par. La misma paradoja circular ocurre en *Las mil y una noches*, cuando Shahrazad le cuenta al rey su propia historia –la del libro de *Las mil y una noches*– y en el escenario de Hamlet cuando Shakespeare incluye otro escenario en el que se representa una tragedia similar a la del protagonista (Borges, 2001).

“¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de Las mil y una noches? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833,

Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben.” (Borges, 2001, p.49)

Lo virtual puede entonces adquirir el valor de lo real. El escritor debe pretender la veracidad en su relato, pero no por ello debe ser fiel a la realidad. El concepto de escritor, para Borges, se enmarca en un plano fantástico en donde quien escribe no difiere de sus personajes (que también pueden ser escritores dentro de la ficción) o de sus lectores, de la realidad o de la ficción. La vigilia y el sueño son dos formas de una misma cosa: el mundo. La literatura, la escritura, abre paso a diferentes posibilidades de concebir el sentido de la realidad, y tanto el escritor como el lector deben juzgar los ejercicios de inscripción. Entonces, si la literatura es un sueño dirigido, ¿qué o quién es el escritor y cómo crea sus ficciones?

Seré todos o nadie. Seré el otro

Que sin saberlo soy, el que ha mirado

Ese otro sueño, mi vigilia. La juzga,

Resignado y sonriente. (Borges, 2014, vol.3, p.123)

2.2. Borges el Hacedor

Adán, el primer hombre, tiene la labor de nominar el mundo. Para él todo es novedoso, todo sucede por primera vez, e inventa lo creado, permitiendo el encuentro entre la ficción y la realidad. Borges utiliza a Adán como un metáfora a partir de la cual la literatura se convierte en un juego de formas con posibilidades de recrear (crear), deformar y traspasar límites: Adán o el primer escritor será el que de nombre al mundo, su juego es contemplar e inscribir (Borges, 2014). Adán entrevé el mundo a partir de significados, con diferencias y similitudes, su instrumento para medir la realidad es el lenguaje y su único límite es el tiempo. La palabra es un

rastró que busca borrarse, pero cobra valor y sentido en el juego del escritor, en el que permanece como posibilidad de significar el mundo, pues su vida es otra forma de lo textual.

“Llego a una pregunta capital, a una pregunta que quizá he contestado ya parcialmente. ¿En qué reside el encanto de los cuentos fantásticos? Reside, creo, en el hecho de que no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito; reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida y todo esto nos lleva de la literatura a la filosofía... ¿El universo, nuestra vida, pertenece al género real o al género fantástico?” (Borges, 2015)

La literatura es un intercambio de formas y sentidos en el que nombrar es hacer nuevo algo, pues ciertamente hay un cambio —el sentido— aunque la palabra que designa lo que es la cosa se mantenga. Adán imprime en el mundo algo de su percepción, de su experiencia y su pensamiento, y con el pasar del tiempo se ve envuelto en un universo constituido por su subjetividad. El escritor, por medio del ejercicio literario, toma las propiedades de un *hacedor*, un soñador ciego que teje el mundo con su memoria, que con el paso del tiempo fue construyendo y también olvidando. Borges recalca el valor de la ceguera en su obra para magnificar el ejercicio creativo del escritor. Justamente, el abandono del mundo perceptible figura como un atajo a otro mundo, a uno ciego en el que las descripciones, las sensaciones y el cambio, si bien no igualan la realidad y tampoco buscan hacerlo, crean un universo de ensoñaciones que se debaten entre el olvido y la memoria (Arana, 1994).

*Groussac o Borges, miro este querido
mundo que se deforma y que se apaga
en una pálida ceniza vaga*

que se parece al sueño y al olvido. (Borges, 2014, vol.2, p.300)

Para el ciego *hacedor* el mundo subsiste en los sueños, deseos e imaginación, los cuales obran como otros ojos, no para ver el mundo, sino para magnificarlo. Este espacio, en el que surge la creación y la novedad, en donde la vigilia y la ensoñación dejan de tener un límite, es el que Borges propone como punto de partida en su literatura. Allí, el hecho, lo objetivo, la verdad, la realidad e incluso lo que ha sido llamado externo al pensamiento, pierde sus valores predeterminados. Borges propone al escritor como un demiurgo, cuyo trabajo consiste en darle forma a la realidad, concebirla como en un sueño y modelarla como si fuera un hecho: su relación con lo verdadero es la posibilidad de creación.

Cunde la tarde en mi alma y reflexiono

Que el tigre vocativo de mi verso

Es un tigre de símbolos y sombras,

Una serie de tropos literarios

Y de memorias de la enciclopedia

Y no el tigre fatal, la aciaga joya

Que, bajo el sol o la diversa luna,

Va cumpliendo en Sumatra o en Bengala

Su rutina de amor, de ocio y de muerte. (Borges, 2014, vol.2, p.316)

El escritor nunca dará con el ‘tigre fatal’, pero sí con sus hábitos, que lo distinguen del resto de su especie; no dará con la realidad, pero sí con las posibilidades de concebirla. Nombrar un tigre es crearlo, no como entidad material, sino ideal. Borges juega con la idealidad del lenguaje para darle valor al espectro literario que justifica al sujeto frente al paso del tiempo. De esta manera, el tigre nace como símbolo prescriptivo de otra cosa: no es el animal en sí mismo,

sino el conjunto de cualidades que permiten señalar algo del mundo, que hacen al tigre diferente y único. El escritor parte de la realidad como se le presenta para encontrar sus inversiones, reversiones y diferencias.

La concepción borgeana de la literatura no es la de un juego amorfo del lenguaje y su relación con el mundo, en cambio es la de un juego entre los límites del lenguaje y la realidad. Dichos juegos parten de la existencia concreta del escritor y su contexto. El escritor deja impresa su subjetividad en el texto, donde la estructura y la confronta: escribir es superar el límite de la muerte. Borges postula el texto como la apropiación del presente, pero no de un presente que arrastra al escritor en un devenir sin control, sino en uno que le permite interactuar con sus propias posibilidades, un devenir que él mismo fija y motiva. El escritor está en el tiempo y el tiempo es la materia prima del escritor.

*Somos el tiempo. Somos la famosa
parábola de Heráclito el Oscuro.
Somos el agua, no el diamante duro,
la que se pierde, no la que reposa.*

*Somos el río y somos aquel griego
que se mira en el río. Su reflejo
cambia en el agua del cambiante espejo,
en el cristal que cambia como el fuego. (Borges, 2014, vol.3, p.791)*

Pensar que el hombre está hecho de tiempo significa pensarlo desde un devenir, un permanecer y un borrarse, un presente imposible pero existente. La memoria, el olvido y la espera del futuro son las condiciones de subjetividad en Borges. “*El pasado es arcilla que el*

presente labra a su antojo. Interminablemente” (Borges, 2014, vol.3, p.822). El ser humano está hecho de tiempo, de cambio y de permanencia, esta es la paradoja inevitable de la condición humana, de la razón y de la filosofía.

Si no hubo un principio ni habrá un término,

si nos aguarda una infinita suma

de blancos días y de negras noches,

ya somos el pasado que seremos.

Somos el tiempo, el río indivisible (Borges, 2014, vol.3, p.797)

Sin embargo, la paradoja de Heráclito es solucionada por Borges desde la literatura, al superar la aporía con las posibilidades de la ficción: *“Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo... Mis sueños son como las vigilias de ustedes”* (Borges, 2014, vol.1, p.882). La memoria y el olvido se conjugan en el ejercicio de la escritura, pues la tensión entre estas dos instancias genera las imágenes que el escritor emplea para crear sus ficciones. El lector, al encontrarse frente a un texto, vuelve a desarrollar el juego que el escritor figuró, recreando la ficción desde su condición temporal. La idealización del pasado y el futuro, tanto del escritor como del lector, también convergen allí. De manera que la tragedia que supone la condición temporal del hombre –saber que no se sabe que somos– encuentra un antídoto en el juego dinámico del *hacedor*, pues el devenir del tiempo deja su cauce, permitiendo al escritor y al lector figurar otro tiempo en el cual el mundo se recrea desde los sueños de la literatura.

2.3. Las ruinas circulares: el lector soñado en el texto, el texto soñado por el escritor

“El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese

proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder.” (Borges, 2014, vol.1, p.848)

En *Las ruinas circulares*, Borges postula la idea de un soñador omnipotente que fracasa al intentar imponer sus ficciones a la realidad. Tras fallar en su empeño, la desesperación de la vigilia le concede una noche en la que crea al hombre que siempre pretendió soñar. A medida que perfecciona a su creatura, el soñador empieza a reconocer la realidad como parte del sueño que está soñando. De pronto, el soñado despierta y empieza a relacionarse con la realidad en la que fue soñado, bajo la guía y protección de su creador: “*Recordó que de todas las creaturas que componen el orbe, el fuego era la única que sabía que su hijo era un fantasma (...) No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo*” (Borges, 2014, vol.1, p.851). Sin embargo, al final del relato, Borges revela que el soñador no es diferente del soñado, pues este también es un sueño de otro.

De igual modo, Borges señala que este procedimiento ocurre también en la literatura, ya que esta es un *sueño continuado*. “*El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro*” (Borges, 2001, p.101). La dialéctica entre el escritor y el lector es la que permite la continuación de la trama infinita de la literatura: las ruinas circulares subsisten porque siempre se escribe sobre el sueño de otro. Esta idea se presenta de manera concreta en el relato *Pierre Menard, autor del Quijote*, en el cual el objetivo del protagonista es crear el texto de Cervantes.

“Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han

transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote.” (Borges, 2014, vol.1, p.846)

Borges señala que el texto de Menard es más rico, más prodigioso que el de Cervantes, pues los trescientos años que han transcurrido le han dado otros sentidos, antes ocultos e imposibles. *“Si leemos un libro antiguo es como si leyéramos todo el tiempo que ha transcurrido desde el día en que fue escrito y nosotros”* (Borges, 1995, p.29). La lectura del Quijote de Menard implica el acercamiento a una nueva trama. Nunca se hace una lectura igual del mismo texto, ya que siempre algo cambia: el lector, el texto o el escritor.

“Es sabido que don Quijote (como Quevedo en el pasaje análogo, y posterior, de la hora de todos) falla el pleito contra las letras y en favor de las armas. Cervantes era un viejo militar: su fallo se explica. ¡Pero que el don Quijote de Pierre Menard –hombre contemporáneo de la trahison des clerics y de Bertrand Russell– reincida en esas nebulosas sofisterías! Madame Bachelier ha visto en ellas una admirable y típica subordinación del autor a la psicología del héroe; otros (nada perspicazmente) una transcripción del Quijote; la baronesa de Bacourt, la influencia de Nietzsche.” (Borges, 2014, vol.1, p.846)

Menard, al igual que Borges, es lector de un texto –El Quijote– que refleja el sentido de una época, confrontada con el presente. Borges es escritor y, al mismo tiempo, lector de Pierre Menard. Los dos han creado la trama que alguna vez Cervantes concibió, ya que no pretenden un ejercicio de reescritura de la misma, sino que hacen una lectura diferenciada por tiempos distintos, el de Borges, el de Menard y el de Cervantes (Weinberg, 2017). En esta situación Borges pone al escritor como un lector y al lector como otro escritor. La trama de *Las ruinas circulares* es la *“de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones*

erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida” (Borges, 2014, vol.1, p.847).

Otro proceso que ocurre en la ensoñación literaria, además del anacronismo tejido por el escritor, es el anacronismo que padece el lector, quien experimenta la ensoñación del escritor – como cuando el soñado sueña otro sueño–. Borges se refiere a esta experiencia como *hecho estético* y la describe como el sentimiento que se produce ante una revelación que no revela nada (Borges, 2014). Podría decirse que esta es la finalidad de la poesía y la literatura: hacer sentir lo que no se ha sentido propiamente, por ejemplo, la inmensidad del vacío, la cercanía del mar o los arduos e infinitos corredores del universo. El *hecho estético* acaece cuando el escritor y el lector están sumergidos en el anacronismo que ocurre en el dialogo literario: un juego con el lenguaje y el tiempo (Rojas, 2011).

De esta manera, Para Borges la belleza existe en tanto que es posible experimentar el *hecho estético*, la experiencia de lo imposible –sentir el vacío, pero no la caída de la montaña, o la culpa de un asesinato, sin nunca haber sostenido un hacha en las manos–. Aunque la relación de la literatura con la realidad siempre es ficcional, pues ni siquiera el realismo más prodigioso puede acercarse a ella, la maquinaria de la ensoñación literaria permite una experiencia que la realidad no: recrear los paisajes insólitos de un planeta sin hombres, de un dolor que causa felicidad o cualquier forma imposible que entre en los esquemas de la razón humana.

Cuando el lector se encuentra con un texto literario acepta hechos y personajes ficticios, viéndose envuelto en un espacio en el que corresponde las fantasías del texto y del escritor. A medida que se emulan pasajes de otros tiempos y otros pensamientos, la subjetividad del lector es guiada para reconocer parajes únicos en atmosferas ficticias. Estas nuevas formas de la realidad se proyectan con el prisma de la ensoñación, en el que la literatura conjuga las visiones

y experiencias del escritor. De manera que las concepciones del mundo y la realidad, tanto del escritor como del lector, pasan a través de nuevas ideas y creencias. El lector se reconoce en este espacio y tiempo únicos, pues su sensibilidad está en la disposición de recrear –crear– el texto, de dialogar con el escritor, artífice de una nueva atmosfera y tiempo.

“Tomar un libro y abrirlo guarda la posibilidad del hecho estético. ¿Qué son las palabras acostadas en un libro? ¿Qué son esos símbolos muertos? Nada absolutamente. ¿Qué es un libro si no lo abrimos? Es simplemente un cubo de papel y cuero, con hojas; pero si lo leemos ocurre algo raro, creo que cambia cada vez.” (Borges, 1995, p.29)

Al abrir un libro, el lector se apropia del relato. Su imaginación lo hace heredero momentáneo de la fortuna o miseria otorgada por la escritura de otro. El texto genera otro tiempo, el de un protagonista, y el lector se debate entre su conciencia y la de los personajes. Su dialogo con las ensoñaciones de otro se intensifica a medida que pasa las páginas y ahonda en las circunstancias propuestas por el texto. La experiencia –*el hecho estético*– pasa a otro plano y el lector, inmerso en una vivencia ficticia, sufre impresiones reales.

“¿Qué habrá soñado el Tiempo hasta ahora, que es, como todos los ahoras, el ápice? Ha soñado la espada, cuyo mejor lugar es el verso. Ha soñado y labrado la sentencia, que puede simular la sabiduría... Ha soñado el libro, ese espejo que siempre nos revela otra cara.” (Borges, 2014, vol.3, p.799)

Entonces, las letras dejan el papel y él lector, confuso, ahora es responsable de un destino indeseado, pues sus pensamientos pertenecen a una fuga que inició en otro tiempo. El saberse en un presente que en algún momento llegará a su término se desdibuja en el reloj del sujeto que se enfrenta al texto. En este degradé del tiempo, la conciencia repara en ecos que no pertenecen a la

voz del instante –del ahora que es ideal– sino a un sentimiento ajeno, como si por un momento se estuviera del otro lado de un espejo.

2.4. El Aleph: la idea de infinito en Borges

*Ya todo está. Los miles de reflejos
que entre los dos crepúsculos del día
tu rostro fue dejando en los espejos
y los que irá dejando todavía.* (Borges, 2014, vol.2, p.479)

Sentirse del otro lado del espejo es experimentar, como lector, el *hecho estético*, pues la identidad y la subjetividad quedan inscritas en el texto. ¿Quién se esconde detrás del velo de la escritura? ¿Quién prefigura la realidad? Cada escritor y cada lector. Crear es realzar las posibilidades de la infinita realidad, de sus diferentes matices y sus cambios. La explicación procede de la siguiente manera: el espejo, un objeto finito, refleja virtualmente la realidad y le permite a quien lo mira –el espectador– percibir los cambios que en el mundo aparecen y verse dentro de una imagen virtual que se transforma con el tiempo. Las variaciones del pasado quedan registradas en el espejo y el espectador las juzga con la mirada del instante presente. En este sentido, el espejo refleja el devenir del tiempo, por lo que el espectador percibe la realidad no solo como una cosa uniforme que se mantiene, sino como una multiplicidad de cambios. En la literatura de Borges, el espejo es usado como un símbolo para señalar el curso del tiempo –del cambio y la permanencia–. En el espejo, que es el texto, el libro o el arte, la imagen virtual le permite al lector entrar a juzgar, pensar y crear el sentido del cambio del tiempo.

“En una traducción tenemos la misma obra en un lenguaje doble; en la ficción de Borges tenemos dos obras en la identidad del mismo lenguaje y, en esa identidad, que no es tal, el fascinante espejismo de la duplicidad de los posibles. Ahora bien, allí donde hay un

doble perfecto se borra el original e incluso el origen. Así, si el mundo pudiera ser exactamente traducido y repetido en un libro, perdería todo comienzo y todo fin, y se convertiría en ese volumen esférico, finito y sin límites que todos los hombres escriben y en donde están escritos; ya no sería el mundo sino el mundo pervertido en la suma infinita de sus posibles (Dicha perversión tal vez sea el prodigioso y abominable Aleph).” (Blanchot, 1959, p. 111)

El Aleph es un artefacto que Borges crea para emular la idea de infinito: todo está contenido en el Aleph y el Aleph está contenido en el todo. En el relato *El Aleph*, Borges juega a ser el protagonista de la ficción creada por él mismo. En la historia, conoce a un poeta que trata de erigir una obra literaria que contiene todo el universo con la ayuda de un misterioso objeto que despierta la curiosidad de Borges –el protagonista–, quien le pide que se lo enseñe. Al ver el Aleph, todo le es revelado, incluso aquello que se sale de la ficción, pues el artefacto le permite a Borges concebir el infinito, la multiplicidad de multiplicidades.

“Vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.” (Borges, 2014, vol.1, p.1068)

La experiencia literaria –*el hecho estético*– ocurre cuando se ve el Aleph, un espejo que refleja cualquier instante del universo, pues en él cada cosa cobra un sentido diverso. El texto funciona de la misma manera que el artefacto borgeano. La literatura es el espejo de la realidad: es el reflejo de una época, de los sentimientos, de la historia y de los acontecimientos de la creación humana. Para Borges, la literatura juega el doble papel de reproducir y crear. Por

ejemplo, *Las mil y una noches* recrea los desiertos crecientes de Arabia y crea las noches en vela de Shahrazad, al igual que *Crimen y Castigo* dibuja la Rusia del siglo XIX desde los ojos culpables de Raskolnikov, ensoñación de Dostoyevski.

Borges reitera, en su literatura, que todo el universo puede conocerse a través del espejo, pero que esta visión, engañosa, siempre deja en el espectador el sinsabor de lo virtual y aparente. El mar del espejo, no es –y nunca será– propiamente el mar, tanto así que el poeta puede escribir sobre él sin siquiera haberlo visto:

Mis ojos vagabundos

no han visto el mar...

La cántiga ondulosa de su trémula curva

no ha mecido mis sueños;

ni oí de sus sirenas la erótica quejumbre;

ni aturdió mi retina con el rútilo azogue

que rueda por su dorso...

sus resonantes trombas,

sus silencios, yo nunca pude oír...:

sus cóleras ciclópeas, sus quejas o sus himnos;

¡ni su mutismo impávido cuando argentos y oros

de los soles y lunas, como perennes lloros

diluyen sus riquezas por el glauco zafir...! (De Greiff, 2014, p.247)

Si bien para el lector puede resultar agobiante dicha sensación de irrealidad, llegar a percibir como real y cierto algo que no existe propiamente, es el don que otorga la literatura. El espejo muestra lo que se fija y lo que cambia. No es el tiempo, pero es reflejo de la conciencia

del tiempo, del cambio y la permanencia, de todo devenir, toda identidad y toda multiplicidad. La literatura borgeana es un constante juego entre el tiempo y el lenguaje.

“Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?” (Borges, 2014, vol.1, p.1067)

2.5. El espejo: el reloj borgiano

¿Cómo enseñarle, al lector, el milagroso Aleph? ¿Cómo recrear el infinito? Estas son las preguntas fundamentales que hasta aquí se han señalado. Sin embargo, el Aleph, lo hechos inéditos, el desvanecimiento de la realidad, la dialéctica lucha entre la memoria y el olvido, el pasado y el futuro, la idea de un sujeto, la ceguera con la que se ve otro mundo, la vigilia como un sueño y los sueños como vigilia, y todos los arcanos que Borges inscribió están sometidos al reflejo del espejo.

¿Por qué persistes, incesante espejo?

¿Por qué duplicas, misterioso hermano,

el movimiento de mi mano?

¿Por qué en la sombra el súbito reflejo?

Eres el otro yo de que habla el griego

y acechas desde siempre. En la tersura

del agua incierta o del cristal que dura

me buscas y es inútil estar ciego.

*El hecho de no verte y de saberte
te agrega horror, cosa de magia que osas
multiplicar la cifra de las cosas*

que somos y que abarcan nuestra suerte.

Cuando esté muerto, copiarás a otro

y luego a otro, a otro, a otro, a otro... (Borges, 2014, vol.3, p.151)

El espejo refleja lo infinito, lo que no se agota, lo que no tiene ni inicio ni término, pues siempre es inicio y siempre es final. La literatura es el infinito sueño que contiene las fantasías humanas y en ella siempre hay posibilidad de repetición y creación, de manera que una historia puede ser el comienzo de otra. La reproducción de un relato es la creación de uno nuevo; nunca hay una cosa idéntica a otra, nunca el texto es unidad, pues siempre es multiplicidad de textos. Un escrito literario comparte un sinfín de relaciones con otros textos, pero se distingue por los eventos que propone, las figuras literarias que contiene y el estilo que el autor le ha dado.

*“Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema *Fears and scruples* de Robert Bowning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema.” (Borges, 2001, p.100)*

Según Borges, por medio de las propiedades de la literatura –las de la ensoñación– se piensa y se crea el texto. La multiplicidad es inherente al cambio. Debido al cambio es posible tener una idea de lo que fue, o cómo fue, una cosa y de lo que es, o cómo es, ahora. El futuro es

una proyección del estado de algo que está siendo. Borges, en su literatura, expone la conciencia del cambio, señalando una aparente contradicción temporal: una cosa puede permanecer y al mismo tiempo cambiar. *“La idea del tiempo es esa: es la idea del yo que perdura, y de todo lo demás que cambia. Y, sin embargo, hay algo, algo misterioso, que es actor y que es espectador después, en la memoria.”* (Borges & Ferrari, 1992, p.22). Borges explica que la idea del espejo está íntimamente relacionada con la del tiempo, ya que este objeto tiene la propiedad de duplicar al sujeto, poniendo en evidencia los cambios que ha sufrido y, al mismo tiempo, su permanecía, en cuanto sigue siendo él mismo. Es en este punto en el que Borges señala lo misterioso de la memoria: el espectador del presente es el mismo –y a la vez otro– con respecto al actor del pasado.

“Dentro de este mundo de ficción y sueño, el hombre y su memoria no hacen más que redoblar la proporción de deformes espejos que multiplican y retuercen el engaño. En este trabajo de vanas duplicaciones, la memoria se ve auxiliada y complementada por otras constantes de la existencia humana.” (Arana, 1994, p.106)

En la literatura borgeana todo está destinado a ser transformado por el tiempo. El cambio, la corrupción de las cosas y las posibilidades de la realidad son la materia de la que se alimentan los sueños del escritor, para quien el pasado es memoria, el futuro es como una mancha a la que tiende el olvido y el presente es posibilidad de creación resultante de todas las probables combinaciones entre pasado y futuro –memoria y el olvido–.

“El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.”

“Freund, es ist auch genug. Im Fall du mehr willst lesen, So geh und werde selbst die Schrift und selbst das Wesen.”⁵ Angelus Silesius” (Borges, 2001, p.168)

El espejo, reflejo de la conciencia del tiempo, funciona, según Borges, por medio del lenguaje, que es el esquema caótico del que surge el estado de creación y en el que se fija y se determina el cambio. El empeño del escritor es correr en la fuga de dos velocidades: devenir y permanencia. De modo que hay una condición a la que están sujetos los humanos: comunicar, percibir y ser conscientes del tiempo, del cambio y la permanencia. Por lo tanto, para Borges, nuestra finitud, nuestra vida, es escritura en el espejo del tiempo.

*Todo acontece y nada se recuerda
en esos gabinetes cristalinos
donde, como fantásticos rabinos,
leemos los libros de derecha a izquierda.*

*Claudio, rey de una tarde, rey soñado,
no sintió que era un sueño hasta aquel día
en que un actor mimó su felonía
con arte silencioso, en un tablado.*

*Que haya sueños es raro, que haya espejos,
que el usual y gastado repertorio
de cada día incluya el ilusorio*

⁵ Ya basta, amigo. Si quieres seguir leyendo, transfórmate tú mismo en el libro y en la doctrina.

orbe profundo que urden los reflejos. (Borges, 2014, vol.2, p.306)

Si bien el espejo es un símbolo que adquiere diversos valores en la poesía y los cuentos de Borges, pues puede significar un engaño –espejismo–, algo terrorífico que produce la duplicación, –un laberinto de infinitos caminos o infinitas replicas– o un artificio que no permite concebir el arquetipo –el original desde el cual se empieza el juego de la diferencia y la repetición–, el valor del símbolo del espejo manifiesta la idea de multiplicidad y unidad. Ante la indeterminación producida por este artefacto, se desvanece la división entre lector y escritor. Ambos son creadores del texto y por medio del sentido que imprimen en la obra, justifican su existencia. La finitud se convierte un juego entre el tiempo y el lenguaje: una búsqueda de sentido.

“Yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y solo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar.”
(Borges, 2014, vol.2, p.299)

La escritura debe ser una marca del presente y el espejo conciencia del tiempo. En el espejo está inscrito el presente, que replica los sentidos de la finitud, del límite. Borges recrea, en su literatura, esa finitud con posibilidades de infinitud. La muerte es superada por la creación, pues la inscripción en el tiempo es toda posibilidad de significar el devenir. La escritura es reflejo del rostro de quien la inscribe, pero también de quien la lee, es reflejo de toda subjetividad que se enfrenta a ella, y esta subjetividad es siempre otra en el devenir. La idealidad

del presente se convierte en un rastro que ni el viento ni el agua pueden borrar y, así difuso, se mantiene, pero su permanecer es también su borrarse.

Capítulo 3

Borges y Derrida: el estilo deconstructivo

Habiendo presentado la perspectiva filosófica de Derrida sobre la escritura y la concepción literaria de Borges, es posible analizar cómo ambos pensadores se enfrentan a la idea del texto. Sin embargo, con el fin de exponer en qué puntos convergen estas dos formas distintas de aproximarse a un mismo problema, es necesario partir del pensamiento derridiano relativo al texto y señalar, posteriormente, las principales características de la literatura borgeana. Sólo entonces resulta posible establecer una comparación entre el estilo literario de Borges y la concepción filosófica de Derrida.

3.1. Texto y contexto: la escritura como un juego infinito

El texto, según Derrida, es una composición de signos que no obedecen a una lógica unívoca, pues están sometidos a la *différance*: el desplazamiento de significantes tiene un valor diferencial en el tiempo –determinado por la intención de quien escribe los signos y la recepción de quien los lee–. Al concebir el texto como una estructura dinámica, Derrida se aleja, como se mencionó anteriormente, de los esquemas metafísicos que habían predominado desde Platón y Aristóteles. A partir de elementos obviados e, incluso, rechazados por la tradición filosófica, Derrida encuentra en la escritura la dislocación de la metafísica, ya que, en el texto, las ideas de significación, referencia y conciencia resultan desestabilizadas.

En la *Gramatología*, Derrida estudia los signos como elementos constituyentes de la escritura y los define como “una red nodal de significaciones que conforma (...) una realidad” (Peretti, 2005, p.129). La estructura según la cual se edifican los signos carece de barreras o límites que forjen un significado sintético o definitivo en la comprensión de un escrito, ya que el

conformarse de los signos en una red nodal permite traspasar a otras instancias textuales. Derrida compara este fenómeno con el de producir un *injerto*, pues el intercambiarse de los signos genera un “*tejido interminable de textos que se entrecruzan unos con otros generando constantemente nuevos textos dentro de un proceso de significación plural*” (Peretti, 2005, p.129).

“Lo que todavía llamo texto por razones parcialmente estratégicas (...) ya no sería (...) un corpus finito de escritura, un contenido enmarcado en un libro o en sus márgenes, sino una red diferencial, un tejido de huellas que remiten indefinidamente a algo otro, que están referidas a otras huellas diferenciales.” (Derrida, 1986, citado en Peretti, 2005, p.129)

Esta red diferencial impide el reconocimiento de la unidad en lo textual, ya que en todo escrito hay algo de otros textos que influye directamente en su interpretación, afectando su sentido y significado. De este modo, la noción de libro se ve amenazada, pues queda relegada a la pluralidad que la *huella* y la *différance* producen en todo texto. La comprensión de los signos y los textos subsiste no solo en la relación entre *injertos*, sino también en los contextos que permean, pero no parcializan ni unifican, la lectura o la escritura.

Derrida no pone como elemento central el texto o el contexto que lo enmarca, sino la relación entre los significantes que constituyen el escrito, pues tanto el primero como el segundo están constantemente sometidos a la transitividad: del uno y el otro surgen lecturas y, a su vez, escrituras diferenciadas; el uno afecta al otro sin condicionarse totalmente. Un claro ejemplo de este fenómeno, expuesto por Derrida (1994), es el de la citación: las referencias, e incluso las alusiones directas o indirectas en un texto, pierden parcialmente su valor original y la idea de una escritura sintética resulta desenfocada. Los contextos se reproducen en toda escritura y en toda lectura, abriendo paso a diferentes formas de comprensión.

“Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta oposición), es una unidad pequeña o grande, puede ser citado, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable. Esto no supone que la marca valga fuera de contexto, sino al contrario, que no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto. (Derrida, 1994, p.363)

Si no hay un centro de anclaje para abordar un texto, entonces los contextos no juegan categóricamente a determinar los significantes o los sentidos, sino que los transforman y componen cuando se lee o se escribe. La *huella* produce y aniquila la significación de los signos y lo textual: toda síntesis entre textos y contextos está sujeta a la infinita economía de las afecciones. Esta aniquilación y reproducción se da por medio de la iterabilidad de los signos que componen los *injertos*, pues en todo texto la *huella* y la *différance* permean completamente el entramado de signos. La repetición de la *huella* posibilita la unión y disrupción de contextos y textos. En este sentido, lo textual no puede ser conceptualizado como algo determinado ni indeterminado: el texto, como *injerto*, guarda su diferencia y relación con otros textos y estos, con otras *huellas*.

“Esta iterabilidad (Iter, de nuevo vendría de itara, –otro– en sanscrito, y todo lo que sigue puede ser leído como la explotación de esta lógica que liga la repetición a la alteridad) estructura la marca de escritura misma (...) una escritura que no fuese estructuralmente legible –reiterable– más allá de la muerte de su destinatario no sería una escritura.” (Derrida, 1994, p.356)

Por lo tanto, no se puede comprender el texto sometiéndolo a una lógica que imponga un inicio o un final a su interpretación, ya que la escritura escapa a toda conceptualización. La

iterabilidad de la escritura permite el *injerto*, tal como ocurre en la citación, y abre la posibilidad de entender la comunicación –tanto escrita como oral– como un fenómeno lingüístico en el que no es posible hallar signos originarios que escapen a la *différance*.

“Escribir quiere decir injertar. Es la misma palabra. El decir de la cosa es devuelto a su ser-injertado. El injerto no sobreviene a la cosa. No hay cosa como tampoco hay texto original (...) cada texto injertado es continúa irradiando hacia el lugar de su extracción y también lo transforma afectando el nuevo terreno. Es definido (pensado) por dicha operación a la vez que él define (piensa) la regla y el efecto de la operación” (Derrida, 1975, p.533)

La ausencia de un origen en cualquier texto permite explicar la idea de un juego indefinido entre significantes que se determinan e indeterminan dependiendo de las intenciones individuales, de la época o de las ideas alrededor de las cuales se desarrolla el texto –proceso que incluye tanto su escritura como su relectura–. La *différance* hace de la escritura una máquina multiplicadora de sentidos y significantes en la que ella misma se crea y se destruye, pues su presencia presupone su ausencia y su movimiento permite la diferenciación entre signos: es una economía que se expande y crece en todo instante.

“Escribir es producir una marca que constituirá una especie de máquina productora a su vez, que mi futura desaparición no impedirá que siga funcionando y dando, dándose a leer y reescribir (...) Para que un escrito sea un escrito es necesario que siga funcionando y siendo legible incluso si lo que se llama autor del escrito no responde ya de lo que ha escrito” (Derrida, 1994, p. 367)

La máquina de la escritura, que se construye a sí misma, afecta todo el entramado de textos: los adopta, los territorializa y abandona. La escritura se rehúsa a ser encasillada en un

logos que condicione su movimiento. Toda frontera es infringida, todo texto es parricida de su contexto; las lecturas y re-escrituras erosionan y diseminan los significantes.

“El dios de la escritura es, pues, a la vez su padre, su hijo y él. No se deja asignar un puesto fijo en el juego de las diferencias. Astuto, inaprehensible, enmascarado, conspirador, bromista, como Hermes, no es ni un rey ni un esclavo; una especie de comodín más bien, un significante disponible, una carta neutra, que da juego al juego.”
(Derrida, 1975, p.138)

La escritura y lo textual, en el pensamiento derridiano, no son comprendidos como una polisemia semántica, ya que los signos y la *différance* no son reducibles: en ellos se da “*la imposibilidad de reducir un texto como tal a sus efectos de sentido, de contenido, de tesis o de tema.*” (Derrida, 1975, p.13). Sin embargo, la iteración y la *différance* permiten siempre volver al escrito y re-leerlo. Por medio de las *huellas*, la escritura presenta el pasado como una apariencia falsa que alguien escribió y que será presentado en un futuro al lector (Derrida, 1975). La firma de quien fijó el presente en su escritura permanece silenciosa, pues el texto nunca le pertenece a un supuesto ‘autor’. Diferido en el tiempo, el texto, que una vez llevó el nombre de una persona grabado en la última página, se mezcla, se reescribe, se injerta y crea otros laberintos textuales volviéndose infinito y diseminado.

“Todo ha comenzado, sin duda, así: <Un hombre pronunciado ante nosotros nos hace pensar en la galería de Dresde... Andamos a través de las salas... Un cuadro de Teniers..., representa una galería de cuadros... los cuadros de esta galería a su vez representan cuadros, que por su parte harán ver inscripciones que se pueden descifrar, etc.> (...) La galería es el laberinto.” (Derrida, 1995, p.167)

3.2. El laberinto: la literatura frente al espejo

Los espejos y los laberintos son dos elementos fundamentales en la literatura de Borges que es necesario analizar para comprender cómo el escritor argentino y el filósofo francés dialogan sobre el texto y la escritura. Ambos signos representan, alegóricamente, la concepción borgeana de la literatura y la escritura (Alasraki, 1974), y están presentes en su obra de diversas maneras: como entidades que multiplican y transforman, pero también como una metáfora de la misma narrativa. En Borges hay una constante intención de relacionar textos, signos y hechos de otras tramas, fusionándolas con sus cuentos, poemas y ensayos, bifurcándolas como si fueran un laberinto o reproduciéndolas como si estuvieran delante de un espejo.

“En muchos de sus cuentos es un insistente símbolo, en otros la estructura de la narración es laberíntica (cuentos dentro de cuentos o cuentos que son parte de otros cuentos), en algunos el orden y el ritmo de una descripción sugiere la idea de un laberinto: el laberinto se dibuja, así, sin ser nombrado, la materia se organiza en construcciones laberínticas.” (Alasraki, 1974, p.51)

Los espejos y laberintos expresan alegóricamente la idea del infinito. Por una parte, los espejos reproducen virtualmente todo aquello que se les presenta, creando imágenes espectrales de sus referentes. Por otra, los laberintos figuran un caos en el que se proliferan los signos inscritos en un argumento, generando nuevas variaciones de los mismos. En la obra borgeana la duplicación y la reproducción juegan un papel esencial, pues estas operaciones se dan tanto en el ámbito textual, como en el ámbito metafórico. En sus cuentos, Borges conjuga la tradición literaria, filosófica e histórica con sus ficciones, adaptando y releendo otras narrativas.

“Los temas de sus cuentos están inspirados en esas hipótesis metafísicas acumuladas a lo largo de muchos siglos de historia de la filosofía y en sistemas teológicos que son el

andamiaje de muchas religiones. Borges, escéptico de la veracidad de las unas y de las revelaciones de las otras, las despoja de su prurito de verdad y de la pretendida divinidad y hace de ellas materia prima para sus invenciones.” (Alasraki, 1974, p.22)

El estilo del escritor argentino se caracteriza por ser un ejercicio de escritura que compromete textos de diferentes épocas y personajes de otros libros, incluso hace figurar hechos históricos en sus narraciones en búsqueda de una disociación entre lo fantástico y lo real. La composición textual en su obra transfigura y refracta la historia: *“para Borges el acto de escribir no es crear sino leer de nuevo las obras hechas por sus precursores, rehaciéndolas.” (Chung, 2007, p.111)*. Este ejercicio de deformación y simetría se manifiesta en sus referencias explícitas a otros textos, construyendo un tejido con otras narrativas y otros argumentos que estructuran su literatura.

“Ningún texto borgeano importante es comprensible sino en cuanto remite a otro texto, en cuanto se constituye a partir de la traza en él de otros elementos de la serie textual. Así, "El Sur" difiere al texto Las Mil y Una Noches; "Poema conjetural" toma su sentido de un fragmento textual del Purgatorio de la Divina Comedia; "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" es una glosa del Martín Fierro; "Tema del traidor y del héroe" no es un texto simple, sólo presente ante sí mismo, sino que desarrolla sus sentidos en la medida que es la inscripción de otros textos, como los de Chesterton, Yeats y Shakespeare; "La Muerte y la brújula" es la inversión irónica del cuento policial canónico, etc.” (Rodríguez, 1979, p.83)

Martin fierro, La Divina Comedia o La Eneida hacen parte de sus cuentos, así como *Ulises* u *Homero*. Borges juega a extraer y manipular los contextos en los que otros autores crean su literatura, transformándolos y revalorizándolos: los refleja en su obra y los pierde en sus

creaciones, haciéndolos parte de su ejercicio narrativo. De este modo, la literatura se convierte en la posibilidad de crear infinitas tramas por medio de sus inversiones o refracciones. Para Borges (Alasraki, 1974) escribir y leer suponen operaciones en las que se da el ejercicio infinito de traspasar textos y contextos.

Podría decirse que el texto en Borges alberga un doble juego. Por una parte, hay una trama –en constante transformación– que desarrolla circunstancias, personajes y problemáticas, en la que el lector se sumerge, entrando en la ficción del escritor, y es dirigido al acontecimiento que se construye en la sucesión del relato. Por otro lado, el texto es entendido como portador de significantes de otros textos, que escapan a sus propios índices, los cuales toma –o crea– como referentes. En Borges, la literatura es un tejido de signos que conforman múltiples posibilidades.

“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.” (Borges, 2014, vol. 1, p.871)

3.3. La monstruosidad, los injertos y el estilo literario: Borges y Derrida

La concepción filosófica de Derrida y la visión literaria de Borges guardan una íntima concordancia respecto a la escritura y expresan características fundamentales de la constitución de lo textual. Dicho acuerdo entre ambas perspectivas puede ser expuesto al relacionar las ideas derridianas sobre los *injertos* y la composición textual con las narrativas borgeanas.

Borges, en su obra, presenta una reflexión en torno a la escritura literaria. En varios de sus textos resulta explícito el deseo de cuestionar el proceder literario de otros autores e, incluso, el de él mismo. En este sentido, Borges mantiene, dentro de su literatura, paradigmas que, como escritor, busca infringir. En su literatura lo textual está en un constante proceso de estructuración, de reescritura. Sin este factor no sería posible hallar en Borges tramas que inciden en otras

tramas y anacronismos intencionados, usados con el fin de crear relatos que exploren campos literarios profundos.

En su obra, la búsqueda de un estilo narrativo es un factor detonante y transgresor de las formas ortodoxas en las que se concibe el texto. Un caso paradigmático de este empeño se encuentra en su libro *Historia universal de la infamia*, en el que rompe el contexto relativo a diferentes hechos y personajes históricos, con el fin de desarrollar una trama que busca realizar ejercicios narrativos.

“En mi Historia universal yo no quería repetir lo que había hecho Marcel Schwob en sus Vidas imaginarias. Él había inventado biografías de hombres reales sobre los cuales se había escrito poco o nada. Yo, en cambio, leí acerca de la vida de personas conocidas y luego deliberadamente las varié o distorsioné según mi capricho (...) el valor secreto de esos bosquejos –aparte de puro placer que me dio escribirlos- residía en el hecho de que eran ejercicios narrativos.” (Borges, 2014, vol.1, 465)

En este texto es posible rastrear *injertos* textuales entre personajes y obras. En los cuentos cortos contenidos en el libro, los contextos que Borges intencionalmente destruye le permiten crear variaciones de épocas y argumentos literarios que resultan subordinados a condiciones que no les son propias. Podría pensarse que la literatura borgeana pretende desestabilizar la concepción tradicional de narrativa. En un sentido derridiano podría decirse que la escritura borgeana deconstruye para buscar fronteras que no la estabilicen. Sin embargo, esto no significa que Borges tenga la intención de hacer una labor deconstructiva, sino que, en cambio, permite ver su literatura como una crítica que se destruye y construye en su propia obra.

“Borges es la resistencia de sus textos a naturalizarse (es decir, a persuadir que sus convenciones no son tales, sino que obedecen al carácter natural del asunto)

representado) Bioy Casares fue el primero en definir los relatos de Borges como un género híbrido entre el ensayo y la ficción” (Rodríguez, 1979, p.89)

La obra borgeana se disemina a ella misma por medio de sus mecanismos narrativos. En sus ensayos, poemas y cuentos no hay categorizaciones que sean comprensibles bajo un paradigma o una lógica. Borges cuestiona la idea de una estética o de una convención desde la cual se explique y juzgue la literatura (Borges, 2014). Por otro lado, el escritor emplea mecanismos simbólicos como los espejos o los laberintos para desdibujar los márgenes que puedan haber sido establecidos entre obras o concepciones literarias. De esta manera, inicia un juego libre en la creación de narrativas que transgreden otras narrativas. Este ejercicio de reproducción y tergiversación es similar al que se da en la *huella*, pues hay una marca que precede a otra y siempre está mutando: en este caso, las huellas son los signos que Borges injerta en sus narrativas.

“Borges establece claramente que no hay origen y mimesis, sino solamente una infinitud de marcas. Cada libro o texto es disuelto en otro, como la arena en la arena, sin dejar rastros. Borges construye un laberinto que socava la autoría y su autoridad.” (De Toro, 1999, p.139)⁶

La ausencia de parámetros le permite al escritor destruir la referencialidad de los signos que emplea en una historia con un contexto. Borges señala que todo escritor crea a sus precursores y con estos se crea, a su vez, otra forma de concebir la literatura. En sus ficciones emplea los recursos literarios de otros escritores, inventa libros y comentarios sobre estos

⁶ Las citas de Alfonso de Toro son traducidas del inglés al español.

mismos, haciendo mezclas entre contextos inéditos creados por la fantasía. Borges inventa y cita otros referentes: los reescribe y permuta.

“La realidad es aquella presente en los libros y los libros imaginarios; es una escritura radicalmente autorreferencial que busca un regreso ad infinitum. La actividad literaria de Borges es equivalente a la que se da en Tlon, una serie heterogénea de lecturas y escrituras independientes. Es una escritura que siempre refiere a si misma e inevitablemente a otras.” (De Toro, 1999, p.144)

Borges, sin pretenderlo, ejerce la deconstrucción, pues lee la tradición para reinscribirla desde otras perspectivas. En su obra, no hay un eje central que se pueda fijar como un parámetro de lectura, sino una penetración de contextos que se vulneran unos a otros. Desde la obra borgeana la literatura se diluye, los contextos son violentados y los textos varían al antojo del lector o escritor. Para Borges, como para Derrida, la escritura consiste en un juego infinito de repetición y transformación que no se limita a un solo tema o a un solo modo de interpretación, sino que, ella misma, en tanto que está constantemente intercambiando textos y contextos, se disemina.

“La diseminación abre, sin fin, esta ruptura de la escritura que ya no se deja recoser, el lugar en que ni el sentido, aunque fuese plural, ni ninguna forma de presencia sujeta ya la huella. La diseminación trata el punto en que el movimiento de la significación vendría regularmente a ligar el juego de la- huella produciendo así la historia.” (Derrida, 1975, p.393)

Borges y Derrida se apropian de su tradición por medio de la lectura para desmontarla y reconstruirla: la descentralizan de sus supuestas estructuras y la presentan en otros terrenos, tanto en la filosofía como en la literatura. Borges itera las narrativas, suplanta referentes de otras obras

y los injerta en su escritura para hacerlos *huellas* de otras *huellas*. Sus textos son espejos que reflejan, reemplazan y deforman. Del mismo modo, también son laberintos en los que las ficciones refieren a otros pasajes inscritos en alguna novela o poema, permutando los contextos y diseminando su unidad: convirtiéndolos en simulacros. Borges presenta, desde la literatura, lo que Derrida explica filosóficamente: la escritura es un tejido que se hace y deshace, en el que están presentes y al mismo tiempo ausentes textos que transfiguran contextos infinitamente.

“El simulacro puede también ser representado: simulando mirar hacia atrás y regresar se vuelve a empezar se añade entonces un texto, se complica la escena, se practica en el laberinto la abertura de una digresión suplementaria, de un falso espejo que hunda su infinitud en una especulación mimada, es decir, sin fin.” (Derrida, 1975, p.42)

Conclusiones

Escribir, injertar, leer y reescribir no son operaciones simples de comprender filosóficamente. La posibilidad de toda escritura –la *archiescritura*– está sujeta a una naturaleza indeterminada que se hace y se deshace con el pasar del tiempo. Los signos, palabras, esquemas y *programas* dependen de la composición y descomposición que se da cuando se escribe y se lee un texto. El alcance de estas operaciones no puede reducirse a una teoría que pretenda explicarlas, ya que cada intento de comprensión cambia y complica el juego del lenguaje. Derrida afirma que la filosofía es, principalmente, escritura y Borges, que la literatura es un *sueño continuado*, un sueño escrito. Para ambos, los textos componen tal historia, mezclándose unos con otros y creando nuevos textos.

La máquina de la escritura está en constante reconstrucción. Derrida señala que las diversas transformaciones de los signos conforman los tejidos a partir de los cuales se dan los contextos. Borges hace de su literatura un juego de mezclas que compone y descompone la tradición literaria. En ambos autores la escritura se deconstruye a partir de su propia tradición, revalorizándola y reescribiéndola, mientras que el juego de ausencias y presencias delinea los rasgos característicos de distintas épocas, contextos y textos, dando múltiples sentidos a cada fenómeno que compone el entramado de *injertos*.

La diseminación de la tradición, tanto literaria como filosófica, se presenta, en Borges y Derrida, como la comprensión y ejecución de textos que comprometen la historia. La disolución de las formas ortodoxas de comprender la literatura y la filosofía abre paso a nuevas posibilidades de lectura en estos ámbitos. En los dos autores, los textos que conforman el entramado de ambas disciplinas se ven íntimamente relacionados, produciendo una escritura que

desestabiliza las fronteras entre filosofía y literatura. Borges escribe con un alto valor filosófico y Derrida, con un alto valor literario. Para el escritor argentino, la literatura abre y descose el entramado de textos que la componen, lo que permite a las narraciones jugar en terrenos filosóficos. Para el pensador francés, la filosofía pierde sus márgenes y se replantea los conceptos tradicionales a partir de otros ámbitos, como la literatura.

La deconstrucción es una labor que todo lector y todo escritor hace cuando cuestiona la presunta unidad de un texto –lo descompone en aras de hallar las posibilidades que oculta la escritura–. Por medio de la deconstrucción, aquello que permanece silencioso y oculto se muestra, permitiendo cuestionar el entramado de significantes que compone un texto. Borges presenta, por medio de su estilo literario, un fuerte deseo de explorar diferentes regiones, manifestando formas novedosas de pensar la literatura. Derrida, por su parte, expone los conceptos centrales de la metafísica y los desarrolla hasta sus últimas consecuencias para superar la idea *logocéntrica* de la filosofía: los dos emplean la escritura y el texto para señalar las paradojas de sus campos de estudio.

La historia de la escritura es la de los textos que se contaminan con el tiempo –jugando a reflejarse mutuamente, repitiéndose silenciosamente y transformándose– abriendo nuevos caminos e impidiendo que se forje un centro estático de reflexión. De esta manera, las cuestiones se multiplican y la verdadera historia, aquella de la ensoñación y humanidad, es construida sobre el laberíntico terreno de la escritura. Borges y Derrida difuminan las fronteras que separan sus disciplinas, pero sin plantear nuevas barreras, pues ambos abren el campo a toda inscripción que pretenda operar desde *otros* horizontes. El juego de la historia de la filosofía y la literatura es el de la iteración de signos que se transforman, de escritos que hacen proliferar nuevos sentidos y desmontar los valores y métodos establecidos. Es la historia del texto, que se niega a ser

sintetizado como un fenómeno de estudio sistemático y que, en su devenir, actúa como un catalizador que inaugura acontecimientos.

Lista de referencias

- Alonso, C. (2005). Borges y la teoría. *MLN*, 120(2), 437-456. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/3251708>
- Alasraki, J. (1974). *La Prosa Narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid, España: Editorial Gredos.
- Arana, J. (1994). *El centro del laberinto, Los motivos filosóficos en la obra de Borges*. Navarra, España: Editorial Eunsa.
- Blanchot, M. (1959). *El libro que vendrá*. Caracas, Venezuela: Monte ávila Editores
- Borges, J. L. (2001). *Otras Inquisiciones*. Bogotá, Colombia: Editorial El Tiempo.
- Borges, J. L. (2014). *Obras completas: edición crítica* (Vols. 1-3). Buenos Aires, Argentina: Editorial Emecé.
- Borges, J. L. (2014). *Poesía Completa*. Barcelona, España: Editorial Debolsillo.
- Borges, J. L. (2016). *El aprendizaje del escritor*. Bogotá, Colombia: Editorial Sudamericana.
- Borges, J. L. (1995). *Borges Oral*. Buenos aires, Argentina: Editorial Emecé
- Borges, J. L., & Ferrari, O. (1992). *Diálogos*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral.
- Borges, J. L. (2015, 15 de octubre) Jorge Luis Borges: La literatura fantástica [web log post]. Recuperado de <http://borgestodoelanio.blogspot.com.co/2015/10/jorge-luis-borges-la-literatura.html>
- Borges, Casares, Ocampo (1977). *Antología de la Literatura Fantástica*. Barcelona, España: Editorial Edhasa.

- Chung, K. W. (2007). Borges y el espejo. Centro virtual Cervantes. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_4_013.pdf
- De Greiff, L. (2014). *Poeta soy...: poemas selectos*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- De Saussure, F. (1945). *Curso De Lingusitica general*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada.
- De Toro, A. (1999). Borges/Derrida/Foucault: Pharmakeus/Heterotopia or Beyond literature ('hors-littérature'): Writing, Phantoms, Simulacra, Mask, The Carnival and ... Atlon/Tlon, Ykva/Uqbar, Hlaer, Jangr, Hron(n)/Hronir, Ur and Other Figures. Ibero-american Research Center Institute Of romance Languages and Literature University of Leipzig, 129-153.
doi:http://home.unileipzig.de/detoro/wpcontent/uploads/2014/03/Pharmakeus_english.pdf
- Derrida, J. (1978). *De la Gramatologia*. Cerro del Agua, México: Editorial Siglo Veintiuno.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona, España: Editorial Anthropos.
- Derrida, J. (1975). *La diseminación*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Derrida, J. (1994). *Márgenes de la filosofía*. Madrid, España: Editorial Cátedra.
- Derrida, J. (1995). *La voz y el fenómeno*. Valencia, España: Editorial Pre-textos.
- Monegal, E. (1976). Borges: Una Teoría de la Literatura Fantástica. *Revista iberoamericana*, 42(95), 177-189. doi:<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1976.3101>
- Nietzsche, F. (1995). Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. *Obras Completas I*.
Recuperado de <https://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/verdadymentira.pdf>
- Peretti, C. (2005). Herencias de Derrida. *Revista Isegoría*, 32, 119-134.

doi:<https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=cristina+peretti+derrida&ie=UTF-8&oe=UTF-8>

Quevedo, A. (2001). *De Foucault a Derrida*. Navarra, España: Editorial Eunsa.

Rojas, C. (2011). Borges: Una textualidad del encuentro. *Revista Perífrasis*, 4 (123), 55-70.

Rodríguez, M. (1979). Borges y Derrida. *Revista chilena de literatura*, 9 (13), 77-90.

doi: https://www.jstor.org/stable/40357311?seq=1#page_scan_tab_contents

Weinberg, L. (2017). Jorge Luis Borges: lectura y escritura. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 0(64), 71-98.

doi:<http://dx.doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2017.64.56840>