

# EL SECRETO DE LOS FLAMENCOS: JORGE LUIS BORGES, FEDERICO ANDAHAZI, Y EL CUESTIONAMIENTO DE LOS SISTEMAS EPISTÉMICOS

Jorge R. Sagastume\*  
Dickinson College

**PALABRAS CLAVE:** BORGES Y ANDAHAZI, ALEPH, MATEMÁTICAS, FILOSOFÍA, EPISTEMOLOGÍA

**Resumen:** Este trabajo tiene el fin de discutir los temas principales tratados en la novela *El secreto de los flamencos*, de Federico Andahazi, partiendo de los textos que han regido su composición. Entre estos textos, el más influyente es "El Aleph", de Jorge Luis Borges, que no sólo se menciona de manera específica en la novela sino que además el tema desarrollado por este autor parte del concepto del Aleph borgesiano. El cuento de Borges, sin embargo, está regido por el Aleph del matemático Georg Cantor, quien creara un sistema epistémico transfinito y del que Borges se apropia para cuestionar lo que llamamos realidad y sugerir que nada, más allá del lenguaje, es real. Tanto Borges como Andahazi pueden clasificarse como escritores *ironistas* que, siendo conscientes de la finitud de los sistemas epistémicos que como humanos utilizamos, desarrollan un tipo de escritura que consiste de la permanente redes-

---

\* sagastuj@dickinson.edu

cripción metafórica, no con la intención de establecerse como vocabulario final sino con el propósito de mantener abierto el diálogo intelectual entre las diferentes disciplinas del conocimiento.

**KEY WORDS:** BORGES Y ANDAHAZI, ALEPH, MATHEMATICS, PHILOSOPHY, EPISTEMOLOGY

**Abstract:** *This essay has the purpose of discussing the main issues addressed in the novel The Secret of the Flemish, by Federico Andahazi, departing from the texts that have determined its composition. Among these texts, the most influential has been Jorge Luis Borges' "The Aleph"; not only that the story is mentioned specifically in Andahazi's novel but also the ideas developed in it depart from the Borgesian concept of the Aleph. Borges' Aleph, however, comes from the mathematician Georg Cantor, who developed a transfinite epistemological system that Borges makes his own to question what we call reality to later suggest that nothing apart from language is real. Both, Borges and Andahazi, may be classified as ironist writers who, being aware of the finitude of the epistemic systems that we humans utilize, develop a style of writing that is characterized by a constant metaphorical redescription, not with the intention of establishing a final vocabulary but to maintain open the intellectual dialogue among the different disciplines that deal with theories of knowledge.*

**E**n una entrevista a Federico Andahazi,<sup>1</sup> Pedro B. Rey indaga sobre los orígenes de las complejas ideas tratadas en la novela *El secreto de los flamencos*; el autor, un poco evasivamente, responde que:

---

<sup>1</sup> Federico Andahazi nació el 6 de junio de 1963 en Buenos Aires, Argentina, en el céntrico barrio de Congreso; es uno de los autores argentinos cuyas obras fueron traducidas a mayor número de idiomas en todo el mundo; sus libros fueron publicados por las editoriales más prestigiosas. En Estados Unidos fue editado por Doubleday, en Inglaterra por Transworld, en Francia por Laffont, en Italia por Frassinelli, en China por China Times, en Japón por Kadokawa, en Alemania por Krüger y por varias

[...] toda novela está escrita en algún lugar antes de escribir la primera palabra. Está en el orden de aquello que Platón llamaba la rememoración. Me da cierta tranquilidad al sentarme a escribir creer que esa novela ya está escrita en alguna parte. Me agradaría decir que, siguiendo ese hilo, uno ya tiene cierta cantidad de novelas escritas, en algún lugar, para el resto de su vida. Esta novela, por ejemplo, la pensé completamente antes de empezarla.<sup>2</sup>

En su respuesta Andahazi da a entender que, precisamente como Platón lo indicó, todo es rememoración, y que a través de ella él ha tejido la trama de su novela. Pero lo que dice Platón en la *República* es que todo lo que el ser hace, piensa y dice en esta vida mortal proviene de una anterior, una vida en otro lugar donde el individuo vivía con un cierto dios, y los recuerdos de esa otra vida se han permeado y entrado

---

decenas de editoriales de diversos países. Dictó conferencias en lugares tan distantes y prestigiosos como la Facultad de Periodismo y Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Moscú, en Rusia, y la Universidad Santos Ossa de Antofagasta, en Chile. Ofreció charlas en Estocolmo, Londres, París, Estambul y otras ciudades de Europa, América Latina y Estados Unidos. Participó en congresos literarios en Francia, Finlandia y varias ciudades de España. Fue invitado a numerosas ferias del libro como la de Guadalajara, Moscú, Pula, Estambul, Madrid, Barcelona y, desde luego, asistió a la de Buenos Aires y a casi todas las de Argentina. Colaboró con la mayor parte de los periódicos y las más importantes revistas de su país: *Clarín*, *La Nación*, *Perfil*, *Noticias*, *Veintitrés*, *Lamujerdemivida*, *Brando*, etcétera, y en diversas publicaciones de América Latina, Estados Unidos y Europa, tales como: *Loft* de Estados Unidos, *Independiente* de Portugal, *El gatopardo* y *Soho* de Colombia, etcétera. Otras obras del mismo autor incluyen: *Las piadosas* (Sudamericana, 1998), *El árbol de las tentaciones* (Planeta, 1998), *El príncipe* (Planeta, 2000), *El secreto de los flamencos* (Planeta, 2002), *Errante en la sombra* (Alfaguara, 2004), *La ciudad de los herejes* (Alfaguara, 2005), *El conquistador* (Planeta, 2006), *Pecar como dios manda* (Planeta, 2008), *El oficio de los santos* (Planeta, 2009), *Argentina con pecado concebida* (Planeta, 2009), y *Pecadores y pecadoras* (Planeta, 2010). Datos tomados de la página oficial del autor: <[http://www.andahazi.com/es\\_index.html](http://www.andahazi.com/es_index.html)>.

<sup>2</sup> Sin paginación: <<http://www.lanacion.com.ar/429113>>.

en su realidad de ser mortal, pero ninguna de las ideas que surgen en esta vida son de creación propia sino que proceden de un creador supremo y absoluto.

Debido a su complejidad, *El secreto de los flamencos* puede dar lugar a varios trabajos de interés, pero una de las cosas que se quiere proponer en este ensayo es que, como el autor lo afirma, la novela ya estaba escrita en algún lugar; esa rememoración a la que Andahazi se refiere, no obstante, no es en realidad de características platónicas sino que se trata de la rememoración de lecturas previas y del resultado de un serio trabajo de investigación que —de manera muy borgesiana— se convierte en ficción. Es verdad que estas lecturas previas de Andahazi proceden de Platón, Aristóteles y otros, pero el autor llega a ellas y las utiliza en un contexto específico a través de Borges, y en particular por medio del cuento “El Aleph”, sin embargo, la finalidad de este trabajo no es la de descubrir textos ocultos en la novela de Andahazi; la intención de este estudio es la de esclarecer las ideas que la obra pretende comunicar a través de los textos que han regido su composición, y entre estas ideas —las centrales, que se discutirán aquí— son la del cuestionamiento de lo llamado *realidad* y la de la dificultad de su explicación o representación a través de los sistemas con los que se cuentan, sean éstos lingüísticos, artísticos o científicos.

En otras palabras, lo que plantean las obras que dan forma al texto andahaziano es la imposibilidad de llegar a un vocabulario final,<sup>3</sup> o a una descripción definitiva de los infinitos elementos que componen el universo,<sup>4</sup> pero el texto de Andahazi —como los de Borges— proponen entre otras cosas, que aunque no se pueda jamás determinar un vocabulario final, sí se debe continuar produciendo descripciones y

---

<sup>3</sup> Se utiliza aquí la expresión *vocabulario final* a partir del modelo de Richard Rorty, quien creó la terminología al referirse a la fútil búsqueda de las distintas disciplinas para hallar una descripción final o definitiva de los distintos elementos que componen la realidad.

<sup>4</sup> Como nota de aclaración, el término *universo* en este trabajo se utiliza a la manera borgesiana, que se ajusta a la definición del diccionario: “conjunto de todas las cosas creadas”, que también coincide con la definición de la palabra *cosmos*. Este conjunto

redescripciones, siempre y cuando el individuo sea consciente de los juegos lingüísticos a los que se suscribe y de la finitud de los mismos.<sup>5</sup> A fin de desarrollar los temas aquí sugeridos, en primer lugar hará falta establecer la conexión entre la novela de Andahazi y el cuento de Borges, para luego demostrar cómo, a partir del cuento y de los textos que lo rigen, Andahazi teje la trama de su novela presentando una visión alternativa —o una redescrición— de las ideas propuestas en “El Aleph”, siguiendo así los pasos de su maestro y desarrollando un estilo de escritura semejante con la intención específica de ser una metáfora de la realidad y, de este modo, obligar al lector a considerar el universo desde una perspectiva que se caracteriza por reconocer abiertamente la falta de presunción de establecerse como un *vocabulario final*, o descripción definitiva, tal y como tiende a hacerlo la ciencia, e incluso la filosofía y hasta la crítica literaria.

Es sabido que en Borges siempre aparecen temas que se repiten de manera casi obsesiva, presentándose cada vez argumentos superpuestos o redescripciones de los mismos; entre ellos pueden mencionarse el infinito y el absoluto. No hay espacio aquí para entrar en una discusión, siquiera superficial, de los textos borgesianos que tratan estos temas y cómo el autor lo hace,<sup>6</sup> pero —como ya se ha sugerido— el que está di-

---

de todas las cosas creadas incluye, por supuesto, al ser humano. Véase el diccionario de la Real Academia Española: <[http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TI\\_PO\\_BUS=3&LEMA=universo](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TI_PO_BUS=3&LEMA=universo)>.

<sup>5</sup> Se utiliza aquí la expresión *juego lingüístico* a la manera de Jean-François Lyotard, en *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (21).

<sup>6</sup> Sin mucho esfuerzo al lector le podrán venir a la mente varios escritos de Borges en los que la fundamentación de los argumentos presentados tienen sus orígenes en la matemática y su relación con el infinito: “El disco”, “El libro de arena”, “La biblioteca de Babel”, “La lotería de Babilonia”, “Del rigor de la ciencia”, “Examen de la obra de Herbert Quain”, “*Argumentum ornithologicum*”, “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, “Avatares de la tortuga”, “El idioma analítico de John Wilkins”, “La doctrina de los ciclos”, “Pascal”, “La esfera de Pascal”, “Ruinas circulares”, “El inmortal”, “La muerte y la brújula”, y la lista podría continuar, incluyendo el más agudo de todos: “El Aleph”.

rectamente relacionado a este ensayo y que establece el marco teórico de la novela de Andahazi es “El Aleph”, en el que ese supuesto orificio en un sótano de la calle Garay despliega el *todo*: lo pasado, lo presente y lo por venir, además de dilucidar todos los secretos del universo, resolviendo así toda aporía y explicando toda paradoja.

Ese orificio, esa “esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna” (Borges, *Obras completas*, I. 625) y que adquiere la forma de un hexágono en “La biblioteca de Babel” vendría a ser el conjunto absoluto de todos los conjuntos que componen el infinito universo. Partiendo de este planteamiento, Andahazi hila una trama cuasi histórica en la que se narra la búsqueda y el hallazgo de un Aleph a través del arte de la pintura el cual abriría las puertas al entendimiento de la realidad y, por medio de ello, permitiría hallar una manera de explicarla o de representarla a través de la pintura, la cual consta de la fusión de la forma, dada mediante la perspectiva matemática y del color absoluto. Pero este Aleph andahaziano no se halla en un sótano de la calle Garay en Buenos Aires sino en otro ubicado en la Calle del Asno Ciego, en Brujas.

Aparte de esta coincidencia que aparece en ambos textos hay otras que establecen la conexión entre Andahazi y Borges con bastante claridad, y mediante esta afirmación no se quiere sugerir plagio de parte de Andahazi, puesto que éste ingeniosamente le da a conocer al lector sus fuentes. Por ejemplo, el narrador revela que el “monje Giorgio Luigi di Borgo, que aseguraba haber visto el mítico Aleph” (193), vio lo mismo que el maestro Monterga ve más de cuatrocientos años después en la novela:

[...] un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó [...] 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. (194)

Esta cita tomada de *El secreto de los flamencos* en realidad es una cita de una cita, puesto que procede, palabra por palabra, del cuento “El Aleph” y que, es posible sugerir, se convierte en el nodo central que

determina las ideas desarrolladas a lo largo de la novela que aquí se estudia.<sup>7</sup>

Si bien el Aleph de Andahazi proviene del de Borges, el de Borges parte de otro, y Andahazi hace uso de éste también. Hacia el final del relato borgesiano el narrador señala que el Aleph es la primera letra del alfabeto hebreo, el *En Soph* para la Cábala, y el símbolo de los números transfinitos para la *Mengenlehre* (*Obras completas*, I. 627). Las tres cosas, sin embargo, están íntimamente relacionadas: el Aleph es la primera letra del alfabeto hebreo que dio lugar a la imagen de la divinidad para los cabalistas a través del *En Soph*, que es también el conjunto absoluto que contiene todos los conjuntos que componen el universo y los números transfinitos, cuyo símbolo también es el Aleph, además, es el sistema epistémico que permitió articular la teoría de los conjuntos (que es la rama de la matemática que estudia la relación entre conjuntos) creada por el matemático Georg Cantor (1845-1918). El fin de este sistema fue el de proponer un lenguaje que fuera más allá del lenguaje finito con el que el ser humano se rige y así poder hablar del infinito sin que esta discusión fuera rotulada de metafísica. La diferencia entre el Aleph de Cantor y el de Borges, como bien lo señala Floyd Merrell, reside en que el primero creía en la existencia de un absoluto, mientras que el postero no creía necesariamente en tales arquetipos eternos; su interés en ellos no estaba en la posibilidad de que fueran reales, sino en que ellos le permitían plantear que posiblemente nada fuera real, precisamente porque los juicios que todo individuo hace sobre la realidad están determinados por el conocimiento que el ser recibe mediante los sistemas lingüísticos que cuenta y que se caracterizan por su finitud (Merrell 61-62). Todo lo que resulta una paradoja es paradoja dentro de los límites

---

<sup>7</sup> Se sabe que se ha conservado el manuscrito del cuento "El Aleph" en el que el autor primero utiliza *mihrab* en lugar de Aleph (Block de Behar 11). Tal como lo indica Ibn Hajar al-Asqalani, en *Fath al-Bari*, originalmente la palabra *mihrab* no tenía una connotación religiosa y designaba un lugar especial en una casa; luego pasó a ser un lugar de honor o trono de los reyes; el profeta Mahoma usa el término para designar su propio cuarto de oración y en el judaísmo continúa utilizándose como "un lugar especial de la casa". En el relato de Borges ese Aleph o *mihrab* es un lugar, pero no físico.

finitos de los sistemas epistémicos vigentes; toda paradoja deja de ser tal cuando se la analiza más allá de la finitud lingüística que caracteriza esos sistemas. La imaginación y la redescrición en la que se mezclan la finitud con la trasfinitud es la que permite considerar posibles respuestas a las paradójicas preguntas que pueblan el diario vivir de cada quien, sin la pretensión de haber hallado un vocabulario final, y de esto precisamente consta todo texto irónico (Rorty 29).

De la manera más sucinta posible, y utilizando otro relato borgesiano para hacer la idea más gráfica, se explicará de qué consta la idea de Cantor para ver cómo la utiliza Borges y luego Andahazi. Se sabe que en “La biblioteca de Babel” se presenta una analogía entre el universo y la biblioteca (*Obras completas*, I. 465) y el cuento en sí trata sobre la infructuosa búsqueda de un catálogo que sea aquel que reúna todas las diversas explicaciones del universo. Pero este catálogo no sería una simple lista que contuviera todos los títulos habidos y por haber que podrían ser considerados fuentes individuales de conocimiento y que en conjunto podrían explicar definitivamente el universo, sino que se trata de una relación ordenada de títulos que están vinculados entre sí. En otras palabras, se trataría de un grupo absoluto que contuviera por completo todos los conjuntos de las fuentes de conocimiento y que revelaría a la vez la relación que existe entre ellos; pero dentro de éste hay conjuntos y subconjuntos, por ejemplo los de libros de literatura, de filosofía, de historia, de ciencias, etcétera, que a su vez también están compuestos de otras divisiones.

Por ejemplo, el grupo de los libros de literatura: dentro de éste existe el subconjunto que comprende todos los libros de poesía, el de los de prosa, el de los de drama, etcétera. Así, cada uno de estos subconjuntos son en sí acervos individuales, pero determinar el número total y absoluto de elementos y la relación que existe entre ellos, el catálogo (la cardinalidad de los elementos, en términos matemáticos) resulta imposible si se parte de una aritmética finita, y ésta no es sino otro sistema lingüístico que por ser matemático no necesariamente es exacto como se suele considerar; de modo que para poder comenzar a vislumbrar un concepto infinito haría falta primero crear un sistema epistémico que fuera más allá del finito; es así cómo Cantor establece un sistema con este objetivo, y que hoy en día se conoce como el sistema de los números transfinitos



que gobierna la matemática actual y que ha establecido los fundamentos de la estadística.<sup>8</sup>

Decir números transfinitos es otra manera de expresar cardinalidad, es decir, el número de elementos que un determinado conjunto contiene. No resulta muy difícil establecer la cardinalidad de un conjunto finito, pero al pensar en colectividades infinitas este concepto resulta difícil de vislumbrar. Cantor entonces estableció distintos niveles del infinito y a cada uno de ellos le dio una cardinalidad específica mediante la primera letra del alfabeto hebreo, el Aleph, seguida de un número para indicar cada nivel de infinitud (Aleph-cero, Aleph-1, etcétera). Esta cardinalidad, por supuesto, no es determinada por puro capricho, sino que responde a un sistema aritmético también transfinito y bien fundamentado, pero no es posible entrar en detalles sobre ello puesto que no vienen al caso aquí, lo que se quiere destacar mediante estas explicaciones sobre el Aleph cantoriano es que Borges parte de éste, que a la vez parte de la Cábala, que parte del *En Soph*, para hablar del conjunto absoluto que contiene todos los grupos y al que Platón, como los cabalistas, llamó dios (Aczel 36).

Borges y Andahazi, sin embargo, no se suscriben necesariamente a estas ideas de la misma manera que lo hace Cantor, sino que las utilizan para cuestionar la realidad y sugerir, además, que toda descripción o representación a través de los sistemas epistémicos es arbitraria y, por consiguiente, ninguna descripción de la realidad es final o definitiva.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Un libro que Borges consultaba con frecuencia y del que estas ideas parten es *Matemáticas e imaginación*, de Edward Kasner y James Newman. Este tema ha sido estudiado por Juan Antonio Hernández; véase: "Biografía del infinito...".

<sup>9</sup> Borges, en su ensayo titulado "El idioma analítico de John Wilkins" nos informa que "[h]a registrado las arbitrariedades de Wilkins, del desconocido (o apócrifo) enciclopedista chino y del Instituto Bibliográfico de Bruselas; notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. 'El mundo —escribe David Hume— es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada,

El tema de la imposibilidad de expresar el absoluto —si éste fuese asequible— o de explicar incluso cualquier elemento de la realidad a través del lenguaje o de la pintura es antiguo y proviene del Libro X de la *República* de Platón; es conocido como la batalla entre la filosofía y la poesía (o el arte).

Platón propone que en la república ideal la tarea de impartir conocimiento sobre la verdad habrá de recaer en el filósofo y no en el artista (pintor o poeta), puesto que éste: a) recurre a las emociones, lo más bajo del ser, a la hora de describir la realidad, b) por recurrir a la emoción, destruye la razón y, c) el artista, por ser tan sólo un imitador de la apariencia de la realidad, aleja al ser de la habilidad de comprenderla tal como es (Platón 598). Pero según el filósofo, a través de la rememoración y del uso del intelecto es posible tener acceso a la verdad y también comunicarla por medio de un lenguaje no metafórico; es decir que para este filósofo se puede llegar a un vocabulario final mediante la razón.<sup>10</sup> Hay que recordar —como se mencionó antes— que era partidario de la existencia de un ser supremo y creador de todo; de un absoluto que fuese el conjunto de todos los conjuntos, y al que llamó dios y también *idea*, es decir, la idea original creadora de todo.

Tomando como punto de partida esta batalla proveniente de la *República* —y a la cual se alude con frecuencia en varios escritos de Borges— Andahazi escoge un marco histórico que pone a sus lectores aún frente a otra batalla: la que existió durante el Renacimiento entre las escuelas de pintura florentina y flamenca; la primera —según la novela— en busca de un absoluto logra el desarrollo máximo posible de la perspectiva matemática (que básicamente consiste en hacer visible la dimensión tal como aparentemente la percibe el ojo humano) para representar las

---

que ya se ha muerto' (*Dialogues Concerning Natural Religion*, V. 1779). Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios" (*Obras completas*, II. 86).

<sup>10</sup> Silvia G. Kurlat Ares sugiere que Borges considera estas ideas partiendo de Kant (6); en realidad las propuestas kantianas tienen su origen en Platón.

formas del universo (Andahazi 73),<sup>11</sup> mientras que la segunda se caracteriza por la facultad de producir los mejores colores, los más brillantes y los de secado más rápido de la época (99). La fusión de forma (dimensión) y color dan lugar a la representación de lo visible o también denominado sensible, pero esa unión no es suficiente, puesto que aún cuando el dominio del arte de la pintura se desarrollara al máximo —siguiendo los estatutos platónicos— todavía continuaría siendo una imitación de la apariencia de la realidad, pero no la realidad en sí.

Con respecto a lo dicho, sería importante tener en cuenta, por ejemplo, el siguiente diálogo procedente del Libro X de la *República* en el que se discute la representación de la realidad:

Puede llevarse a la práctica rápidamente, en un momento si quieres; te basta tomar un espejo y dirigirlo hacia todos lados; en seguida harás el sol y lo que hay en el cielo, la tierra a ti mismo, a los demás seres vivos, los objetos fabricados, las plantas y cuanto acabamos de mencionar. Sí —replicó—, creaciones aparentes, pero sin ninguna realidad. Muy bien —dije—, comprendes perfectamente el sentido de mis palabras, y entre esa clase de artesano está, creo yo, el pintor. ¿No es así? Sin duda. (582)

Hoy en día esta es una observación obvia, pero en el tiempo histórico que enmarca la novela de Andahazi se creía que esta fusión perfecta y absoluta podía lograrse y así restaurarse la posición del artista, que había quedado en menos a partir de los argumentos platónicos.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Existe cierta discrepancia entre si fueron los florentinos o los valencianos los que alcanzaron el mayor dominio de la perspectiva; se dice que hacia finales del siglo XIV y durante el XV, la perspectiva fue en lo que se especializaron los últimos, y el más prominente fue Giorgione. Entre otras cosas, los artistas trataron asiduamente de usar el punto en el infinito en sus obras, un punto que se desvanece en el centro del cuadro, y hacia él pintaban la escena; con esto comunicaban la idea de la infinitud del universo y a la vez la inhabilidad de representarlo todo (Aczel 41-44).

<sup>12</sup> El estudio de este tema en la novela de Andahazi, se podría sugerir, tiene el propósito de redescubrir estas antiguas ideas para cuestionar la percepción que cada quien tiene de la realidad, además de proporcionar un comentario irónico sobre la

Teniendo en cuenta la idea de que existía un ser supremo y absoluto, era lógico pensar que para los pintores de la época detrás de la realidad visible que el ojo humano percibe había una esencia,<sup>13</sup> y para poder representar la realidad tal como es primero haría falta aprehender esa esencia, o lo que Andahazi —partiendo de Borges— denomina el Aleph, y que en la novela el maestro Monterga, refiriéndose sólo al conjunto absoluto de los colores que contiene todos los colores del universo, llama el color en su estado puro:

[S]i la realidad sensible era una mísera copia del mundo de las ideas, entonces la pintura, como representación artificiosa de la naturaleza, era apenas una copia de la copia. De modo que si existiera el color en estado puro, quizá la pintura dejaría de ser una deficiente reproducción y alcanzaría a convertirse en un arte verdaderamente sublime. (162-163)

La posibilidad de alcanzar este absoluto es lo que lleva a Monterga a someterse al meticuloso estudio de los textos de Aristóteles, quien concluye que la “esencia del color está en la propiedad de los cuerpos de mover al diáfano en acto” (163), y diáfano era el vocablo que empleaba Aristóteles para referirse al transparente éter lumínico, la luz, que para él era de inexplicable procedencia divina (1028b 8).

---

arrogancia de ciertas disciplinas que se creen en posesión de un vocabulario final sobre ciertos aspectos de la realidad.

<sup>13</sup> Sobre el tema, Bertrand Russell observa que: “what the senses *immediately* tell us is not the truth about certain sense-data which, so far as we can see, depend upon the relations between us and the object. Thus what we directly see and feel is merely ‘appearance’, which we believe to be a sign of some ‘reality’ behind” (16); “lo que los sentidos *inmediatamente* nos indican no es la verdad sobre la información contenida en el objeto observado, de acuerdo a cómo estamos posicionados respecto a dicho objeto de la realidad. Por lo tanto, lo que directamente vemos y sentimos es apenas la ‘apariencia’, la cual tomamos erróneamente como testimonio de que hay una cierta ‘realidad’ detrás de lo observado” (la traducción es mía).

Ahora bien, siguiendo la línea aristotélica, Monterga decide que el color era “la frontera entre Dios y el mundo sensible” (Andahazi 164), pero si el color es la frontera entre Dios y la realidad sensible, y si el color es determinado por el diáfano, al que Aristóteles se refirió, asir el color equivaldría a alcanzar el diáfano o “el color en estado puro”, que sería esencial a fin de preparar todos los demás colores que el ojo percibe, tal como lo propone la novela. En otras palabras, y para volver sobre los pasos de Borges y Cantor, ese color en estado puro equivaldría a un cierto Aleph en el cual todos los demás colores de la realidad (subconjuntos) estarían incluidos.

Esta obsesión con la posibilidad de catalogar los diversos elementos del universo de forma definitiva se presenta en la novela de Andahazi mediante diferentes métodos. Aparte de Monterga, otro de los personajes de la novela —Juan Díaz de Zorrilla, o Il Castigliano— pensaba que “si el Universo sensible está compuesto de materia y a cada sustancia le es dado un color, las leyes de la pintura no deberían ser diferentes de las leyes de la naturaleza” (115). Il Castigliano propone de esta manera que con la perspectiva matemática de los florentinos para representar las formas no basta, como tampoco es suficiente el maravilloso color logrado por los flamencos; a ello hace falta “insuflarle el espíritu, imperceptible a la vista”, o una cierta esencia, y basándose en este principio “había elaborado una cuidadosa clasificación de ideas a las cuales les correspondían determinados elementos que transportaban, en su sustancia, los espíritus que animan la materia” y así

[...] los pigmentos que utilizaba [de Zorrilla] surgían de una particular concepción del Universo, vista a través de la pintura. Sostenía que, para que la pintura no fuese más que un torpe y defectuoso simulacro, el color debía ser inmanente al objeto representado. (116)

Siguiendo esta lógica preparaba entonces sus colores con elementos de la realidad sensible; hasta con sangre humana si era ésta la que quería representar.

Se puede notar que Andahazi, como Borges, juega con la idea de los vocabularios finales a través de las diferentes disciplinas para sugerir que la representación de cualquier elemento del universo depende de

un sistema específico que es finito y, por consiguiente, incapaz de una explicación definitiva. En el caso de *El secreto de los flamencos*, los personajes tratan de ir más allá del sistema tradicional (o finito) del arte con el propósito de invalidar las sentencias platónicas. Pero, como ya se ha dicho, para lograr esto haría falta tener acceso al color en estado puro. Ahora bien, una vez hallado ese color puro —la esencia, ese mítico Aleph— el problema de la representación no queda resuelto, puesto que habría que hallar una manera de fijar esa esencia al lienzo. El narrador del cuento borgesiano, después de haber visto *su* Aleph, se halla frente a una situación semejante puesto que la descripción, o representación de lo que vio, resulta imposible a través del sistema lingüístico que ha heredado de sus antepasados:

En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo; lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. (*Obras completas*, I. 625)

Lo que el narrador ve es simultáneo (es decir, sincrónico), mientras que el lenguaje finito con el que cuenta para describir es sucesivo (es decir, diacrónico), de manera que aunque un ser determinado fuese capaz de *descubrir*<sup>14</sup> una verdad absoluta, este hecho no lo pondría en una posición ventajosa respecto a otros individuos puesto que su explicación o representación definitiva resultaría imposible. De esta manera Borges no sólo cuestiona la validez de las distintas disciplinas del conocimiento proponiendo indirectamente que ningún sistema epistémico permite la explicación de un fenómeno, sino que también pone en tela de juicio la percepción individual de la realidad puesto que inevitablemente está teñida por los diferentes sistemas lingüísticos que cada quien utiliza y por medio de los cuales emite ciertos juicios sobre lo que ve.

---

<sup>14</sup> Se utiliza aquí el verbo *descubrir* en bastardilla para enfatizar la característica del vocablo puesto que, a partir de la idea de los Románticos alemanes, la verdad no se descubre sino que se crea a través del lenguaje (Rorty 3).

Andahazi, por otro lado, intenta desarrollar aún más el tema borgesiano y sugiere a través de la novela un método para representar ese Aleph. Ese método consta de una fórmula química que produce un óleo capaz de transferir el Aleph al lienzo. Según la novela, la escuela florentina de la pintura contaba con Cosimo da Verona como máximo representante de la misma, quien además había sido el maestro de Francesco Monterga. Cosimo da Verona no sólo había logrado la supremacía en lo que toca a la perspectiva matemática para representar las dimensiones de los elementos del universo, sino que también había tenido acceso al color en estado puro y a la fórmula química que permitía su transferencia a la tela. Pero tal privilegio tuvo una vida muy breve ya que pierde la vista. Después de semejante tragedia, Da Verona decide no compartir el secreto con su discípulo, pero le deja como herencia el *Diversarum Artium Schedula* de Eraclius (38).<sup>15</sup> Monterga, como su maestro, había logrado el dominio de la perspectiva, y con la ayuda de uno de sus discípulos, Pietro della Chiesa, dedica el resto de su vida a la decodificación de este manuscrito a fin de hallar la manera de fusionar dimensión (o forma) y color para que la pintura dejara de ser simplemente un simulacro de la realidad. Para ello no sólo recurre a los postulados de la matemática, la física y la química, sino que hasta hace uso de la Cábala, la numerología y la alquimia (161), pero sin alcanzar los resultados deseados.

Del otro lado del campo de batalla, según la novela, los flamencos contaban con Greg van Mander como máximo representante de su escuela de pintura. El rey Felipe III le había encomendado a Greg la tarea de hallar la fórmula de la preparación del color del famoso pintor Jan van Eyck.<sup>16</sup> Greg no sólo había logrado reproducir las técnicas de

---

<sup>15</sup> Es bastante obvio que Andahazi consulta esta obra, muy probablemente a través de *A Critical Essay on Oil Painting; Proving that the Art of Painting in Oil Was Known Before the Pretended Discovery*, by John (Jan) y Hubert van Eyck, donde también se editan los manuscritos de Theophilus (*De Arte Pingendi*) y el del Eraclius (*De Artibus Romanorum*).

<sup>16</sup> Greg van Mander es un personaje de ficción en la novela, por supuesto, pero van Eyck no lo es. Se desconoce la fecha de nacimiento de van Eyck, pero sí se sabe que murió en Brujas en 1441, después de haber servido como pintor de cámara.

van Eyck, sino que sus óleos eran incluso superiores, puesto que había logrado tener acceso al color en estado puro y había creado una cierta fórmula química que permitía su fijación a la tela, pero, señala el texto andahaziano,

[...] el propio ejecutor de la maravillosa receta apenas llegó a conocer su invención, el Óleo Precioso, ya que, como Cosimo da Verona, perdió la vista durante su preparación. Desde aquél entonces Greg había jurado no volver a elaborar el preciado óleo. (184)

Asimismo, Greg le había prohibido a su hermano menor, Dirk, que fuese al sótano de su casa, ubicada en la Calle del Asno Ciego, donde se hallaba el secreto de la preparación de dicho óleo.

A diferencia de Borges, lo que Andahazi propone en su novela es que hallar un método definitivo de representación de la realidad equivale a ser un dios. Borges nunca hace tales aseveraciones. El producto resultante de la fórmula creada por Greg van Mander, que permitía fijar el Aleph al lienzo, es un líquido brillante y transparente que al ser añadido al color lo transforma en el *verdadero color* de la realidad, y que al ser fusionado con la forma dada a través de la perspectiva, permite la representación de la realidad. Al repasar el pasaje de la novela que trata sobre el proceso de fijación del color en estado puro al lienzo, el lector puede llegar a varias conclusiones sobre lo que la novela de Andahazi propone:

En el principio fue el *Oleum Pretiosum*,<sup>17</sup> y luego Greg hizo las tinieblas que se [...] abrían en el haz del abismo, y lo llamó Negro. El espíritu de Greg se movía sobre el haz del abismo. Y dijo Greg: sea el Azul: y fue el Azul. Y, sin verlo, supo que el Azul era bueno. Y apartó Greg la luz de las tinieblas. Y dijo Greg: hágase el Amarillo. Y fue el Amarillo. Y así creó, también, el Rojo. Y el Rojo era bueno. Greg, otra vez dueño y señor de su universo, hacía y deshacía según su voluntad y, ciego como era, envuelto en sus íntimas tinieblas, creaba colores que ni siquiera podía ver. (192)

---

<sup>17</sup> Andahazi utiliza de manera indistinta Óleo Precioso y *Oleum Pretiosum*; a lo largo del ensayo, para evitar confusiones, se utilizará el primero.



Dos cosas importantes se pueden deducir: en primer lugar, la cita remonta al lector a un *Génesis* bíblico y, por ende, a una teoría de un origen; luego, el pintor, con el fin de poder representar el color de la realidad, tiene que depender de una fórmula externa al color en estado puro, o Aleph. Esto sugiere que en todo sistema humano —y por consiguiente finito— hace falta siempre recurrir a otro sistema, que a la vez depende de otro, y así *ad infinitum*. Por otro lado, el pasaje también sugiere un sistema finito aún dentro de lo que se consideraría infinito, es decir, si existe un dios supremo y absoluto al estilo de Platón, es posible que también éste se halle limitado por el sistema que lo rige y que exige otro externo —o transfinito— que le permita llevar a cabo la creación; ese otro sistema, a la vez, requiere otro superior, y así sucesivamente hacia un infinito.

En la obra de Borges, aunque uno puede llegar a conclusiones semejantes, el lector nunca se encuentra con propuestas de este tipo; quizá porque para Borges estos arquetipos eternos no vienen al caso, o son innecesarios para comunicar los mensajes o ideas que el autor desea impartir. Aún así, Borges y Andahazi, por medios diferentes cuestionan la existencia de un conjunto absoluto que contenga todos los conjuntos, un origen, y por ende la posibilidad de un vocabulario final que pueda explicar la realidad definitivamente. Pero más que cuestionar la existencia de este conjunto absoluto lo que en realidad cuestionan ambas obras es la posibilidad de representar este conjunto, o siquiera un simple y aislado elemento de la realidad.

Esta falibilidad de representación, en el caso de Borges, como ya se ha sugerido, tiene sus raíces en la finitud de los sistemas epistémicos con los que el individuo cuenta, incluso el del lenguaje matemático; ningún sistema, Borges parece sugerir, es capaz de representar de manera sincrónica algún elemento de la realidad puesto que todo sistema se caracteriza por ser diacrónico. La única posibilidad de expresar un cierto elemento de la realidad de manera total está en hallar un lenguaje en el que exista absoluta correspondencia entre el significado y el significante. Probar, o siquiera proponer, la posibilidad de la existencia de tal lenguaje no es lo que le interesa a Borges, puesto que, como Richard Rorty lo sugiriera mucho después que el autor argentino, sabe que “[t]he suggestion that truth, as well as the world, is out there is a legacy of an age in which

the world was seen as the creation of a being who had a language of his own" (5).<sup>18</sup> Pensar en la creación de un lenguaje ideal, o de hallar uno, equivaldría a divinizar la realidad, a atribuirle un creador inalcanzable al estilo de Platón. La divinización, entonces, de cierta manera produce el cese de todo diálogo, puesto que asume que no hay forma de saber ciertas cosas y por lo tanto no tiene sentido discutir las. Pero Borges es consciente de que los sistemas lingüísticos no pueden ser un medio entre el ser y la realidad, ni siquiera el matemático, científico o filosófico, y precisamente esto es lo que le permite a él y a todo ser humano la teorización de ideas de manera constante sin el interés de hallar un vocabulario final puesto que todo sistema epistémico es metafórico. En 1921 declaraba ya que

[n]o existe una esencial desemejanza entre la metáfora y lo que los profesionales de la ciencia nombran la explicación de un fenómeno. Ambas son una vinculación tramada entre dos cosas distintas, a una de las cuales se la trasiega en la otra. Ambas son igualmente verdaderas o falsas. (*Obras completas*, I. *Textos...* 114)

De esta manera el lenguaje se convierte en algo que no depende de la realidad, y no es un medio entre el individuo y el universo que lo rodea sino que es en sí una entidad independiente que se rige por leyes propias (gramaticales, sintácticas, etcétera). Mediante el lenguaje —cualquiera sea éste— se pueden crear diversos sistemas metafóricos mediante los cuales es posible aseverar que algo es verdadero o falso, dependiendo del juego lingüístico al que cada quien se suscribe. Por otro lado, ni Borges ni Andahazi divinizan la metáfora al estilo de Nietzsche, puesto que ello equivaldría a proponer lo opuesto de los estatutos platónicos.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> "[S]ugerir que la verdad, así como el mundo en sí, existe detrás de lo visible es el legado de una época en la que el mundo era considerado como la creación de un ser divino que contaba con un lenguaje propio" (la traducción es mía).

<sup>19</sup> Se refiere aquí a la divinización del poeta que Nietzsche propone en su obra *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.

Ahora bien, de acuerdo con este modo de razonar, es posible concluir que el arte de la pintura también es un sistema de representación independiente y no un medio entre el ser y la realidad. Como ya se sugirió, en la novela de Andahazi el lector se convierte en testigo de una batalla cuasi histórica en la que dos escuelas se enfrentan con el fin de hallar y representar fehacientemente *la verdad*. La dínamo que motiva esta batalla es la de establecer un vocabulario final a través del arte de la pintura y así invalidar las sentencias platónicas. No obstante, ambas escuelas también saben después de Platón que la realidad sensible tal como el individuo la percibe consta de dos elementos esenciales: forma y color. Pero la forma está dada a través de la perspectiva matemática, y se sabe que la matemática también es un sistema epistémico que por ser matemático no deja de ser metáfora. Tal aseveración siempre ha resultado para los matemáticos algo difícil de digerir, aunque para los analíticos como Morris Kline la matemática no difiere de cualquier otra disciplina:

[m]athematics is a human activity and is subject to all foibles and frailties of humans. Any formal, logical account is a pseudo-mathematics, a fiction, even a legend, despite the element of reason. (73)<sup>20</sup>

Todo sistema representativo es entonces una metáfora de una cierta realidad. Si el ser humano puede aceptar estas premisas sería posible aceptar que la pintura, como el lenguaje, es metáfora de una cierta realidad, y por ser metáfora ya de por sí deja de ser un “mero simulacro de la realidad sensible” (Andahazi 116) y se convierte en una entidad independiente cuyo propósito no es el de explicar la realidad sino el de proveer renovadas redescrpciones de la misma, sin querer establecerse como un vocabulario final. Donald Davidson, al referirse a la metáfora, también demuestra que todo sistema es metafórico y que si uno es capaz de ver el lenguaje desde esta perspectiva puede darse cuenta que una

---

<sup>20</sup> “La matemática es una actividad humana y está sujeta a las flaquezas y precariedades del ser humano. Toda propuesta formal y lógica debe ser considerada una pseudomatemática, una ficción, incluso una leyenda, más allá del hecho que pueda contener un elemento que responda a la razón” (la traducción es mía).

metáfora encierra en sí todas las explicaciones que de ella puedan establecerse, mientras que ninguna explicación individual es capaz de explicar una simple metáfora; por otro lado, toda explicación, por ser metáfora en sí, está sujeta a múltiples interpretaciones, y éstas a otras, y así hacia un infinito (247). Tanto Borges como Andahazi son conscientes de estas propiedades de los diferentes sistemas de representación, y a través de sus narrativas desdivinizan la realidad y por medio de la permanente redescrición logran mantener abierto el diálogo entre las distintas disciplinas del conocimiento.

Con *El secreto de los flamencos*, Andahazi también lleva al lector a reflexionar en cuanto a los juicios que uno emite sobre la realidad según el juego lingüístico que uno adopta. Se ha dicho que el maestro de Monterga le deja como herencia a su discípulo el antiguo escrito de Eraclius titulado *Diversarum Artium Scheda*. Al final del mismo Monterga descubre un anexo, o libro aparte, que lleva por título *Coloribus et Artibus* y en la página siguiente aparece un subtítulo: *Secretus coloris in status purus*,

[p]ero cuando el lector se aprestaba a saciar su curiosidad y daba vuelta la hoja, se encontraba con el fragmento de *Los Libros del Orden* de San Agustín, entre cuyas letras se intercalaban una sucesión de números dispuestos sin arreglo a algún orden inteligible. (159)

Monterga, como todo artista florentino, estaba muy bien versado en la matemática; a partir de este juego lingüístico, y con la ayuda de su discípulo Pietro, dedica años de su vida tratando de descifrar las progresiones matemáticas de la página en busca de una clave que le aclarara el secreto tan anhelado del mítico Aleph, pero “[c]ada vez que creyó aproximarse a una interpretación de su significado, el laborioso edificio de sentido que había logrado construir terminaba haciendo agua en la siguiente serie numérica” (161). Monterga, al considerar el manuscrito a través del juego lingüístico de la matemática, no se da cuenta que la parte numérica no tiene nada que ver con la matemática en sí. Otro de los discípulos de Monterga, Hubert, es el que descifra la clave, pero lo hace por medio de una ilusión óptica. Hubert, a causa de su miopía, nota que al ignorar el texto de San Agustín de la página, y dejando tan

sólo las cifras numéricas, éstas forman una especie de marcos claramente definidos. Estos marcos tienen exactamente la forma del retablo que el maestro de Francesco Monterga, Cosimo da Verona, había creado y que se titulaba *El triunfo de la luz*. Cada uno de los grabados del retablo, a la vez, en forma de vía crucis, indican el lugar donde se halla el Aleph y la fórmula para fijarlo al lienzo. De esta manera, Monterga descubre que el preciado secreto se encuentra nada más ni nada menos que en el sótano de la casa de su más acérrimo enemigo, Greg van Mander, en Brujas. Monterga había observado y estudiado miles de veces el retablo que su maestro creara y que él mismo conocía por el título *El triunfo de la luz*, sin embargo todo lo que Monterga veía en él era una delicada obra de arte de naturaleza religiosa. Jamás había siquiera pensado que podría existir una conexión entre el retablo y el Aleph.

De estos temas presentes en las obras de Borges y de Andahazi, además, se desprende otro comentario importante, y es que si fuese posible alcanzar un Aleph, más allá de poder o no explicarlo o representarlo, la vida humana dejaría de tener sentido. El narrador de "El Aleph", al salir de la casa de Daneri, reflexiona sobre lo acontecido y señala que

[e]n la calle, en las escaleras de Constitución, en el subterráneo, [le] parecieron familiares todas las caras. Tem[íó] que no quedara una sola cosa capaz de sorprender[lo], tem[íó] que no [l]e abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, [l]e trabajó otra vez el olvido". (*Obras completas*, I. 626)

El valor de la existencia humana, se podría decir, depende en gran medida de la capacidad del individuo de sorprenderse ante toda idea que pueda resolver ciertas incertidumbres y que a la vez crea otras nuevas. Después de todo, hallar un absoluto equivale a vislumbrar ese momento en que algo alcanza una máxima profundidad, un máximo sentido, y deja por completo de ser interesante.

Esta idea también está presente en *El secreto de los flamencos*. Cuando Monterga al fin ve el Aleph en el sótano de la Calle del Asno Ciego, pero no en la forma de un orificio en el espacio como lo ve Borges sino contenido en un cáliz; el narrador señala que en ese momento:

Vio el Todo y la Nada a la vez, vio el blanco y el negro, vio el caos y el cosmos repetirse hasta el infinito y vio el infinito expandido del universo y también el infinito universo, introvertido, aquel que intuyera Zenón de Elea. Fue testigo del principio y del fin, vio la resolución de todas las aporías y comprendió el sentido último de todas las paradojas [...] Y no vio nada más. Nunca más [...] igual que todos quienes vieron revelado el secreto del color, los ojos de Francesco se apagaron en una noche larga y cerrada. (251-252)

Momentáneamente Monterga ve el Todo y la Nada, la resolución de todas las aporías y el sentido último de todas las paradojas; todo se resuelve, pero el propósito de su existencia llega a un estado terminal puesto que, como su maestro Cosimo da Verona y su enemigo Greg van Mander, él también pierde la vista o, en otras palabras, puesto que lo ha visto todo ya no tiene nada más qué ver y lo abraza una completa oscuridad.

Las ideas detrás de ambas obras literarias que aquí se estudian podrían resumirse mediante una cita tomada de "El Aleph" y que se utilizó de manera parcial al comienzo de este ensayo:

[...] el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo; lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré. (*Obras completas*, I. 625)

Borges utiliza el Aleph cantoriano y teje su Aleph con el fin de desdivinizar el Aleph del cual parte y al mismo tiempo proponer que ni siquiera ese sistema de números transfinitos es capaz de representar o explicar la realidad, puesto que incluso esta aritmética transfinita es sucesiva, o diacrónica, e incapaz de expresar lo simultáneo o sincrónico. Pero Borges ha heredado el Aleph cantoriano y a partir del mismo lleva

al lector a reflexionar una vez más sobre ciertas paradojas que, de haber sido resueltas, hubiesen cerrado todo diálogo.

Si el lector recuerda la posdata al relato "El inmortal" de Borges, recordará también que toda explicación parte de previas explicaciones: "[c]uando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos" (*Obras completas*, I. 544). La herencia que todo ser humano recibe de sus precursores son sistemas, clasificaciones, teorías, todas propuestas a través de palabras, o sistemas epistémicos, que si uno es capaz de acogerlos y utilizarlos con el fin de proveer renovadas descripciones, uno hace posible la perpetuación del diálogo entre las disciplinas, y esto es importante especialmente en estos momentos en los que la presión académica promueve más y más la especialización, cerrando así las puertas al desarrollo intelectual que sólo es posible a través del diálogo interdisciplinario. Andahazi es consciente de este fenómeno, y no sólo hereda las palabras de Borges, sino también su estilo de escritura, construyendo una narrativa que, como muy bien lo señala Hugo Hortiguera, se teje a partir de textos ajenos, "a través de la intercalación de fragmentos, de párrafos o expresiones que se transcriben de otros textos, a veces traducidos, a veces en su lengua original". De esta manera el discurso andahaziano se instituye como el resultado de una colección de "desechos textuales [que] aparecen como costura que une o relaciona textos que juegan con deslizamientos, omisiones y supresiones" (Hortiguera 6). A partir de otros textos tanto Borges como Andahazi buscan las aporías que ellos revelan y proponen ciertas resoluciones a esas aporías, mientras que al mismo tiempo ponen en evidencia otras nuevas que, también por ser metáfora, encierran un infinito y multifacético número de interpretaciones; sin embargo, ninguna interpretación en particular, por más exhaustiva que ésta pueda ser, jamás es capaz de explicar definitivamente la metáfora, y de esta manera se hace posible el permanente diálogo entre las diferentes disciplinas del conocimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- Aczel, Amir D. *The Mystery of the Aleph: Mathematics, the Kabbalah, and the Search for Infinity*. New York: Washington Square Press, 2000.
- Andahazi, Federico. *El secreto de los flamencos*. Buenos Aires: Planeta, 2002.
- Aristóteles. *Metafísica de Aristóteles*. 2ª ed., trilingüe. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1982.
- Aristóteles. *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- Block de Behar, Lisa. "Borges, the Aleph, and Other Cardinal Points." *Review: Latin American Literature and Arts* 38, no. 1 (May, 2005): 7-16.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989.
- Davidson, Donald. *Inquiries into Truth and Interpretation*. New York: Oxford University Press, 2001.
- Hernández, Juan Antonio. "Biografía del infinito: La noción de transfinitud en Georg Cantor y su presencia en la prosa de Jorge Luis Borges." *Signos Literarios y Lingüísticos* 2, no. 2 (diciembre, 2000): 131-139.
- Hortiguera, Hugo. "Entre palabras: partes privadas, silencios y cuerpos ocultos en la narrativa argentina de los '90. El caso Federico Andahazi." *Ciberletras* 6 (January, 2002) <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/hortiguera.html>>. Fecha de consulta: octubre de 2011.
- Kline, Morris. *Mathematics: The Loss of Certainty*. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- Kurlat Ares, Silvia G. "Sobre 'El Aleph' y 'El Zahir': La búsqueda de la escritura de Dios." *Variaciones Borges* 19 (2005): 5-22.
- Liotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Merrell, Floyd. *Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges, Mathematics, and the New Physics*. Indiana: Purdue University Press, 1991.
- Platón. *República*. Vol. 1. Trad. Antonio Camarero. 24ª ed. Buenos Aires: Eudeba, 2011.



Rey, Pedro B. "Un bello misterio escrito con pincel." *La Nación*. Septiembre de 2002. <<http://www.lanacion.com.ar/429113>>. Fecha de consulta: octubre de 2011.

Rorty, Richard. *Contingency, Irony, and Solidarity*. New York: Cambridge University Press, 1989.

Russell, Bertrand. *The Problems of Philosophy*. New York: Oxford University Press, 1997.

D. R. © Jorge Sagastume, México, D. F., enero-junio, 2011.