

## Aventuras de la botella de Klein en el país de la semiología

Néstor Otero\*

### Introducción: el tercer texto

Iniciaremos un juego de lectoescritura, imposible de realizar sin la participación del lector. Usted, que ya leyó el cuento de Anderson Imbert, se dispone ahora a leer la tarea que nosotros realizamos al leer el cuento. Esperamos que nuestro enfoque le permita construir una tercera versión, la suya. Tendríamos así tres textos, el del escritor, nuestro juego de hipótesis e interrogaciones y las respuestas y conclusiones que usted escriba. **Un tema:** la Topología de la novela, en este caso y **tres interpretaciones** distintas.

Nos moveremos basándonos en consignas, que no implican exigencia alguna, más allá de la simpatía con que usted las recibe. Cada consigna tomará, frecuentemente, la forma interrogativa, ya que esta forma expresa mejor las dudas implícitas en nuestra propia lectura y muestra mayores alternativas de posibles ingresos a un texto. La buena pregunta es estímulo saludable hacia alguna solución.

La semiología es la ciencia de los signos. ¿Será posible ingresar al cuento con sus recursos? ¿Se encontrarán **códigos**, clasificables bajo determinados criterios? Un código es lo que aparece cuando, escogido un criterio, es decir un ángulo de lectura, se opera sobre un texto.

La ciencia, que se postula hoy como hipotético-deductiva, actúa del siguiente modo:

- a) afirma hipótesis,
- b) deduce suponiendo la verdad de estas hipótesis,
- c) observa qué consecuencias se derivan del juego deductivo.

Proponemos, con idéntico derecho lúdico, repetir el proceder con otros discursos, presuntamente menos científicos, como por ejemplo el discurso literario.

- Intentemos el juego y supongamos verdaderas las siguientes hipótesis:
- Cada grupo humano organiza su comunicación por medio de una lengua nacional o materna, a la que llama código verbal. P.e., el código español.
  - El código permite organizar mensajes significativos. P.e. "El señor está sentado".
  - Los mensajes se componen de signos, que son las unidades mínimas con sentido en el código. Por ejemplo, "la botella de Klein", "isla".
  - Ningún hablante tiene competencia sobre el total de los signos del código, ya que el mismo representa todo el saber de la comunidad, suma de los saberes parciales o códigos de menor extensión.

---

\* Licenciado y profesor en Letras y profesor en Filosofía y Pedagogía, Universidad del Sur, Bahía Blanca, Argentina. Ha dictado cursos y conferencias en el país y en el exterior y ha publicado diversos trabajos sobre su especialidad.

– Iniciarse en la lectoescritura del código es condición necesaria para emitir mensajes con sentido.

**Nota bene:** Cualquier semejanza entre las anteriores hipótesis y las de otras disciplinas afines con la semiología, p.e. lingüística, lógica, matemática, corre por cuenta y riesgo del lector. Nosotros proponemos reglas para poder jugar con un texto.

Admitido lo anterior, supongamos que todo grupo humano, además del código verbal materno, necesita para integrar su sistema expresivo, códigos no verbales y que éstos serán tantos y tan diversos como subgrupos de hablantes tenga la comunidad. Cada subgrupo fijará en un código sus saberes parciales. Son códigos no verbales, el código gestual, el código vial, el código arquitectónico, el código fotográfico.

Los códigos que en la comunicación funcionan en forma simultánea, interactúan facilitando el intercambio de saberes.

Siempre en actitud hipotética, asignemos a la semiología la tarea de ordenar los distintos sistemas de comunicación verbal y no verbal y sus modos de lectoescritura.

Aceptemos un último postulado: la repetición no existe. Si existe el tiempo que me transforma y modifica todo contexto, entonces, la presunta repetición no puede reiterar un sentido anterior. Volver a leer, pensar, decir, es leer, pensar y decir con nuevos matices. Es significar de otro modo: distinto.

Con los condicionamientos previos, ensayemos trabajar en clave semiológica **La Botella de Klein** de Enrique Anderson Imbert. Colaborando con el autor y los personajes, buscaremos detectar, ordenar y operar los códigos del relato, con la intención de descubrir las tramas profundas del texto (tejido), ocultas a la lectura ingenua.

## Códigos

Seamos ahora marinos, matemáticos, psicólogos, arquitectos, literatos, geógrafos, mitólogos, filósofos... ¿Nada más? Proyectemos tales alternativas al releer el cuento y observemos las clases que se integran: \*

**Código marítimo:** remos, bote, quilla, mar, pesqué, borda.

**Código matemático:** Botella de Klein, libro de matemática, infinito, rectangulares, líneas verticales, un tercio del ancho de la cinta.

**Código arquitectónico:** Una ciudad extrañísima, catedrales, plaza, sótano, escalera, casas-libros, torre, sin puertas ni ventanas.

**Código literario:** libros gigantes, ciudad-biblioteca, héroes novelescos, cada palabra traiciona una imagen, profesión de escritor, más lectores, dimensiones inconmensurables del libro y de la realidad, Joyce, Iliada, narrado desde múltiples puntos de vista, tus contemporáneos leen sin leer.

**Código mitológico:** rey Alcínoo, aedo Demódoco, Lotófagos, Cíclopes, Circe, almas del hades, Escila-Caribdis, Penélope, Zeus, Centauro, primera vez que oigo a un mortal, Ilíada.

**Código psicológico:** Absurdo, absurdo, absurdo, y me reí (¿de miedo?), estaba flotando simultáneamente por los adentros y las afueras de la Botella de Klein, cada palabra traiciona un sentimiento, quizá yo fui él y él yo, análisis psicológico, como si estuviéramos encerrados en una botella, sueños.

**Código geográfico:** sol, costa, arena, cadena de montañas, isla, país, colinas, amanecer, superficie de la tierra, isla fuera de la geografía.

**Código erótico/pornográfico:** pornográficamente, penetrar en el trasero, el cuello sin gollete, prostíbulos.

**Código visual:** párpados de la neblina, me cegaban, los ojos se hicieron tan táctiles como las manos, gracias a la vislumbre, perdí de vista, perspectiva, una sangre sagrada coloreó el cielo, sondeó con la mirada los ojos de Odiseo.

**Código táctil:** yo palpaba, las manos tan videntes como los ojos, el texto acabó por agudizarme la vista.

**Código artístico:** grotesco, perspectiva, cómicos trucos, contraluz, movimiento del espíritu, monstruoso cuerpo rectilíneo, leer alegorías, ciudad-biblioteca, los cavernícolas se pusieron a rumiar sus pesadillas, ironía.

**Código filosófico:** Absurdo, imposible, no había ningún adentro, comprendí, persona, enloquecida frente al espacio.

1) ¿Admite el ordenamiento anterior? Proponga las modificaciones que le sugiera su propia lectura.

2) ¿Encontró alusiones al código gestual? Anótelas.

3) ¿Justifica que hayamos desdoblado el código artístico y el literario? Reflexione.

4) Marque en qué relación se encuentran según los siguientes diagramas.

Código literario = A

Código artístico = B

5) Proponga una lista de expresiones que tenga sentido contextual en más de un código del cuento. P.e.: "de la Odisea salió Odiseo" tiene valor para el código mitológico y literario simultáneamente; "Absurdo", lo tiene en el código matemático, psicológico y filosófico.

6) Redacte un texto breve en que predomine el vocabulario del código que usted prefiera.

7) Reescriba un aspecto parcial del cuento, usando signos de un solo código. ¿Se aproxima este ejercicio a la óptica del especialista o a la visión interdisciplinaria?

8) ¿A qué código verbal pertenece: "Omoi ego"?

9) ¿Serían útiles los diagramas de Euler-Venn para indicar las relaciones entre los distintos códigos del cuento?

10) Defina fuera de contexto algunos términos de cada código. P.e. en el código geográfico, el sol es "astro luminoso, centro de nuestro sistema planetario", una isla es "porción de tierra rodeada enteramente de agua".

11) Defina algunos términos, ahora en el contexto del cuento. P.e. una isla es "la silueta que reproducía la Botella de Klein" y "libros gigantes" son construcciones verticales del tamaño de un rascacielos.

Cada lector da el contenido de su saber a cada código y hace que varíe así la definición contextual.

- 12) ¿Le parece aceptable la extensión que hemos dado a los signos de cada código? A veces una palabra, otras una detallada enunciación...
- 13) ¿Qué relación encuentra entre este ordenamiento en códigos y el llamado vocabulario o diccionario?
- 14) ¿A quién corresponde la delimitación del alcance de cada expresión, al escritor, al lector o a ambos?
- 15) ¿Será la secuencia de signos inmediatos, la vinculación de ciertos signos alternados o el total del texto, lo que aporta el sentido contextual de cada expresión?
- 16) Dadas las siguientes relaciones: a. Una naranja, una moneda y un dado son superficies sin agujeros. b. Un anillo y un túnel son objetos de un solo agujero. ¿Servirán como ejemplo del concepto lingüístico "igualdad en la diferencia"?
- 17) Traduzca verbalmente, es decir, explique, el modo en que para usted interdisciplinan los distintos códigos. Revise correspondencias y subordinaciones.
- 18) ¿Existe un código dominante? ¿Cuál es?
- 19) ¿Qué código domina el protagonista?
- 20) ¿La supremacía de un código en un texto, dependerá de la cantidad de signos del mismo que aparezcan explícitamente?
- 21) ¿Todo cuento será ordenable en códigos? ¿Y las novelas, y los poemas y los ensayos... y las películas...?

### **El espacio del cuento**

- 1) ¿En qué tipo de espacio se desarrolla el cuento? Revise los datos disponibles.
- 2) ¿Será el espacio de la vida cotidiana?
- 3) ¿Será un espacio matemático?
- 4) ¿Será un espacio literario?
- 5) ¿Puede ser un espacio totalmente onírico?
- 6) Documente con citas cada una de las siguientes alternativas:
  - a) El espacio del cuento es el de la vida cotidiana.
  - b) El espacio del cuento es el de la geografía topológica.
  - c) El espacio del cuento es literario.
  - d) El espacio del cuento es onírico.
- 7) El espacio literario es una "dimensión inconmensurable del libro y de la realidad". ¿Acepta esta definición? Fundaméntela.
- 8) Formule alguna otra actividad que le parezca conectada con el tema del espacio en el cuento.

### **Personajes**

- 1) ¿Puede ser el protagonista un desdoblamiento del clásico Odiseo que arriba a una isla contemporánea?
- 2) ¿Tenemos uno o dos personajes en el cuento?
- 3) ¿Se puede transformar el activo héroe en sedentario ensayista?
- 4) Correlacione dos expresiones del cuento: —"quizá yo fui él y él yo" y —"como si yo fuera otro", con la siguiente cita: —"Al otro, a Borges es a quien le ocurren las cosas... yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro" (**Borges y yo**)

- a) ¿Puede establecer las relaciones entre “yo”, “él” y “otro”?
  - b) ¿Nos enfrenta esto a un problema de orden literario, psicológico o filosófico?
- 5) Establezca similitudes y diferencias entre los personajes aludidos en la siguiente cita: “El era un personaje legendario, yo una persona de carne y hueso, ambos separados por la lengua, por los siglos, por su profesión de guerrero y mi profesión de escritor... quizá los hombres permanecen iguales a pesar de la historia”.
- 6) ¿Para caracterizar Dioses, Semidioses y Héroes recurriría al código religioso, mitológico, literario o histórico?
- 7) ¿Es el Rey Alcínoo un personaje del código histórico o mitológico?
- 8) Según una enciclopedia mitológica consultada, Odiseo recibe los siguientes atributos: el más célebre héroe antiguo, juicioso, prudente, viajero, orador, mediador, valeroso, hábil, espía, intrigante, astuto, audaz. Explorador curioso de maravillas. Enfrenta y vence monstruos ilustres porque aúna fuerza e inteligencia. ¿Se mantiene esta identidad en el cuento?
- 9) ¿Será una enciclopedia mitológica el total del código mitológico? ¿O habrá un universo del discurso más amplio que incluya dicho código?
- 10) Use el instrumento adecuado y defina: Cíclopes, Tiresias, Semidioses, Quimera, Zeus.

### **Reflexiones –uno–**

- a) ¿Es excesivo el número de referencias al código literario?
- b) ¿Es un cuento apto para todo lector o es un cuento erudito?
- c) ¿Abruma el número de referencias al código mitológico?
- d) ¿Es un cuento contable? Ensaye narrarlo oralmente.
- e) ¿Qué lector integraría mejor los distintos códigos que ofrece la trama?
- f) ¿Cuál sería el lector ideal? ¿Existe?
- g) ¿Es la literatura un saber para iniciados?

### **Ruido y comunicación**

- 1) ¿Acepta la siguiente afirmación?: “El lenguaje, por bien compartido que esté, es un nido de equívocos”. ¿O prefiere suponer que el lenguaje es un instrumento apto para la comunicación? Fundamente su elección.
- 2) En el cuento Odiseo es mencionado como “héroe borroso” y como “héroe refulgente”. ¿Será éste un descuido del escritor o una evidencia de la compleja identidad del héroe griego?
- 3) ¿Es ambigua la expresión “dos líneas paralelas”? Use el contexto para determinar si pertenece al código geográfico, matemático o literario.
- 4) ¿Hay contradicción en la aserción “Odiseo y yo conversábamos y no conversábamos”?
- 5) Lea detenidamente el siguiente párrafo: “Nos adivinábamos con intenciones, con gestos. Los gestos dicen a veces más que las palabras pero lo dicen al modo de la música y uno nunca está seguro de comprender y ser comprendido. Ahora que me dirijo a lectores invisibles para relatarles aquella conversación que no fue una conversación –Odiseo, yo, mudos en una isla perdida–, todo se hace increíble. Ya no sé si dije, si oí, lo que tengo que comunicar. Aquel diálogo vibraba en el aire. Las palabras que voy a escribir...”
  - a) Enumere los códigos con que se alude a la comunicación.

- b) Establezca las relaciones intercódigos observables.
- 6) Relea el párrafo del punto anterior y establezca qué relaciones intertextuales encuentra al cotejarlo con las citas siguientes:
- “Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música” (J.L. Borges, **El Fin**).
  - “Nada existe; y aun en el caso de que algo existiese, sería incognoscible; y aun cuando algo fuese cognoscible, el conocimiento sería incomunicable” (Gorgias, **Sobre la Naturaleza**).
- Anote sus conclusiones.
- 7) Dado el siguiente enunciado: “Cuando conversamos, aun con los familiares y en las circunstancias más ordinarias, nos intranquiliza la sospecha de que ni los comprendemos ni nos comprenden”, responda:
- a) ¿Vivió usted una experiencia análoga?
  - b) ¿Será un problema de incorrección en el uso de los códigos?
  - c) ¿Dependerá tal incomunicación de las limitaciones del código psicológico, literario o filosófico?
- 8) ¿Será una metáfora o una vivencia del autor: “mi monólogo, cargado de ideas pero sin palabras, se volcaba intacto en la mente de Odiseo”? ¿Puede ocurrir pensamiento sin lenguaje o es la palabra condición de la idea? Decida e indique su punto de vista.
- 9) Observe la relación directa entre intensidad del deseo y claridad de la comunicación, implícita en la siguiente cita: “Pensé, pues, con fuerza para que mi pensamiento te llegara con claridad”. ¿La comparte?
- 10) El autor afirma: “Cuento con palabras porque no hay otro modo de contar...”. ¿Será esto juego metafórico, deformación profesional o exclusión de otras alternativas expresivas? ¿Tendrá otro modo de contar el pintor, el músico, el mimo, el arquitecto...?

### **Método y lectura**

- 1) ¿Será aplicable el procedimiento que estamos ensayando para la comprensión de los textos de otras artes?
- 2) ¿Existe un método de lectura? Escoja la respuesta que prefiere de entre las que siguen, o proponga otras:
- a) No, porque no hay método de validez universal, apto y definitivo para la lectura de cualquier código.
  - b) Sí, porque hay obras de arte. Cada obra es un texto y cada texto ofrece un método implícito, que posibilita su apropiación. Recordemos que según Flaubert: “Cada obra tiene una poética en sí misma, encontrarla es lo que hace falta”.
  - c) No, porque cada lector construye su sistema de interpretación.
  - d) Sí y no, ya que habrá textos de excesivo orden semiológico, organizados en torno a un código y otros de abundante desorden, debido al uso simultáneo de varios códigos, por lo que resultará difícil detectar una jerarquía de los valores en juego.
  - e) Sí, si suponemos que toda lengua es producida y a su vez produce efectos intertextuales. Y que además, los textos son polisémicos porque surgen de una relación intercódigos que se puede describir.
- 3) ¿Encuentra justificada la afirmación: “tus contemporáneos leen sin leer”?

- 4) ¿Qué entiende usted por leer? Ensaye una explicación referida a su experiencia como lector.
- 5) ¿Leer será traducir de un código a otro? Cotéjelo en los siguientes fragmentos:
  - a) "Me sonrió. Traduje su sonrisa. En la muda telepatía conque conversábamos, con esa sonrisa Odiseo replicó a más argumentos".
  - b) "...me transmitió mitos que traduje así...".
- 6) ¿Puede ser la siguiente una definición de lectura?: "... el significado ha quedado suspendido, en realidad no leen sino que creen estar leyendo, y mientras tanto se imaginan lo que quieren".
- 7) ¿Es la lectura libre imaginación a partir de un texto?
- 8) ¿Con qué condicionamientos limitaría usted la libertad imaginativa del lector?
- 9) Dada la siguiente diferencia propuesta por el texto, discuta sus consecuencias:
  - a) Lector vulgar: entra a la novela abierta como Perico por su casa, la interpreta a su gusto y paladar, rehace lo hecho, se siente co-autor.
  - b) Lector inteligente: descifra la secreta ley del juego.
- 10) Según su estrategia de lectura:
  - a) ¿Tiene el cuento un buen remate? ¿Lo sorprendió a usted?
  - b) ¿Encuentra coherencia global en el texto?

### Apertura del texto estético

- 1) El cuento sobre el que estamos trabajando es estético por ser un texto ambiguo y autorreferente. Caractericemos el texto informativo como preciso y referente. ¿Ofrecerá este último tantas opciones de lectura como el texto estético? Fundaméntelo.
- 2) El juego de los códigos es una manera de recuperar sentidos subyacentes. ¿Se le ocurren otros modos de apertura textual?
- 3) En el Epílogo de **El Hacedor**, Borges afirma: "Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo... Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara". Según esta lógica, **La Odisea** sería la imagen de la cara de Homero, el Ulises la de Joyce, **La muerte y la brújula** la de Borges y **La Botella de Klein** la de Anderson Imbert. ¿Comparte el postulado inicial?
- 4) ¿Será adecuada la anterior correspondencia entre obras y autores?
- 5) ¿Ofrecerá siempre el texto efectos autobiográficos?
- 6) Averigüe en qué consiste la "técnica del punto de vista" y aplíquela a la comprensión del siguiente párrafo: "fueron muchos los autores que siguieron tus saltos de isla en isla, pues el mismo episodio está narrado desde múltiples puntos de vista".
- 7) ¿Tendrá que ver la clasificación en códigos con la técnica del punto de vista?
- 8) Reflexione sobre las siguientes expresiones: "ciudad-biblioteca" y "casas-libros" y responda:
  - a) ¿Son expresiones ambiguas? ¿Estimulan la imaginación?
  - b) ¿A cuáles de los siguientes códigos pertenecen?: arquitectónico, literario, mitológico, psicológico, geográfico, visual, artístico.
  - c) ¿Se podría dar una escala del valor con que gravitan en cada código?
- 9) "¡Oh, Nube del Futuro!": ¿Será una invocación, una metáfora, una exclamación, un nombre propio...? ¿Qué significa y en qué código?

10) Caracterice los siguientes procedimientos literarios: disparatadas intercalaciones, meteóricos discursos, ecos cultos, chácharas dialogadas, realismos mágicos, análisis psicológicos, retruécanos, mitos, monólogos interiores. ¿Son usados estos recursos en otro tipo de discurso como p.e. el discurso político, judicial, religioso, publicitario?

### Recreo inicial

Elija alguna de las características que damos a continuación, para describir el juego semiológico que estamos realizando. Tache las que no acepte, agregue las que surjan de su lectoescritura y anote las críticas o limitaciones a la propuesta:

- 1) Diversifica los ángulos de lectura.
- 2) Considera la presencia de saberes especializados.
- 3) Integra campos semánticos.
- 4) Estimula la intertextualidad.
- 5) Obliga a contextualizar con rigor.
- 6) Relativiza el juicio categórico.
- 7) Amplía la distancia entre texto y lector.
- 8) Reubica al lector como lectoescritor.
- 9) Reflexiona sobre el uso de la lengua.
- 10) Revisa la génesis creativa o hipótesis del escritor.
- 11) Revela el efecto multiplicador de la relectura.
- 12) Abre la lectura al ir del texto a los textos subyacentes.
- 13) Incorpora con seriedad el humor lingüístico.
- 14) Permite la percepción de códigos parcialmente velados.
- 15) Juega a todas las probabilidades de la imaginación combinatoria.
- 16) Exige relaciones interdisciplinarias, es decir, intercódigos.
- 17) Detecta el código dominante.
- 18) Evidencia la jerarquía axiológica en la codificación del autor.
- 19) Explicita la infinitud del texto.
- 20) Propicia la lectura semiológica.

### Perspectivas

- 1) Tomamos del cuento los siguientes elementos, pigmeo, soldadito de plomo, hormiga, punto. Derivamos a partir de allí las cuestiones:
  - a) ¿Puede ser ésta una perspectiva visual?
  - b) ¿Habrá también una gradación sonora, una gradación táctil, una gradación olfativa y una gradación gustativa?
  - c) ¿Encontraremos una perspectiva verbal análoga? Imagine ejemplos para las preguntas anteriores.
- 2) ¿Será lo mismo gradación que perspectiva? Averígüelo.
- 3) Leemos en el cuento: "cambió de perspectiva". ¿Es la perspectiva un efecto estético, literario, geométrico, arquitectónico, pictórico, musical...? Reflexione y anótelo.
- 4) La secuencia: real, literaria, onírica y utópica, aplicada a la ciudad descrita en el cuento, establece una transformación que va de lo real a lo imaginario. ¿Será ésta una variedad de perspectiva literaria o filosófica?
- 5) El primer cuarteto del soneto **A la perspectiva** de Rafael Alberti es como sigue:

“A ti, engaño ideal, por quien la vista  
anhela hundirse, prolongada en mano,  
yendo de lo cercano a lo lejano,  
del hondo azul al pálido amatista”.

Establezca similitudes y diferencias con las citas del cuento:

- “los ojos se hicieron táctiles como las manos”.
- “la perspectiva suele engañarnos con cómicos trucos”.
- “la botella cuanto más se alejaba más se acercaba”.

Continúe las correlaciones con dos versos de **La joven noche** de J.L.

Borges:

“Mejor lo dijo Goethe: lo cercano se aleja.  
Esas cuatro palabras cifran todo el crepúsculo.”

- 6) ¿Será el crepúsculo otra variedad de perspectiva?
- 7) ¿En el espacio de **La Botella de Klein** se invierte el efecto del crepúsculo?
- 8) ¿Al invertirse en dicho espacio el efecto del crepúsculo, se produce el efecto del alba?
- 9) ¿En qué universo del discurso contextualizaría: “párpados de la neblina”?
- 10) Al leer la comparación: “el aedo Demódoco, ciego como Homero”, ¿recordó a algún otro ciego ilustre?
- 11) ¿Puede agregar algo al nexo sabiduría/ceguera en relación con los siguientes versos?: “Nadie rebaje a lágrima o reproche esta declaración de la maestría de Dios, que con magnífica ironía me dio a la vez los libros y la noche.” (J.L. Borges, **Poema de los Dones**)
- 12) ¿Qué diferencia imagina para el código poético entre “noche” y “crepúsculo”?
- 13) ¿Leerá el ciego alguna variedad de perspectiva?
- 14) ¿Qué sentido tiene para un ciego este mensaje?: “Por si mi pensamiento no me bastaba me ayudé con las manos...”. ¿Estará referido al código visual o táctil?
- 15) Dada la comparación: “Vi la Cinta de Möbius tan patente como había visto la Botella de Klein”: ¿la ubicaría en el código visual, matemático o en ambos?
- 16) Diremos que una expresión autorreferente es aquella en que el mensaje alude al propio sujeto. Una expresión redundante es aquella en que hay denotaciones repetidas. Según estas afirmaciones califique las siguientes citas: “...oí en mi cabeza que me estaba diciendo...” y “...me cuenta mi propia vida como si yo fuera otro”.
- 17) ¿Es redundante decir: “sondeó con la mirada los ojos de Odiseo”?
- 18) Dada la expresión: “Absurdo, absurdo, absurdo”, caracterícela según las siguientes alternativas: a) autorreferente, b) redundante, c) autorreferente y redundante y d) ni autorreferente ni redundante.

## Juegos de permanencia y sustitución

Los ejercicios que estamos compartiendo, ambicionan ser recreativos. En su máxima pretensión buscarían ser un *divertimento*. Ante el temor de haber perdido ese tono, ¿o de no haberlo encontrado nunca?, proponemos:

## I. Juego paradigmático

Observemos la siguiente definición: "Dos unidades u y u' pertenecen a un mismo paradigma si –y únicamente si– son susceptibles de reemplazarse en un sintagma". ¿Hemos definido el paradigma, el sintagma o ambos conceptos?

Aplique la definición para revisar el siguiente ejemplo:

- 1) Los cavernícolas se pusieron a rumiar sus pesadillas.
- 2) Los modernos se pusieron a rumiar sus pesadillas.
- 3) Los cavernícolas se opusieron a rumiar sus pesadillas.
- 4) Los cavernícolas su pusieron a tragar sus pesadillas.
- 5) Los medievales se pusieron a tragar sus pesadillas.
- 6) Los medievales se pusieron a tragar sus evidencias. Dos soluciones:
  - a) "cavernícolas", "modernos" y "medievales" pertenecen al mismo paradigma.
  - b) "Los medievales se pusieron a tragar sus evidencias" es un ejemplo de sintagma.
    - Agrupe otros componentes paradigmáticos.
    - Indique otros sintagmas.
    - ¿Puede seguir el juego agregando sintagma a los seis dados?
    - ¿Puede proponer un nuevo juego, a partir de otros sintagmas?
    - Transforme algunos de los siguientes sintagmas, aplicando el juego paradigmático:
      - a) "narrado desde múltiples puntos de vista"
      - b) "la perspectiva suele engañarnos con cómicos trucos"

## II. Juego de énfasis

En este juego agregamos otra nota a la caracterización del sintagma: decimos que el mismo tiene unidad de sentido. Definiremos también el punto de énfasis de un sintagma, como una parte del mismo, elegida para destacar su significación. En el ejemplo "El hombre se proyecta hacia la divinidad", se puede privilegiar "el hombre", desde una perspectiva antropocéntrica; se puede dar énfasis a la "divinidad" dentro de una concepción teocéntrica y aun se puede acentuar "se proyectaba hacia" para subrayar la tensión trascendente que une lo humano y lo divino. No es ésta una complicación teórica, sino una práctica que cumplimos diariamente como lectores.

Propuesto el siguiente sintagma: "el mar y el cielo", escojamos los tres puntos de énfasis posibles, incluida la opción por el sintagma total:

- a) "el mar",
- b) "el cielo" y
- c) "el mar y el cielo". Asignemos, de entre las muchas significaciones imaginables, las que siguen:
  - a) "el mar": desafío humano, ámbito natural de Odiseo.
  - b) "el cielo": espacio divino, serenidad de los olímpicos.
  - c) "el mar y el cielo": armonía universal. ¿Le conforma esta interpretación de los puntos de énfasis elegidos? Intente dar su propia significación a cada uno de esos mismos puntos. Construya un juego análogo al anterior con los sintagmas: "plan único y total" y "lector inteligente y culto".

### III. *Juego de traslación entre códigos*

Dado un sintagma várielo paradigmáticamente y busque el código resultante. Partimos del ejemplo: "Superficie de la tierra".

- 1) Superficie de la tierra (Código geográfico).
- 2) Superficie enterrada (Código arqueológico).
- 3) Superficie desterrada (Código político).
- 4) Superficie aterrada (Código psicológico).
- 5) Superficie sin tierra (Código espacial).
- 6) Profundidad de la tierra (Código agrario).
- 7) Profundidad enterrada (Código arquitectónico).

¿Cómo codificaría las siguientes variaciones?

- 8) Profundidad sin tierra.
- 9) Profundidad desterrada.
- 10) Profundidad aterrada. Construya un juego análogo para: "monólogo interior". Proponga otros sintagmas aptos para este tipo de variaciones.

### IV. *Juego de las bifurcaciones*

De la novela **Carmen** de Próspero Mérimée, parte Georges Bizet para escribir su ópera "Carmen". De ambas obras toman elementos tres directores de cine: el español Saura, el italiano Rossi y el suizo-francés Godard, para traducir sus respectivas interpretaciones de "Carmen". Hay también un sketch humorístico del inglés Benny Hill sobre "Carmen". Se cumple aquí el paso del código literario al código operístico, al código cinematográfico y al código humorístico.

- a) Busque y enumere más casos de bifurcaciones estéticas con cambio de código.
- b) ¿Opina usted que la traducción de un tema, de un código a otro, amplía o reduce sus posibilidades expresivas? Anótelo.
- c) ¿Tendrá un código prerrogativas sobre otros, para el tratamiento de un tema? Defina su criterio.

### V. *Juego sobre el juego*

¿Encuentra usted algún sentido, placer, novedad, molestia, en la práctica de estos juegos lingüísticos? Anótelo. ¿Se anima a inventar un juego sobre la base de las experiencias anteriores? Recuerde que las reglas las pone usted y tiene plena libertad para operar sobre el lenguaje. ¿Le parece esto demasiado fácil o demasiado difícil? Fundaméntelo.

### **Antinovela y Topología**

- 1) Rastree y anote las referencias sobre antinovela que encuentre en el cuento. ¿Son para usted suficiente explicación de "antinovela"?
- 2) En **Historia** Claude Simón usa la técnica del "monólogo interior" y narra procurando no completar las frases, no puntuando, omitiendo las señales de diálogo, mezclando descripciones, textos, recuerdos y reflexiones. El "héroe" vive rutinariamente, el lenguaje está desarticulado, el lector debe recomponer la trama e imaginar lo que falta, debe distinguir lo consciente de lo

inconsciente y contribuye a hacer la novela. El trabajo de desciframiento concluye con **menudencias sin interés** de una vida vulgar, vacía y entregada a mediocre resignación.

a) ¿Ayudan estas pautas para encuadrar el cuento?

b) ¿Cómo se corresponden con las referencias sobre antinovela que usted encontró?

3) Cuando leemos: "ese antiguo arte de narrar ofrecía ya las brusquedades del arte de narrar de la novela experimental de hoy", se nos presenta una duda: ¿Será sólo un experimento antinovela ...?

4) Intertextualice las anteriores pautas de Claude Simón y las dos citas siguientes:

– "Suele decirse, en efecto, que toda contemplación es, de algún modo un **re-creación** (y en el caso de una **obra abierta**, es también **co-creación**). (Ricardo Maleandi, **La novela dentro de la novela**).

– "En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y **cerrada** en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo **abierta**, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una **interpretación** y una **ejecución** puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original" (Umberto Eco, **Obra abierta**).

Reflexione: a) ¿Es la antinovela una obra abierta? b) ¿Cuál de los dos conceptos es más extenso? c) ¿No serán dos nombres de un mismo objeto?

5) ¿Es **La Botella de Klein** un cuento abierto? ¿Recreó usted algo?

6) Robbe Grillet es uno de los críticos y creadores más conocidos de esta tendencia. Escribe **Por una nueva novela**, ensayo en que rechaza:

a) El personaje con estado civil completo, es decir íntegramente descripto. Lo que no implica la ausencia de personalidad.

b) La historia como simple enumeración de sucesos, pasiones, aventuras. Lo que no implica suprimir la continuidad de una trama, a veces bruscamente alterada por el salto temporal.

c) El compromiso con la realidad inmediata. Pues por sobre el contenido de la novela, interesa su forma externa. ¿Se cumplen estas tres condiciones en **La Botella de Klein**? Compare.

7) El mismo Robbe Grillet hace las siguientes afirmaciones:

– "El verdadero escritor no tiene nada que decir. Tiene solamente una manera de decirlo. Debe crear un mundo, pero a partir de la nada, del polvo".

– "... lo que me interesa es ante toda la literatura; la forma de las novelas me parece mucho más importante que las anécdotas..."

– "Escribo para tratar de comprender porque tengo ganas de escribir".

– "... la obra debe imponerse como necesaria, pero necesaria para nada; su arquitectura carece de uso; su fuerza es una fuerza inútil".

a) ¿Le complace esta posición ante la literatura?

b) ¿Es la misma posición de escritor que asume Anderson Imbert en el cuento?

8) Según otro de los teóricos de esta tendencia, Philippe Sollers, la novela se dirige hacia una forma nueva, enormemente inteligente y ostentosamente bizantina, de crítica filosófica, para iniciados en el vocabulario de la escuela.

a) ¿Cree usted que es éste el intento de **La Botella de Klein**?

- b) ¿Sería testimonio de tal postura, la siguiente cita: "Hice una pausa. La verdad es que sentía el peso de mi propia pedertería."
- 9) Algunas hipótesis de la estética contemporánea permitirían preguntarse:
- ¿Se alcanzará un arte de contar que termine con el "arte de contar"?
  - ¿Será precedida la literatura?
  - ¿Se disolverá en esta crisis el lenguaje humano? y
  - ¿Será concebible que se suprima la expresión estética?
- Imagine estas condiciones como posibles e intuya sus consecuencias.  
 – Imagine justificativos que invaliden tales argumentos.
- 10) Ante el halo de pesimismo que puede asediar a quien imagina la inhumación del arte, iniciemos un juego intertextual con párrafos optimistas, para que usted concluya con alguna evaluación sintética:
- "Cualquier transformación verdadera... debe situarse necesariamente en el seno de una transformación del concepto de novela, que revoluciona lenta, pero inevitablemente, hacia una especie de poesía épica y didáctica a la vez" (Michel Butor).
  - "Cervantes ha creado para nosotros la poesía de la España del S. XVII, pero ni aquel siglo, ni aquella España eran poéticas para él" (J.L. Borges).
  - "¡Oh, qué novela, qué novela me saldría si con el ejemplo de la Topología yo continuara los juegos espaciales de la Odisea! (A.Imbert).
  - "A realidades distintas corresponden formas de narración diferentes... el mundo en que vivimos se transforma con gran rapidez. Las técnicas tradicionales del relato son ya incapaces de integrar todas las nuevas relaciones así surgidas" (Michel Butor).
  - "... para grandes velocidades, superiores a las observadas directamente por los sentidos, deja de ser exacta la mecánica newtoniana (la más evidente para la intuición) y debe ser sustituida por la einsteniana" (L. Santaló).

### Reflexiones –dos–

- ¿Será más sensato pensar en la transformación del arte, antes que en su desaparición?
- ¿Puede evolucionar la novela hacia la poesía?
- ¿Encuentra intención didáctica en el cuento de Anderson Imbert?
- ¿Convendría revisar las relaciones entre Topología y antinovela?
- ¿Se cumplirá una relación causal estable, entre cambio de la realidad y cambio de la literatura?
- ¿Modifica la realidad al arte, el arte a la realidad o se cumple una mutua realimentación?

### Arte y representación espacial

1) Un intento de aproximación dinámica al problema, es el de otra integrante del grupo, Natalie Sarraute, que presenta una visión interactiva entre los códigos y los espacios cubiertos por las distintas artes. Estima que de igual modo en que la pintura cede a la fotografía el enfoque realista, la novela cede al cine los personajes **vivos** y las historias que facilitan la evasión. Siguiendo este planteo, le ofrecemos dos alternativas, para que usted opte y fundamente:

- a) El cambio de percepción del espacio, se traduce por un cambio en su representación estética.
- b) El cambio y la ampliación de los códigos de representación estética modifican el dominio que el hombre ejerce sobre el espacio.
- 2) ¿Será coherente establecer las siguientes correlaciones entre espacios geométricos y espacios literarios?: Por un lado el par geometría euclídea / novela tradicional, por el otro el par geometría topológica / antinovela.
- 3) ¿Será válido preguntar cuál de las dos es la verdadera geometría? Henri Poincaré, célebre matemático, sostiene que tal pregunta carece de sentido. Afirma que una geometría no es más o menos verdadera que otra, sino más o menos cómoda para ser aplicada a un cierto mundo. Agrega que no hay medio experimental de prueba. ¿Se podrá preguntar cuál es la verdadera literatura, si la novela o la antinovela?
- 4) ¿Habrá medios de prueba para decidir entre las distintas corrientes estéticas y su eficacia para traducir la realidad?
- 5) Luis Santaló, en la misma perspectiva científica que Poincaré, dice: "... todas las geometrías tienen igual valor. Son estructuras matemáticas distintas pero igualmente verdaderas". ¿Estará permitido correlacionar discurso matemático y discurso literario? Imagine afinidades y diferencias que compartan códigos supuestamente tan distantes.
- 6) La geometría euclidiana se adapta mejor a las necesidades de las ciencias experimentales y a la intuición. Para fenómenos de magnitud estelar o para el microespacio, es más apta la geometría no euclidiana. ¿Se mantendrá igual relación entre novela, antinovela y sus respectivas representaciones del espacio?
- 7) Subraye los verbos que permanecen en las dos citas siguientes:
- a) "—Odiseo: yo he de escribir una novela que, sin romperlas, comprima, amase, contorsione y estire las formas de la Odisea" (**La Botella de Klein**).
- b) "Las deformaciones continuas, es decir, el cambio de una figura geométrica en otras comprimiéndola o estirándola, pero sin romperla ni desgarrarla, son topológicamente equivalentes..." ("Topología", Enciclopedia Durvan).
- 8) ¿La expresión "distorsiones del espacio" estará referida al código literario, matemático u onírico?
- 9) Afirma Anderson Imbert: "comprendí que no la veía más, no por estar lejos, sino porque yo, sin saber cómo, me había dejado embotellar y estaba flotando simultáneamente por los adentros y las afueras de la Botella de Klein, botella que no tiene ni afueras ni adentros". Por su parte dice Maleandi en la obra antes citada, al describir la novela contemporánea: "... trasciende la labor propia de críticos y académicos. Tal trascendencia tiene un carácter muy peculiar: no se trata de trascender "hacia afuera", ... sino de trascender "hacia adentro". ¿Pueden ser entendidas metafóricamente como fuerzas centrípetas, la Botella de Klein y la antinovela? ¿Piensa usted que el hombre contemporáneo busca trascender "hacia adentro" por vía de autocontemplación?
- 10) La cinta de Möbius y la Botella de Klein son superficies unilaterales. ¿Tendrá superficie unilátera la antinovela?
- 11) ¿Será la antinovela para la literatura, lo que es la Topología para la matemática?

12) Deténgase en el fragmento de Maleandi: “Suele hablarse de **autotemática, autocrítica, autorreferencia, autocuestionamiento**, etc. (e incluso de **autonegación**, en el caso de la llamada **antinovela**). En todos ellos resalta, con el prefijo, la noción de reflexividad... obligan a una particular acomodación en la óptica del lector. Responda:

- a) ¿Estima usted que tal acomodación nos moverá del rol de espectadores en que nos colocó la novela –arte– tradicional?
- b) ¿Perderemos o cambiaremos la perspectiva tradicional?

### **Autorreferencia**

1) Dada la siguiente enumeración: “Vi Don Quijote, Tristram Shandy... Y novelas de Proust, Joyce, Mann, Gide, Kafka, Faulkner, Huxley, Beckett, Woolf, Robbe-Grillet, Cortázar...”, especifique:

- a) ¿Es un tipo de expresión autorreferente?
  - b) ¿Será una selección al azar?
  - c) ¿Será una línea de autores que conducen a la antinovela?
- 2) ¿Habrá autorreferencia en la siguiente frase?: “... no puedo imaginarme un cuento más engorroso que este que estoy contando”.

3) Intertextualicemos tres fragmentos para reflexionar y anotar conclusiones:

- a) “... en la creación estética autorreferida, el agente (creador) pone su intención al descubierto. Tanto más verdadera y cabal será su autorreferencia, cuanto más logre reflejar sus intenciones. También aquí puede haber, desde luego, un impulso narcisista: el creador se contempla en la obra, o contempla en ella su propia actividad creadora” (Maleandi).
- b) “Mi novela –seguí– sería una novela consciente de ser novela. El espacio interior de mi narración quedaría configurado en inesperados laberintos. Una novela dentro de la cual se produce otra, y de ésta se desprende otra, y otra...” (Anderson Imbert).
- c) ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del **Quijote**, y Hamlet, espectador de **Hamlet**? Creo haber dado en la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores, espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (Borges, **Magias parciales del Quijote**).

4) Umberto Eco, profesor de la Universidad de Bologna, incluye en su novela **El nombre de la rosa**, un personaje llamado Umberto de Bologna. Este dato lo recoge también la película filmada a partir del texto literario. ¿Puede indicar qué intenciones observa usted en tal uso autorreferente?

5) En la película citada se visualizan laberintos en los que el hombre se pierde. Los laberintos sustentan galerías de una biblioteca, que contiene libros, que albergan un saber en el que el hombre se pierde. ¿Será esta metáfora visual un juego autorreferente? Explíquelo.

6) En el cuento de Anderson Imbert se hace mención explícita de la profesión del autor-protagonista. ¿Es este otro nivel de autorreferencia?

7) Si vio **La Rosa Púrpura del Cairo**, intertextualice la película de Woody Allen y las siguientes frases del cuento:

- “Tú saliste de un relato y te metiste en otro”.
- “... de la Odisea salió Odiseo...”.
- “Dicho lo cual Odiseo dio media vuelta y con medios pasos se metió en el libro”.

8) Al cine actual le complace el juego autorreferente del cine dentro del cine. Recuerde algunos títulos de películas en que se muestra una actividad profesional y a la vez la autocrítica que de su propia profesión hacen quienes la ejercen. Le anticipamos algunos ejemplos: **Ensayo de Orquesta, La amante del Teniente Francés, Fanny y Alexander, Momento de decisión, El show debe seguir.**

a) ¿Será éste el viejo recurso del arte: del drama dentro del drama o del pintor que se pinta a sí mismo?

b) ¿Recuerda algún ejemplo de estos códigos expresivos?

9) En la lista que ofrecimos el cine muestra como el cine observa al **cine**, la música a la **música**, el teatro al **teatro**, la danza a la **danza**. Reflexione y responda:

a) ¿Se orienta esta tendencia cinematográfica sustentada por el juego intercódigos, a una percepción interdisciplinaria?

b) ¿Favorece en el espectador un nuevo modo de lectura integral o lo sumerge en un vértigo abismal?

# LA BOTELLA DE KLEIN

LA TOPOLOGIA  
DE LA NOVELA

Enrique Anderson Imbert

Yo había dejado descansar los remos y el bote seguía su impulso cuando, en el silencio de la madrugada, algo golpeó contra la quilla. Metí la mano en el mar y pesqué una botella.

¿Botella?

Botella por el vidrio y por el tamaño, no por su forma, que según lo que yo palpaba debía ser grotesca. Al principio no pude verla porque los párpados de la neblina me cegaban pero el tacto acabó por aguzarme la vista. Los ojos se hicieron tan táctiles como las manos, las manos tan evidentes como los ojos y gracias a la vislumbre del amanecer reconocí la botella: yo acababa de pescar la Botella de Klein que horas antes me había recogido en la ilustración de un libro de matemáticas. El cuello, sin gollite, se curvaba y volvía a sumirse en la botella como si, pornográficamente, quisiera penetrar en su trasero. Absurdo. Y el trasero de la botella, a su vez, se abría penetrado desde dentro por el cuello, excepto que no había ningún adentro. Absurdo. La Botella de Klein carecía de agujero y, no obstante, enloquecida frente al espacio, se escapaba por el interior de sí misma. Absurdo.

Me incliné sobre la borda para llenar la botella de agua aunque me constaba que eso era imposible. Se me resbaló de las manos y una ola se la llevó consigo, hacia delante.

La perspectiva suele engañarnos con cómicos trucos. Una persona disminuye de estatura según la distancia a que se nos ponga. Se aleja, y ya es un pigmeo, un soldadito de plomo, una hormiga, un punto. En cambio la botella cuanto más se alejaba más se agrandaba y me reí (¿de miedo?) cuando súbito la perdí de vista: comprendí que no la veía más, no por estar lejos, sino porque yo, sin saber cómo, me había dejado embotellar y estaba flotando simultáneamente por los adentros y las afueras de la Botella de Klein, botella que no tiene ni afueras ni adentros. Absurdo, absurdo, absurdo. El absurdo que otros buscan en la mística oriental a mí me sobrevenía por una de las vías de la ciencia occidental: la matemática de la Topología.

Recogí los remos y remé sin destino. Estaba perdido. Me orienté el alba, que con su acero hirió la oscuridad y en seguida, como si hubiera reventado el corazón del mundo, una sangre sagrada coloreó el cielo y el mar. Salía el sol, y a su contraluz salió también la silueta de una isla que reproducía la Botella de Klein, más grande que la que había tenido entre mis manos, no tan vasta, sin embargo, como la que yo sabía que ahora era mi universo.

El bote encalló en la costa, salté a la arena y me paré, tenso, alerta, esperando que los ojos pudieran reconocer la alta sombra del horizonte. Me pareció primero la sombra de una cadena de montañas mochas y, segundos después, una extensa muralla. Mis ojos se iban acostumbrando y al fin distinguieron en la sombra finas líneas verticales. Ah, lo que me había parecido un macizo continuo eran los bloques contiguos pero separados de... ¡de una ciudad! Una ciudad extrañísima.

Las ciudades por las que uno ha caminado son tan multiformes como la vida: en su laberinto de calles pululan rascacielos, casuchas, catedrales, tiendas, parques, palacios... En ningún país existe una ciudad hecha con un solo elemento multiplicado al infinito, digamos, con una torre y nada más que una torre repetida como los dibujos del papel pintado que recubre una pared. Pues bien: la ciudad que yo estaba divisando sí repetía la misma forma. Esa uniformidad indicaba que la habían concebido en un movimiento del espíritu, que la habían alzado siguiendo un plan único y total. Sus edificios eran un solo edificio que mientras crecía se convertía en ciudad: pólipo que acaba en madrepora, celdilla que acaba en panal. La forma que en esta extraña ciudad se repetía era la de edificios rectangulares, alargados y estrechos. Aun los más anchos no hubieran permitido que en cada piso cupiesen varias habitaciones por donde sus habitantes pudieran desplazarse. Más bien esos habitantes, no disponiendo en la isla ni de colinas ni de árboles a los que treparse, parecían haber edificado sus casas para subir y bajar por el eje de una sola escalera. ¿Qué monstruosos cuerpos rectilíneos tendrían los inquilinos para

sentirse cómodos al encajarse en la rigidez de tales paraepípedos? La arquitectura, aunque real, participaba del carácter irreal de las obras de arte que actuaban sobre la fantasía del contemplador. En esa ciudad no había almenas ni campanarios ni cúpulas ni techos a dos aguas: todos sus remates eran planos, como bordes de libros. ¿Como bordes de libros? ¡Eran libros! Me quedé con la boca abierta. ¡Lo que se me había antojado una cordillera o un muralón era un anaquel de libros gigantes!

Se me cruzó la idea de que no eran libros sino monumentos con traza de libros, erigidos en la superficie de la tierra por los hombres de una civilización subterránea, quizá subacuática, que antes de hundirse habían querido celebrar a sus dioses de papel. Aparté la idea, por desatinada. Además, justo en ese instante advertí unas huellas de pies humanos sobre la arena donde yo también iba dejando las mías. La isla no estaba desierta. Si parecía desierta era porque a esas horas la gente descansaba en esos libros gigantes.

Eran encuademaciones con lomos sin puertas ni ventanas. Probablemente se entraría por un sótano de atrás, en el lado de los cantos y allí, como también en la cabecera, se abrirían entre las páginas rejillas y mirillas que tragarán la luz. El descubrimiento de que los edificios eran libros de verdad me alarmó. No me gusta leer alegorías: mucho menos amanecer en una de ellas. Previ que, en una ciudad-biblioteca construida con casas-libros, la inevitable lógica de las alegorías haría que sus moradores fuesen héroes novelescos. ¡Ay, mi recelo se confirmó! Era, en efecto, una ciudad-biblioteca con casas-libros; y no se trataba de primeras ediciones ni ediciones de lujo, sino de las humildes ediciones; manoseadas y trabajadas a lápiz, de las novelas que al emprender mi viaje yo había dejado en las estanterías de mi dormitorio; novelas que en esa ciudad equivalían a casas, iglesias, prostíbulos, mercados, cementerios, castillos, hospitales, circos, talleres, quintas...

Dominaban una plaza dos tomos de Homero. Me acerqué, golpé, grité. Oí el ladrido de un perro achacoso. Al rato, de la *Odisea* salió Odiseo: musculoso, ancho de espaldas, de grandes ojos negros, nariz recta, labios apretados, barba en punta y envuelto en un manto blanco que acentuaba por contraste el bronce de su tez. De pie, Odiseo era bajo, a causa de sus piernas cortas, pero calculé que, a causa de su largo tronco, en un ruedo de hombres sentados su cabeza aventajaría a todos.

Ahora, al contar mi aventura, encuentro difícil dar razón de lo que, en el momento de vivirla, acepté como posible. Cuento con palabras porque no hay otro modo de contar pero cada palabra traiciona una imagen, cada imagen traiciona un sentimiento. El sentimiento de extrañeza ante las distorsiones del espacio me había preparado para creer también posibles las violentas distorsiones en el tiempo. Odiseo, yo, frente a frente, como en una alegoría. Que yo supiera algo de él era explicable: yo había estudiado a Homero. ¿Cómo explicar que él supiera algo de mi mundo? El era un personaje legendario, yo una persona de carne y hueso, ambos separados por la lengua, por los siglos, por su profesión de guerrero y mi profesión de escritor, por las dimensiones incommensurables del libro y la realidad... Quizá yo salté hacia él y él saltó hacia mí; quizá yo fui él y él yo; quizá los hombres permanecemos iguales a pesar de la historia y, como un aire común que penetra en todos los pulmones y oxigena la sangre, la historia penetra en las cabezas, produce inmediatamente traducciones, esto es aquello, aquello es esto, y fluye así un diálogo sin palabras. Como quiera que sea, lo cierto es que entonces Odiseo y yo nos comunicamos mejor que ahora yo con mis lectores.

Nos saludamos sin mover los labios, y sin mover los labios nos entendimos. Odiseo, que al verme no se había asombrado tanto como yo al verlo a él, sí se asombró cuando le di a entender que yo era escritor y me proponía una novela como esa de la que él era protagonista, sólo que mi técnica sería la que los jóvenes aprendimos en la escuela del *Ullises* de James Joyce.

Tuve que explicarle. Mi explicación duró lo que un guiño pero si la hubiera desplegado en palabras habría sido intrincada y fastidiosa como ésta:

—Tú saliste de un relato y te metiste en otro: héroe borroso de la *Iliada*, te convertiste en el héroe refulgente de la *Odisea*. Ya instalado aquí, parecería que fueron muchos los autores que siguieron tus saltos de isla en isla pues el mismo episodio está narrado desde múltiples puntos de vista. Si por el contrario el autor fue uno solo, cambió de perspectiva y tan pronto contó acciones simultáneas en lugares muy apartados entre sí como se anticipó a los acontecimientos o los evocó con miradas retrospectivas. Tus aventuras no se suceden en orden cronológico. Nos enteramos primero de los años que pasaste en la isla de la ninfa Calipso, de tu partida para Itaca y de tu naufragio en las playas de la isla de los feacios. De lo que te había ocurrido antes de que Calipso te retuviera sólo nos enteramos después, cuando Nausícaa te conduce al palacio de su padre, el rey Alcínoo...

Odiseo me puso la mano sobre el hombro. Creí que me tocaba para cerciorarse de que yo existía pero en seguida oí en mi cabeza que me estaba diciendo:

—¡Oh, Nube del Futuro! no es la primera vez que oigo a un mortal que me cuenta mi propia vida como si yo fuera otro, como si yo necesitara que me la contasen...

—Ya sé —dije—. En el palacio de Alcínoo el aedo Demódoco, ciego como Homero, sin saber que tú eras Odiseo, cantó la caída de Troya y tus propias hazañas. Hoy los novelistas se consideran muy ingeniosos cuando hacen que uno de sus personajes cobre conciencia de ser personaje de novela. Citan a Don Quijote como antecedente remoto...

—¿Don Quijote? Lo conozco. Vive por allí —y Odiseo señaló con un ademán las calles de casas-libros. Después buscó con la vista unas huellas sobre la arena pero renunció—: ¡Quién sabe cuáles son las de Don Quijote! ¡Hay tantas!

—Citan a Don Quijote —continué como si nada— pero tú fuiste el primero. Déjame seguir para probarte que en tu libro ya estaba todo...

Cuando conversamos, aun con los familiares y en las circunstancias más ordinarias, nos intranquiliza la sospecha de que ni los comprendemos ni nos comprenden. El lenguaje, por bien compartido que esté, es un nido de equívocos. Dos líneas paralelas. Una, la de las palabras, se ha hecho invisible. Queda la otra, la línea correspondiente a las imágenes suscitadas por las palabras. Estas imágenes son como ramas de árbol sacudidas por el viento, sólo que el viento no se ve y así las ramas parecen moverse por sí mismas. Odiseo y yo conversábamos y no conversábamos. Nos adivinábamos con intenciones, con gestos. Los gestos dicen a veces más que las palabras pero lo dicen al modo de la música y uno nunca está seguro de comprender y ser comprendido. Ahora que me dirijo a lectores invisibles para relatarles aquella conversación que no fue conversación —Odiseo, yo, mudos, en una isla perdida—, todo se hace increíble. Ya no sé si dije, si oí, lo que tengo que comunicar. Aquel diálogo vibraba en el aire. Las palabras que voy a escribir ¡ay! se parecerán inevitablemente a una de mis páginas de ensayista. Creo que dije a Odiseo, o pensé decirle:

—Al final de la fiesta que te ofreció Alcínoo revelas tu identidad y de viva voz nos completas tus aventuras, desde la destrucción de Troya hasta tu llegada a la isla de Calipso: aventuras con los Cíclopes, Lotófagos, Cíclopes, Eolo, Lestrigones, Circe, almas del Hades, Sirenas, Escila-Caribdis, Vacas del Sol... Regresas a Itaca, te vengas de los Pretendientes, te retiras con Penélope a su alcoba y cuando ya creemos que con toda felicidad se ha cerrado el ciclo de tu vida, vuelve a abrirse porque recordamos que, según la predicción de Tiresias, debes emprender una nueva serie de viajes en busca de "aque- llos hombres que nunca vieron el mar".

Creo que Odiseo me dijo, o pensé decirme: —¡Muy bien! Ni Aristarco...

Miré los dos tomos, la *Iliada*, la *Odisea*, en cuyos tejuelos azules lucía, muy alto en la mañana, el nombre de Homero, y sin hacer caso de la ironía exclamé:

—¡Te novelaron magistralmente, Odiseo! con claridad, con tensas expectativas... Pero ese antiguo arte de narrar ofrecía ya las brusquedades del arte de narrar de la novela experimental de hoy. Dioses —como literatos omniscientes— intervienen en la marcha de la acción. Semidioses —como lectores perplejos— interpretan tus movimientos a su manera. Con los procedimientos de la *Odisea*, querido Odiseo, un novelista de mi siglo XX escribiría lo que está de moda: una *antinovela*. Imaginate hasta qué subversiones y disoluciones podríamos llevar los procedimientos homéricos, ricos en cábalas —veinticuatro rapsodias, una para cada letra del alfabeto griego—, en metéóricos discursos que caen como cartas inesperadas, en chácharas dialogadas y ecos cultos, en disparatadas intercalaciones, en realismos mágicos que funden costumbres ordinarias con monstruosidades y encantamientos, en análisis psicológicos, sueños, retruécanos, mitos... ¡Qué! aun *monólogos interiores* —procedimientos de última moda—, tú, Odiseo, fuiste el primero en pronunciar. En los momentos de congoja, cuando el espíritu se rompe por dentro y unas voces luchan contra otras, Homero comenzaba: "Y el héroe, gimiendo, así hablaba con su propio y magnánimo corazón." Y entonces tú seguías: *O mi ego...* ("¡Ay de mí, desdichado!"...).

Me sonrió. Traduje su sonrisa. En la muda telepatía con que conversábamos, con esa sonrisa Odiseo replicó a mis argumentos:

—Si es verdad lo que dices, tus contemporáneos leen sin leer. Leen lo que llamas *antinovelas*, pero como en tales *antinovelas* el significado ha quedado suspendido, en realidad no leen sino que creen estar leyendo, y mientras tanto se imaginan lo que quieren. Es como si, sin saber griego, abrieran una *Odisea* griega. Sospecho que las *antinovelas* deben de ser para sus lectores lo que el griego de la *Odisea* fue para los bárbaros. No veo la necesidad, pues, de que te empeñes en antinovelar la *Odisea*. Una *Odisea* a la moderna no sería la misma.

—¿Por qué no? —pensé empujando mi pensamiento hacia él—. Una naranja, una moneda, un dado parecen diferentes y sin embargo son iguales en virtud de que sus superficies no se rompen con ningún agujero. Un anillo y un túnel, por diferentes que sean, se parecen en que ambos tienen un agujero solo. Con la arcilla blanda de una jarra de dos asas uno podría formar el número 8 siempre que, al deformarla y transformarla, no la desgarrásemos. Mientras conservemos sus dos agujeros el 8 tiene las dos asas de la jarra. Todo es cuestión de mantener una buena contabilidad de agujeros.

Hice una pausa. La verdad es que sentía el peso de mi propia pedantería. Una cosa es escribir un ensayo; otra, endilgárselo a un amigo. Lo normal es

que un monólogo discurra por un cauce de palabras y que las palabras absorban algo de lo que el monólogo acarrea; pero como entonces mi monólogo, cargado de ideas pero sin palabras, se volcaba intacto en la mente de Odiseo, éste, al recibirlo entero, debía de considerarme un pesado. Me sobrecogía el contraste entre nuestro silencio y el ruidoso oleaje del mar. Hubiera prolongado indefinidamente mi pausa pero ya que había empezado no podía dejar el negocio a medias. Pensé, pues, con fuerza para que mi pensamiento le llegara con claridad:

—Odiseo; yo he de escribir una novela que, sin romperlas, comprima, amase, contorsione y estire las formas de la *Odisea*. Tomo una cinta...

Por si mi pensamiento no bastaba me ayudé con las manos y me desprendí del cinturón:

—Tomo una cinta y ¿ves? lauerzo con una media vuelta antes de pegar sus extremos. Ahora la cinta...

Debo decir aquí que en ese momento vi la Cinta de Möbius tan patente como había visto la Botella de Klein, iguales ambas a las ilustraciones de mi libro de matemáticas:

—Ahora la cinta tiene un solo borde, un solo lado. Pongo el dedo en la superficie interior y lo deslizo tocando siempre el mismo lado: llega un momento ¿ves? en que el dedo ya no está adentro, sino que continúa por fuera. Si la corto a todo lo largo y por el medio, tal cinta, que sólo tenía un lado, no se dividirá en dos cinturones separables, sino que creará en un gran cinturón con dos lados y si en vez de cortarla por el medio la corto siguiendo una línea paralela al borde, a una distancia de un tercio del ancho de la cinta, la tijera dará dos vueltas alrededor de la cinta, en un corte continuo, y saldrán, sí, dos cinturones, pero uno dentro del otro, uno con dos lados y el otro, nuevamente, con un solo lado... Y si con este último repito la operación... ¡oh!...

Dejé el ¡oh! en la boca y sondé con la mirada los ojos de Odiseo. ¿Habría comprendido esos juegos con el espacio? Sí. Yo había tardado mucho, la noche pasada, en comprender en mi libro de matemáticas el capítulo sobre Topología, pero el ingenioso Odiseo comprendió sin arrugar el ceño. Repetí —con menos fuerza— el eco del ¡oh! y proseguí:

—¡Oh, qué novela, qué novela me saldría si con el ejemplo de la Topología yo continuara los juegos espaciales de la *Odisea*!

(Perdón que me interrumpa otra vez pero necesito ser claro. Desgraciadamente la claridad de esta relación o informe o lo que sea no es la misma que la de esa isla fuera de la geografía que la de esa mañana fuera de la historia. Mi sentimiento, vago, confuso, era que ni Odiseo ni yo existíamos o que, en todo caso, yo existía pero de un modo diferente de como soy. Nos cambiábamos pensamientos virtuales, no los verbosos discursos donde ahora trato de verterlos. Esos pensamientos, breves y rápidos, estaban sincronizados con la relojería astronómica. De alguna manera inexplicable el sol, blanquecino en el alba, rojizo en la aurora, plateado después, se alzaba por detrás de las nubes saltando de una altura a otra. Desde cada posición iluminaba más y más, si bien siempre con una luz de vidrio opaco. Los instantes de la conversación que Odiseo y yo mantuvimos coincidían, pues, con puntos de la trayectoria del sol, muy espaciados entre sí. Toda la escena entre Odiseo y yo pudo haber durado unos minutos y sin embargo el sol parecía haber recorrido un arco de horas. Odiseo y yo, empapados por un resplandor gris como si estuviéramos encerrados en una botella (¿la Botella de Klein?) nos entendíamos en un tiempo entrecortado. Los sonoros ritmos de la marea se sucedían con naturalidad pero nosotros ignorábamos los intervalos. Para mayor confusión, las palabras que estoy escribiendo desfilan en un curso continuo, largo, lento y pesado: es otro tiempo el mío de ahora. Perdón. Sigo.)

—Mi novela —según— sería una novela consciente de ser novela. El espacio interior de mi narración quedaría configurado en inesperados laberintos. Una novela dentro de la cual se reproduce otra; y de ésta se desprende otra, y otra... Más: yo encuadraría la novela en un Diario íntimo que registrase, paso a paso, la composición de las monstruosas novelas e intranovelas y el autor del Diario íntimo, a su vez, sería un personaje que se rebela contra un autor, también personaje, y habría caprichos tipográficos; interrupciones con notas al pie; retrosecciones; anticipaciones; contrapuntos, saltos en el tiempo; desdoblamientos interiores; cambios en los puntos de vista y aun en la identidad de los personajes... Con arte combinatorio yo mostraría formas que no se alteran a pesar de la distorsión de los conjuntos porque conservan una propiedad común: la de ciertos agujeros permanentes. Los lectores vulgares entrarían en esa novela abierta como Perico por su casa, la interpretarían a su gusto y paladar, reharían lo hecho, se sentirían co-autores...

Pero un lector inteligente y culto descifraría la secreta ley del juego y entonces ¡qué placer tendría ese lector al descubrir que había leído otra *Odisea*!

Odiseo, que durante mi perorata me había mirado burlonamente, sin comunicarme sus ideas, ahora, con una moción del ánimo, me transmitió mitos de metamorfosis que traduje así:

—Inaugural (¡oh Zeus!) fue el cruce de caballo y hombre en el Centauro, la de cabra, león y serpiente en la Quimera y aun la de centauros y quimeras, pero el cruce de sus nietos y bisnietos da monstruos amorfos. Inaugural (¡oh Iris!) fue la mezcla de rojos, amarillos y azules y aun la mezcla de esas mezclas, pero al final lo que sale es lodo sin color. Las fiestas con que los hombres festejan una inauguración y una clausura pueden asemejarse pero la inauguración no es una clausura. En la *Odisea* la falta de plan era energía en estado naciente, abierta a nuevas obras maestras; en la antinovela que me has descrito la aparente falta de plan disimula un astuto plan para terminar con el arte de contar.

Dicho lo cual Odiseo dio media vuelta y con medidos pasos se metió en su libro. No le reproché que abandonara el diálogo. También a mí me fatigaba mi propia lucubración y confieso que no puedo imaginarme un cuento más engorroso que éste que estoy contando.

Una vez a solas continué mi paseo por la ciudad-biblioteca, contemplando sus casas-libros, alineados en la isla como botellas de licor. Vi *Don Quijote*, *Tristram Shandy*... Y novelas de Proust, Joyce, Mann, Gide, Kafka, Faulkner, Huxley, Beckett, Woolf, Robbe-Grillet, Cortázar... A medida que recorría la playa las novelas se iban haciendo antinovelas y las antinovelas prenovelas y las prenovelas protonovelas. Algunas eran páginas sueltas para barajarlas al azar. Una, no estaba ni siquiera escrita: era una cinta magnetofónica y el arte de contar regresaba al punto de origen, a los primeros balbuceos con que los cavernícolas se pusieron a rumiar sus pesadillas. Pensé: un poco más y no habrá novela. Y, en efecto, un poco más allá comprobé que ya había dado la vuelta completa a la isla. Al toparme otra vez con la *Odisea* la saludé con alivio, volví al bote, me acosté y me dejé ir a la deriva, como en un suave y tibio lecho.

## Nota

Enrique Anderson Imbert autorizó a **LECTURA Y VIDA** a publicar su cuento **La botella de Klein, Topología de la novela**, conjuntamente con el trabajo de Otero, del cual sostiene que "enriquece la crítica literaria con un nuevo método".

Por razones de espacio no transcribimos la totalidad de los códigos sino solamente algunos ejemplos para orientar al lector.