



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Universitat Autònoma de Barcelona

Departamento de Filología Española

Programa de doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

TESIS DOCTORAL

**EL MULTIVERSO, ICONO DEL DIÁLOGO TRANSDISCIPLINARIO:
UNA APROXIMACIÓN EN LAS OBRAS DE JORGE LUIS BORGES, YASUTAKA
TSUTSUI Y GRANT MORRISON**

Lizbeth Angélica Cabrera Torrecilla

Directores de tesis:

Antonio Penedo Picos

Sara Martín Alegre

Universitat Autònoma de Barcelona, 2017

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis ha sido escrita gracias a la subvención del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) y la Secretaría de Educación Pública (SEP), México.

Agradezco profundamente la inestimable labor de mis directores, el Dr. Antonio Penedo y la Dra. Sara Martín Alegre, sin su asesoramiento, confianza y paciencia, este trabajo no hubiera sido posible.

Muchas otras personas también se han visto involucradas en el desarrollo de esta investigación de manera directa o indirecta: el Dr. Manuel Cruz, por sus cátedras, recomendaciones y escucha. Mis queridos Juan y Vero, que con su incondicional apoyo me han acompañado en el duro proceso de adaptación a un nuevo contexto.

Especialmente a mi amado Edu, por todas las risas, las maravillosas ideas, desvelos, inspiración y abrazos que dieron forma a este trabajo. Finalmente, dedico esta tesis a mi adorado hermano, por su ánimo y su cariño y, principalmente, a Norma, mi amada madre y pilar en la vida, por su incondicional apoyo, amor y confianza en todos mis proyectos.

*Alors, dans un autre angle de la feuille,
je dessinai mon vieux système solaire,
avec ses planètes principales.
J'indiquai la Terre et je retournai le doigt
contre ma propre poitrine.*

*La Planète des singes (1963),
Pierre Boulle.*

CONTENIDOS

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	11
-------------------------------------	-----------

INTRODUCCIÓN	1
---------------------------	----------

0.1. Conceptualizaciones del multiverso.....	1
0.2. Por una dialéctica transdisciplinaria del universo múltiple.....	12
0.3. Las diferentes posibilidades de erigir un multiverso.....	16
0.4. El multiverso como representación de la transdisciplinarietàad	19
0.5. <i>What if a Multiverse?...</i> Genealogía del multiverso	27

CAPÍTULO 1

<i>E PLURIBUS UNUM: EL MUNDO INTERIOR COMO ESPEJO Y MAPA DEL SUPERIOR EN TRES CUENTOS DE JORGE LUIS BORGES, “EL LABERINTO DE LOS SENDEROS QUE SE BIFURCAN”, “EL ALEPH” Y “TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS”</i>	45
---	-----------

1.1. Preámbulo.....	45
1.2. Perdidos en el laberinto: Un acercamiento a los motivos en Borges	46
1.3. Del gusto por el extravío: “El jardín de los senderos que se bifurcan”.....	64
1.3.1. Multi-bifurcaciones: Repeticiones desde la fractura	69
1.3.2. Apuntes finales: El laberinto como multiverso	81
1.4. “El Aleph”: Una aproximación desde sus propiedades geométricas	85
1.4.1. En búsqueda de “El aleph”: Una segmentación del multiverso	94
1.4.2. Los mundanos objetos estéticos: Una conclusión a “El Aleph”.....	102
1.5. Una definición de lo imaginable: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.....	110
1.5.1. Diagramas abstractos: Los posibles multiversos lógicos	113
1.5.2. Miradas prospectivas: Una conclusión al multiverso imaginario.....	120
1.6. Multiversos discretos: Conclusiones generales sobre los tres cuentos borgesianos	128

CAPÍTULO 2

LA EXTENSIÓN DEL INTERIOR HACIA EL ESPACIO EXTERIOR: EL JUEGO DIALOGADO ENTRE EL SUJETO Y LA PSIQUE, LA VIGILIA Y EL SUEÑO EN *PAPRIKA* DE YASUTAKA TSUTSUI 133

- 2.1. Preámbulo..... 133
- 2.2. Cruzando el umbral: Un acercamiento a la ficción de *Paprika* 134
- 2.3. Descifrando otros mundos: *Paprika*, la detective de sueños..... 152
- 2.4. *Paprika*: El *Doppelgänger* de otro universo 165
- 2.5. Topología onírica: El sueño como mundo paralelo..... 177
- 2.6. El sueño dentro del sueño: *Paprika* en su versión animada 184
 - 2.6.1. Discurriendo entre dos mundos: Una aventura arriesgada 193
 - 2.6.2. El espejo del quiasmo: Una glosa a la ética onírica 202
- 2.7. De vuelta a despertar: Conclusiones a *Paprika*..... 212

CAPÍTULO 3

LOS DOS SENTIDOS DEL PORTAL: LA PERVERSA ESTRUCTURA NARRATIVA EN *THE MULTIVERSITY* DE GRANT MORRISON 217

- 3.1. Preámbulo..... 217
- 3.2. De dibujos y palabras: Un acercamiento al mundo del cómic 218
- 3.3. Cartografías del multiverso: La continua representación mutable 238
- 3.4. El *loop* refrencial: Narrativas del multiverso 253
- 3.5. Problemas de identidad: ¿Quién es quién en *The Multiversity*?..... 265
 - 3.5.1. El superhéroe lector: Salvando la ficción 265
 - 3.5.2. Los lectores villanos: Abatiendo los mundos posibles..... 274
- 3.6. Encarnando y desencarnando una idea: El ente de “Ultracomics” 282
- 3.7. El inicio del fin: Inciso a los motivos generales..... 290
- 3.8. La invasiva dimensión del multiverso: Concluamos *The Multiversity* 298

CONCLUSIONES 303

BIBLIOGRAFÍA 315

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Universo bifurcado según la ‘Many Worlds of Quantum Mechanics’.....	71
Ilustración 2: Plano del laberinto del ‘Jardín-Isla de Cítrea’, Francesco Colonna.	84
Ilustración 3: Grabado de Flammarion, 1888. Autor desconocido.....	94
Ilustración 4: Max Tegmark, “Parallel Universes”, ‘Scientific American’, 2003.	95
Ilustración 5: Ejemplificación del concepto de ‘Inconmensurabilidad’ según Paul Feyerabend.....	114
Ilustración 6: M.C. Escher. Three Worlds.	126
Ilustración 7: Emergiendo de lo mínimo. Satoshi Kon, ‘Paprika’.....	148
Ilustración 8: Mujer mariposa. Satoshi Kon, ‘Paprika’.....	164
Ilustración 9: Álterego. Satoshi Kon, ‘Paprika’.....	166
Ilustración 10: Espejismos. Satoshi Kon, ‘Paprika’.....	172
Ilustración 11: William Blake, ‘Newton’ (1804); ‘Nebuchadnezzar’ (1795).	181
Ilustración 12: Invasión onírica. Satoshi Kon, ‘Paprika’.....	182
Ilustración 13: Christopher Nolan, ‘Inception’. Satoshi Kon, ‘Paprika’.....	191
Ilustración 14: NASA. Teleportación cuántica.....	197
Ilustración 15: El desfile de sueños. Satoshi Kon, ‘Paprika’.....	198
Ilustración 16: Paprika vence al mal. Satoshi Kon, ‘Paprika’.....	211
Ilustración 17: Tierra paralela. World's Finest Comics #148, 1965.....	236
Ilustración 18: Mapa del multiverso de ‘The Multiversity’.....	242
Ilustración 19: Grant Morrison & Markus To. “La Guía del Multiverso”, #6.....	243
Ilustración 20: Grant Morrison & Doug Mahnke. “Ultracomics”, #8.....	244
Ilustración 21: Grant Morrison & Doug Mahnke. “Ultracomics”, #8.....	248
Ilustración 22: Grant Morrison & Ivan Reis. “Justicia Encarnada”, #9.....	250
Ilustración 23: Grant Morrison & Ivan Reis. “El Multiverso”, #1.....	251
Ilustración 24: Torus y Doble Torus.....	267
Ilustración 25: Grant Morrison & Doug Mahnke. “Ultracomics”, #8.....	276
Ilustración 26: Grant Morrison & Ivan Reis. “El Multiverso”, #1.....	279
Ilustración 27: Grant Morrison & Doug Mahnke. “Ultracomics”, #8.....	280
Ilustración 28: Grant Morrison & Ivan Reis. “El Multiverso”, #1.....	285
Ilustración 29: Grant Morrison & Frank Quitely. “Pax Americana”, #4.....	296

INTRODUCCIÓN

0.1. Conceptualizaciones del multiverso

La primera vez que aparece una referencia al término *multiverse* fue en 1895 en el breve libro de William James (1842-1910) *Is Life Worth Living?*; en él, el padre de la psicología norteamericana dirigía sus palabras expresamente a la comunidad cristiana de jóvenes varones de la Universidad de Harvard, para manifestar a través de dicho concepto la brusquedad y crueldad con la que el mundo natural puede cambiarlo todo. Para James, “all we know of good and beauty proceeds from nature, but none the less so all we know of evil. Visible nature is all plasticity and indifference, a moral multiverse, as one might call it, and not a moral universe”¹. La naturaleza visible o ‘este mundo’ es sólo el velo que oculta el verdadero ‘otro mundo’ lleno de significado (el de Dios). James, así pues, recomienda a estos jóvenes hacer todo lo posible por creer en ese otro mundo más real, ya que “belief will help unify the disparate and give order to the chaos; belief, in short, will make a universe out of the multiverse”². El interés de James por dicha palabra se ciñó, así pues, a la experiencia mística y religiosa, no a la naturaleza propia del universo físico.

Transcurrió más de medio siglo para que la palabra ‘multiverso’ volviera a resurgir en un contexto totalmente diferente. En la década de los 60s cualquier ávido lector de revistas de divulgación científica se habría encontrado con una tesis un tanto perturbadora: el físico Hugh Everett III (1930-1982) proponía la existencia de no uno,

¹ Moral no entendida en su restricción ética, sino como la existencia de un orden inherente en el universo que dote de sentido a la vida humana. James, William. *Is Life Worth Living?* p. 26.

² William James en Rubenstein, Mary-Jean. *Worlds Without End: The Many Lives of the Multiverse*. p. 4.

sino de muchos universos. En febrero de 1961, el astrónomo Andy Nimmo, entonces vice-director de la British Interplanetary Society de Escocia, reinventó la palabra ‘multiverso’ durante una charla referente a la tesis de los ‘Many-Worlds’ de Everett: “An apparent Universe, a multiplicity of which go to make up the whole. You may live in a Universe full of multiverses”³. Así, dicho término volvió a cobrar vida ahora dentro de los círculos científicos.

El escritor inglés Michael Moorcock⁴ se habría tropezado con estas ideas en 1962 cuando, a partir de sus lecturas de la revista *New Scientist*, rescató el vocablo ‘multiverso’ para el ámbito literario:

Near-infinite nest of universes, each only marginally different from the next and only widely different when separated by millions of variants [...] where sometimes groups of universes exist in full knowledge and in full intercourse with others, where ‘rogue’ universes can take sideways orbits, crashing through the dimensions and creating all kinds of disruptions in the delicate fabric of multiversal space-time⁵.

Moorcock utilizó la palabra con fruición sobre todo para crear uno de sus personajes más populares, *The Eternal Champion*, presentado por primera vez en su novela homónima de 1970. El término ‘multiverso’ seguiría su viaje y, posteriormente, sería utilizado por el físico David Deutsch en *The Fabric of Reality* (1997)⁶, como una de las cuatro hipótesis para fundamentar su ‘Theory of Everything’ (TOE), es decir, la realidad física como un todo. En 2003, en un artículo para la revista *Scientific American*, el cosmólogo Max Tegmark propuso un modelo que incluye cuatro tipos diferentes de

³ Andy Nimmo en Gribbin, John. *In Search of the Multiverse*. n.p.

⁴ Editor de la revista británica *New World* (1964) donde se consolidó la corriente de la ciencia ficción ‘New Wave’, interesada en cuestionar el discurso humano según el uso de las tecnologías, desde sus consecuencias sociales y antropológicas.

⁵ Michael Moorcock en Groes, Sebastian. *The Making of London: London in Contemporary Literature*. p. 64.

⁶ Wolfe, Gary. “Surfing the Universe”, *Nature*. p. 25.

posibles multiversos⁷. Y en este ir y venir, nos hemos quedado con una bella imagen de la simbiosis existente entre las ciencias y las letras a partir de un mismo concepto.

Para el presente trabajo de investigación abordo el multiverso porque, como idea, me ha intrigado desde muy joven. Buscar las relaciones existentes entre el mundo interior, llamémosle ‘vida en la Tierra’, y el mundo exterior o ‘vida fuera de la Tierra’; son cuestiones que siempre me han fascinado. Preguntarme si, por ejemplo, todo ese cosmos tan inmenso y que esta fuera de nuestro alcance funciona igual y sigue los mismos patrones de nuestra vida humana o, incluso, de nuestra propia mente. Es decir, saber que existen interrogantes atemporales y trascendentales que nos unen como especie, independientemente de nuestras diferencias geográficas, intelectuales, sociales o lingüísticas; es un tipo de conocimiento que me invita a desentrañarlo.

Mis razones para investigar la temática del multiverso en específico, son consecuentes con la capacidad hermenéutica del concepto mismo, que –considero– es capaz de englobar diferentes estudios disciplinarios como el filosófico, el psicológico, el físico, el matemático, el social, el literario, el ético y el cultural en un sentido amplio. Todas estas perspectivas argumentales serán desarrolladas a lo largo de esta tesis, como factores que evidencian un continuo préstamo y reincorporación del discurso del multiverso que es, en sí mismo, transdisciplinario. Así pues, y dada la actualidad y creciente popularidad del concepto a partir de la divulgación científica, me interesa recuperar la idea de multiverso desde su proposición más humanística.

El propósito de esta tesis es, atendiendo a ese viaje recurrente entre ciencia y literatura, evidenciar la influencia y necesidad de la transdisciplinariedad como una forma de pensar y organizar el conocimiento que reconoce nuestra vivencia dentro de un mundo complejo, incierto y plural; el mismo que logra vincularse desde la poética de

⁷ Dixon, Gail, Paul Parson. *50 Science Ideas You Really Need to Know*. p. 48.

la ficción. La hipótesis de partida de esta investigación es que, además de su teorización científica, el multiverso constituye un *icono cultural* resultado de un doble proceso de asimilación-propagación disciplinar y de continuas manifestaciones culturales; resignificando así, a lo largo del tiempo, su propia demarcación conceptual.

Hay que tener claro, en primer lugar, el vínculo que existe entre las nociones de analogía e iconicidad:

El icono es el signo análogo por excelencia, la analogía misma. [Y] la analogía es la semejanza que contempla también la diferencia. Esto es, se trata de una relación, una relación múltiple, entre varias cosas, pero principalmente entre un modelo, paradigma, arquetipo, prototipo o estereotipo y ciertos objetos que mantienen con él una semejanza a pesar de varias diferencias de distinto grado o intensidad que también tienen⁸.

La gran propiedad distintiva del icono, refiere Charles Peirce, es que “mediante su observación directa pueden descubrirse más verdades relativas a su objeto que aquellas que bastan para determinar su construcción [...] El icono no tiene conexión dinámica con el objeto [matemático] que representa; [...] y [sus cualidades] provocan sensaciones análogas en la mente para la que es una semejanza”. Desde esta perspectiva, el multiverso es un icono en tanto su capacidad para revelar más allá de las fórmulas y teorías matemáticas, extendiéndose hacia el ámbito de lo cultural y social. De tal forma, el icono del multiverso “es un signo que [posee] el carácter que le convierte en significativo incluso aunque su objeto [cosmológico, en este caso] no existiera”⁹.

Desde esta perspectiva fundamento mi tesis de la siguiente manera: la temática del multiverso es una conceptualización icónica que tiende un puente entre diferentes enfoques disciplinarios, convergiendo de manera armoniosa en las manifestaciones artísticas y culturales. En este sentido, abordo los procesos históricos, disciplinares y

⁸ Beuchot, Mauricio. *Las caras del símbolo. El icono y el ídolo*. p. 22.

⁹ Peirce, Charles. “El icono, el índice y el símbolo.” Página web.

culturales del multiverso, desde una óptica que reflexione sobre las cuestiones del yo y la autorreferencia, la imaginación y la lógica, la literatura y las ciencias y el compromiso ético y social desde la transdisciplinariedad.

Evidentemente existen muchas obras literarias que podrían ser catalogadas dentro del topos del multiverso (aunque esta investigación no pretende ser un archivo de obras); son muy pocas las obras literarias, sin embargo, que cumplen con los requisitos propios de esta tesis: ser transdisciplinarias y contemporáneas a la teoría científica del multiverso. Por tal motivo, me centro específicamente en cinco obras coetáneas a la historia de la teorización científica del multiverso como estudios de caso: tres cuentos cortos del escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941), “El Aleph” (1949) y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940); la novela *Paprika* (1993) del escritor japonés Yasutaka Tsutsui (1934-); y finalmente el cómic de serie limitada *The Multiversity* (2014-15) del guionista escocés Grant Morrison (1960-). A nivel metodológico, los parámetros de mi elección son de carácter cualitativo y responden a un interés comparativo (lengua y géneros narrativos), diacrónico (tres periodos de tiempo clave en el desarrollo de la teorización científica del multiverso) y multicultural (América, Europa, Asia). De esta manera, los estudios de caso elegidos me permitirán validar mi tesis y, al mismo tiempo, ofrecer una investigación de amplio espectro en la temática del multiverso según sus consideraciones argumentales.

Dado que en lo concerniente a esta investigación me interesa enfocarme concretamente en la temática del universo múltiple, hay que tener especial cuidado en no confundir ‘muchos universos’ con ‘otros/muchos planetas’. Si bien el multiverso puede contener cuantiosos planetas, éstos no siempre pueden dar forma a un universo múltiple. La palabra ‘mundo’ es sobre todo de las más problemáticas, pues en la

literatura (y el lenguaje en general) el sinónimo mundo-planeta no siempre está del todo claro. *Mundus* es la traducción latina del griego *kosmos* para referir una estructura/sistema ordenado, el cual será –desde la filosofía– el que conforma la realidad fenomenológica y ontológica que circunda la experiencia humana, o más concretamente el universo físico. ‘Venir de otro mundo’, por ejemplo, puede significar venir de otro cuerpo celeste, pero también puede aludir a venir *de otra realidad*, en el sentido más extenso de la palabra.

En *Gulliver's Travels* (Jonathan Swift, 1726) asumimos que Gulliver viaja a otros territorios, pero éstos forman parte del mismo universo al que pertenece la tierra de Gulliver. Lo mismo ocurre si pensamos en *The War of the Worlds* (1898) de H.G. Wells (1866-1946), obra donde claramente se describe un enfrentamiento entre dos planetas del mismo universo. Algo muy distinto sucede si, por ejemplo, hablamos de la novela *The Gods Themselves* (1972) de Isaac Asimov (1920-1992), o la película *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001) donde innegablemente se describe el contacto con otro universo. Finalmente, si nos referimos a la saga *Star Wars* (1977) de George Lucas, los límites se vuelven bastante difusos. Teóricamente, el universo observable está compuesto por al menos 2 billones de galaxias, cifra que cómodamente permitiría un conflicto propio de Hollywood; sin embargo, no se puede afirmar o negar categóricamente que la batalla librada en las películas sea entre uno o varios universos (intervenga o no el nuestro en dicho conflicto).

Para entender en mayor detalle a qué se refiere el ‘multiverso’, debemos remitirnos a la cosmología física y desde ahí aludir al Principio Cosmológico, que se ha asumido como ortodoxo en un periodo de tiempo comprendido desde Isaac Newton (1643-1727) hasta Albert Einstein (1879-1955). Según éste último, nuestro universo es globalmente uniforme, de ahí que el significado de su nombre ‘todo lo que rodea al uno’, sea

sinónimo de ‘todo lo que existe’. Actualmente, sin embargo, esta definición de ‘universo’ ha cambiado, sobre todo a partir de la revolución tecnológica del siglo XX que ha permitido construir telescopios cada vez más sofisticados. Ahora sabemos que aquello a lo que llamamos ‘universo’ depende, en mayor medida, de la porción que de él somos capaces de observar, es decir, de la luz que emite y llega hasta nuestra posición. Así, el significado de ‘universo’ ha adquirido un nuevo matiz. En contraste al tradicional ‘todo lo que hay’, su significado estaría más cercano a ‘todo lo que podemos ver’.

En este sentido, y para los defensores de la teoría de ‘los muchos mundos’ (como se verá más adelante), no es que el universo sea homogéneo, sino que sólo aparenta serlo a causa de la ‘inflación cósmica’. Brevemente, se puede decir que cuando se habla de la ‘inflación cósmica’ se hace referencia a aquella que ha ido expandiendo, alejando y tornando inobservable (desde el *Big Bang*) toda esa parte del cosmos cuyas propiedades y constantes son distintas de ‘nuestra zona universal’ (es decir, de lo que somos capaces de observar con un telescopio). Así, el universo se convierte, eventualmente, en un multiverso en tanto se constituye también con propiedades diferentes (de aquello que suponemos le es propio)¹⁰. En otras palabras, nos referimos a ‘multiverso’ cuando hablamos de ‘otros mundos’.

Como ya he mencionado, la idea del multiverso fue teorizada por primera vez en 1956 por el físico Hugh Everett III en su tesis doctoral *Wave Mechanics Without Probability*; posteriormente, el concepto se difundió hacia varias esferas del conocimiento siendo re-utilizado por la literatura, la filosofía, la psicología, la lógica analítica, la narratología e incluso la psicología transpersonal.

Pensar en la posible existencia de otros universos refleja, como otros tantos temas

¹⁰ Linde, Andrei. “A Brief History of the Multiverse.” *IOPscience*. pp. 2-3.

icónicos, el diálogo e interés entre diferentes perspectivas disciplinarias. He elegido el multiverso como tema eje de este análisis, sobre todo, por ser una teoría científica relativamente reciente que goza de gran popularidad gracias al trabajo de divulgadores científicos; algunas de las obras más importantes son, por ejemplo, el documental *Cosmos: A Personal Voyage* (1980) del astrofísico Carl Sagan (1934-1996) y la divulgadora científica Ann Druyan (1949-); los libros *The Elegant Universe: Superstrings, Hidden Dimensions, and the Quest for the Ultimate Theory* (1999) del físico teórico Brian Green (1963-); *Parallel Worlds: The Science of Alternative Universes and Our Future in the Cosmos* (2004) del físico teórico Michio Kaku (1947-); *Warped Passages: Unraveling the Mysteries of the Universe's Hidden Dimensions* (2005) de la cosmóloga Lisa Randall (1962-); o *Our Mathematical Universe: My Quest for the Ultimate Nature of Reality* (2014) del cosmólogo Max Tegmark (1967-). Todos ellos se han encargado de acercar un pensamiento complejo al público no especializado; es decir, le han otorgado a un concepto especialmente académico una dimensión cultural fácilmente identificable.

Dado que es, además, una teoría desarrollada por otros ámbitos epistemológicos, la concepción del multiverso es también importante desde su perspectiva social, académica y literaria pues, paradójicamente, es en este último rubro donde se consolida como un tema (y no como un término) antiquísimo en la historia del pensamiento humano, sea desde la filosofía o la literatura tanto oriental, como occidental. El objetivo de este estudio es, primordialmente, construir un vínculo teórico entre las propuestas teórico-científicas del multiverso y su desarrollo en el ámbito literario para posicionarlo como una conceptualización cultural de largo alcance.

No es la intención de esta tesis establecer jerarquías ni legitimidades epistemológicas entre las ciencias y la literatura, ni tampoco ejemplificar mimetismos entre ellas; sino

más bien indicar que si existen conexiones, son producto de una influencia inevitable que termina por rebasar los límites de cada disciplina, generando así una prolífica intertextualidad. Ni las teorías científicas surgen por generación espontánea, ni los textos literarios son narraciones puristas de una mera fantasía febril; la interacción con el mundo que nos rodea predomina en la formación de nuestra mentalidad, individualidad e idiosincrasia. Somos un conglomerado de riqueza social, histórica, espiritual y racional, nos decantemos por las ciencias o lo hagamos por las letras.

¿Cómo se puede considerar al multiverso, una teoría propia del campo de las ciencias físicas, una temática capaz de cohesionar a las ciencias y las humanidades? Para solucionar esta cuestión, es imperativo mencionar previamente que las existentes relaciones entre las ciencias y la literatura, las cuales han quedado registradas en diversos documentos académicos que así lo acreditan y se verán a lo largo de este trabajo.

Tenemos, por ejemplo, el excelente trabajo de Floyd Merrell *Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges, Mathematics and the New Physics* (1991), que estudia el vínculo y asimilación entre las tradiciones filosóficas y las teorías científicas, a partir de la obra del escritor argentino. Algo muy similar propone Katherine Hayles en *The Cosmic Web: Scientific Field Models and Literary Strategies in the 20th Century* (1984), donde su principal premisa es demostrar cómo la narrativa de cinco autores (Borges, Nabokov, D.H. Lawrence, Pynchon y Pirsing) exhibe una gran variedad de estrategias literarias que, de alguna manera, los conecta con el conocimiento científico. Por otro lado, está también el libro de Rudy Rucker, *Infinity and the Mind: The Science and the Philosophy of the Infinite* (1982), que explora el concepto del infinito desde diferentes disciplinas como las matemáticas, la física, la filosofía, la teológica, así como su presencia en la vida mundana. Finalmente, se puede mencionar *Gödel, Escher y Bach. Una eterna*

trenza dorada (1979) de Douglas Hofstadter, un popular ensayo –ganador del Premio Pulitzer– que establece la necesidad de recurrir a la multidisciplinaria (las ciencias, la filosofía y el arte) cuando deseamos obtener respuestas a preguntas esencialmente humanas como la auto-concepción del yo y la autorreferencia.

Por su parte, el tema del multiverso ha dado una literatura teórica vastísima en las ciencias, sea desde un enfoque académico o divulgativo. Conviene citar algunos ejemplos de la vertiente divulgativa (para efectos de este estudio) tales como los libros de cabecera aptos para cualquier no especialista como *The Elegant Universe: Superstrings, Hidden Dimensions, and the Quest for the Ultimate Theory* (Brian Greene, 2003), *Warped Passages: Unraveling the Mysteries of the Universe's Hidden Dimensions* (Lisa Randall, 2006) y *Universe or Multiverse?* (Carr, Bernard [ed.], 2007); la exposición que realiza Laura Mersini-Houghton en su pequeño texto “Birth of the Universe from the Multiverse” (2008); finalmente se contempla también el excelente libro de perspectiva histórico-religiosa de Marie-Jean Rubenstein *Worlds Without End: The Many Lives of the Multiverse* (2014).

Es muy importante también tener en cuenta que he utilizado constantemente las teorías físicas y cosmológicas de los autores científicos más prolijos en el tema, especialmente la tesis académica de Hugh Everett III *The ‘Many-Worlds’ Interpretation of Quantum Mechanics* (1960) y dos textos esenciales donde el cosmólogo Max Tegmark propone su taxonomía del Multiverso: “The Multiverse Hierarchy” (2005) y “Many Worlds in Context” (2008).

La bibliografía en el plano de la teoría literaria no ha corrido con la misma suerte, ésta es notablemente escasa y en su mayoría proviene de la perspectiva narratológica. Tenemos por ejemplo *Possible Worlds in Literary Theory* (1994) de Ruth Ronen, la compilación de ensayos interdisciplinarios que edita Allén Sture en *Possible Worlds in*

Humanities, Arts and Sciences (1989), o el ensayo de Marie-Laure Ryan “Possible-Worlds Theory” (2005). Como se puede apreciar, apenas hay estudios académicos que aborden específicamente las tres dimensiones del multiverso que me interesa desarrollar: (i) la interacción entre las ciencias, la filosofía y la literatura desde un enfoque transdisciplinario; (ii) desarrollar una crítica literaria que no se agote en su propia disciplina, proponiendo un a ‘filosofía de la literatura’ (en el más amplio sentido del concepto); (iii) comprobar la asimilación y la propagación cultural del concepto ‘multiverso’ desde distintos enfoques metodológicos y filosóficos.

Es prudente notar cómo el tema, aun siendo tan prolífico en la ficción y cada vez más en la ciencia –por ende, en su divulgación a la sociedad–, se encuentra falto de atención y con un análisis todavía incipiente en el mundo de la crítica y teoría literarias. A lo largo de mi investigación, resultó bastante inesperado encontrarme que en lengua castellana no existan grandes monografías o estudios específicos sobre la importancia de la teoría de los universos múltiples, a pesar de la enorme influencia que ha tenido el concepto para la génesis de muchas obras ficcionales en esta lengua.

Debido a estas carencias, se hace necesaria una investigación que ejemplifique la relación e interacción entre las ciencias y la literatura a partir de una misma temática, la de los universos múltiples. Para tal fin, se analizarán –como ya he referido– cinco obras de tres autores contemporáneos de diferentes latitudes, Jorge Luis Borges, Yasutaka Tsutsui y Grant Morrison. Así, me interesa demostrar cómo el tema del multiverso, desde sus albores como teoría científica en la década de los cincuentas, ha conducido a las ciencias y a las letras de manera sincrónica, y ha extendido su influencia más allá de un único género literario o lengua narrativa.

Específicamente puedo decir que, por ejemplo, la ciencia ficción (y sobre todo en lengua inglesa) es el género por antonomasia para vincular las ciencias y las letras; sin

embargo, no me he querido decantar sólo por esta evidente posibilidad para el corpus y la hipótesis de mi tema; sino he preferido demostrar que desde otras propuestas narrativas como las aquí elegidas, y no consideradas fervientes militantes de la ciencia ficción *de facto*, también se puede establecer un sincretismo transdisciplinario del conocimiento. Las obras también se eligieron por sus propuestas tematólogicas, pues si bien el multiverso es el gran *topos*, éste precisaba de un análisis específico de sus variantes, como la autorreferencia, el laberinto, el infinito, la lógica modal, el doble y el mundo onírico, que –desde mi consideración personal– se encuentran reflejados en estas cinco obras.

Evidentemente, los autores mencionados son escritores de oficio, no físicos ni matemáticos; por tanto, considerar sus obras bajo el enfoque estricto de la teoría del multiverso para obtener una verdad, resultará improcedente. En suma, mi investigación propone captar el valor estético y accesible de esa idea científica como trasfondo de producción literaria para generar un diálogo disciplinar sincrético. De tal manera, ensancho el alcance del fenómeno del multiverso desde una construcción discursiva que contribuye a la transdisciplinariedad y la interculturalidad.

0.2. Por una dialéctica transdisciplinaria del universo múltiple

El desarrollo de una teoría alternativa del universo que nos rodea, ha encontrado en la ficción un garante de vastas ejemplificaciones sin necesidad de complejas simbolizaciones matemáticas que, sin embargo, expresan la riqueza tanto de la perspectiva científica como de la humanista. A saber, la temática de los universos múltiples ha sido muy prolífica en la ficción y el arte en general, sea desde su propuesta ‘básica’ –la existencia de otro(s) universo(s)– o como uno de los tantos subtemas

productos de ella. Se pueden mencionar, por ejemplo, los subtemas más representativos entre otros muchos que intentarán ser abordados en mayor o menor medida en la presente tesis: los viajes en el tiempo, centrales en la canónica novela *The Time Machine* (1895) de H.G. Wells; los mundos virtuales, como en la trilogía *The Matrix* (Lana y Lilly Wachowski, 1999); el mundo del sueño, sea *Alice's Adventures in Wonderland* (Lewis Carroll, 1865) una de las novelas más icónicas.

A partir de ahí, se pueden proponer nuevos desarrollos de la teoría literaria que establezcan un verdadero vínculo con las ciencias puras, desde la aceptación de la evidente influencia que éstas aportan al desarrollo y creación de mundos ficcionales y viceversa, evidenciar cómo la ciencia y sus teorías han ido actualizando aquello que parecía real sólo en la ficción. Así, lejos de la idea purista de la ‘inspiración del genio artístico’, se demuestra que entre la estructura científica y la ficcional existe un intercambio semiótico en continua interacción. De esto se deriva una comunicación y reciprocidad disciplinaria que genera nuevos mensajes (o discursos) en un “acto de conciencia creadora”¹¹, imposible de lograr si las disciplinas permanecieran estáticas.

En 1959, el físico y novelista inglés Charles P. Snow (1905-1980) publicó un libro titulado *The Two Cultures*, donde advertía y lamentaba la brecha entre los ‘intelectuales de letras’ y ‘los científicos’. En la segunda edición del mismo (1963), añadió un nuevo ensayo más optimista que sugería la emergencia de una ‘tercera cultura’ donde ambos estudiosos se entendieran; sin embargo, Snow apunta, “los intelectuales de letras siguen sin comunicarse con los científicos. Son estos últimos quienes están comunicándose directamente con el gran público”¹².

Podríamos debatir ampliamente estas consideraciones, pero el objetivo de esta tesis

¹¹ Lotman, Iuri. *La semiosfera I*. p. 47.

¹² Charles P. Snow en Brockman, John (ed). *La tercera cultura. Más allá de la revolución científica*. p. 14.

no es ese, sino aceptar la parte de verdad que nos correspondería como investigadores del campo literario. Los pensadores de la “tercera cultura” (en su gran mayoría del campo de las ciencias naturales) como John Brockman, Paul Davies, Doyne Farmer, Alan Guth, Roger Penrose, Martin Rees, Steve Jones, Francisco Varela, Steve Panker, entre otros; procuran expresar sus teorías y reflexiones más nodulares –aún aquellas que están en desacuerdo con las ideas predominantes– de manera accesible para el público lector, pues aceptan que sus disputas influyen y afectan la vida de y en la Tierra. Es este quehacer intelectual el que me interesa como propuesta para el desarrollo de mi tesis, ya que “los intelectuales no son sólo gente que sabe, sino gente que modela el pensamiento de su generación. Un intelectual es un sintetizador, un publicista, un comunicador”¹³.

La necesidad de formular pensamientos más complejos que conduzcan también a una inter- y multidisciplina, exigió a Jean Piaget (1896-1980) acuñar el término *transdisciplinarity* (1970), fenómeno cada vez más recurrente sobre todo en el ámbito de las ciencias físicas, matemáticas y biológicas y, a partir del siglo XXI, también en la filosofía y la crítica literaria. La creciente tendencia a aceptar este horizonte epistemológico condujo también a Basarab Nicolescu a diferenciar las cuatro posibles formas de entender y estudiar el mundo: la disciplina, la interdisciplina, la multidisciplina y la transdisciplinariedad, definiendo a ésta última como una forma de pensar y organizar el conocimiento, admitiendo que se vive en un mundo complejo, incierto y plural. Nicolescu enuncia las cuatro bases principales que definen a la transdisciplina:

1. There are, in Nature and in our knowledge of Nature, different levels of Reality and, correspondingly, different levels of perception. 2. The passage from one level of Reality to another is insured by the logic of the included middle. 3. The structure

¹³ *Ídem.*

of the totality of levels of Reality or perception is a complex structure. 4. Every level is what it is because all the levels exist at the same time¹⁴.

Para Katherine Hayles lo interdisciplinario “debe reconocer el arraigo de toda teoría en las prácticas discursivas características de su disciplina”¹⁵. Mientras, desde la antropología, el argentino Carlos Reynoso apunta, “la transdisciplina deviene posible porque las estructuras de los problemas son pocas y son las mismas en todas partes”¹⁶.

Sucintamente, podemos decir que la propuesta de estos teóricos gira en torno a – sobre todo– las posibilidades y beneficios epistemológicos que ofrece un discurso transdisciplinario, reconociendo aquello que en su momento Werner Heisenberg (1901-1976) apuntaría:

Probablemente una verdad muy general en la historia del conocimiento humano la constituya el hecho de que los fructíferos descubrimientos tienen lugar en aquellos puntos en los que se encuentran dos líneas de pensamiento distintas. Estas líneas pueden tener sus raíces en sectores muy diferentes de la cultura humana, en diferentes épocas, en diferentes entornos culturales o en diferentes tradiciones religiosas. Por ello, si tal encuentro sucede, es decir, si entre dichas líneas de pensamiento se da, al menos, una relación que posibilite cualquier interacción verdadera, podemos entonces estar seguros que de allí surgirán nuevos e interesantes descubrimientos¹⁷.

A pesar de los enormes esfuerzos que se han hecho para lograr un verdadero concierto entre las disciplinas, todavía existe mucha incredulidad en torno a esta infravalorada propuesta, quizá porque al plantear un estudio transversal no hay un método científico claro que posibilite su veracidad; pues, como sabemos, todo método científico responde a su inmediata esfera del saber que puede ser inválida para otra, así, partir desde metodologías aparentemente opuestas generaría un conflicto de verdad.

¹⁴ Nicolescu, Basarab. *Transdisciplinarity: Theory and Practice*. p. ix.

¹⁵ Hayles, Katherine. *La evolución del caos. El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*. p. 59.

¹⁶ Reynoso, Carlos. *Redes sociales y complejidad. Modelos interdisciplinarios en la gestión sostenible de la sociedad y la cultura*. p. 274.

¹⁷ Werner Heisenberg en Capra, Fritjof. *El tao de la física*. p. 10.

La pregunta es, por tanto, cómo podemos generar un discurso que no sea sólo una simple deriva filosófica, sino también entenderla como un proyecto epistemológico desde su perspectiva cultural y social. Aquí se propone encontrar la respuesta en una temática que se ve ejemplificada en las cinco obras ficcionales anteriormente mencionadas que, sin complejos y con una postura abiertamente inter-, multi- y/o transdisciplinaria, logran poner en práctica la teoría y, además, funcionan como la culminación de un proceso de imaginación y crítica con el discurso de las ciencias.

Estas obras validan mi tesis a partir de conceptos y conjeturas de enorme rigor científico con recursos léxicos y simbólicos aptos para cualquier no-especialista; es decir, su valor divulgativo-científico representa no sólo una realidad actual, sino una que favorece la propagación, mutación, desarrollo y reproducción del conocimiento desde las posibilidades creativas que ofrece el mundo literario.

0.3. Las diferentes posibilidades de erigir un multiverso

El tema del multiverso, como se ha dicho, es sumamente amplio según su aproximación disciplinaria, así, he optado aquí por ofrecer un corpus que incluyera las manifestaciones más importantes del tema desde otros géneros narrativos que no pertenezcan propiamente al de la ciencia ficción; pues como mencioné, éste ya es un género transdisciplinario en sí mismo, motivo por el cual no me permite demostrar mi tesis principal: el multiverso funciona como conceptualización icónica que tiende un puente entre diferentes enfoques culturales y disciplinarios de manera armoniosa. Así pues, la investigación la forma el análisis de cinco obras representativas según se relacionen con alguna de las interpretaciones de la teoría del universo múltiple.

De manera general, la organización de la tesis en aspectos formales es la siguiente:

una introducción, tres capítulos y una conclusión. En cuanto a la estructura interna, cada capítulo consta de cuatro partes: el preámbulo presenta el estudio de caso a tratar según su aproximación disciplinaria en referencia al tema del multiverso. Posteriormente, desarrollo una breve reseña biográfica inscrita en el contexto histórico y/o marco teórico que aluda a la legibilidad del caso de estudio y su relación con el multiverso. A la tercera parte le corresponde al análisis propio de cada caso de estudio en referencia al multiverso (referidos a continuación). Y finalmente, en el último punto, presento las conclusiones de cada capítulo.

Es oportuno mencionar que para el corpus de mi investigación, o sea, para los tres capítulos que conforman la tesis, desarrollaré invariablemente el tema del multiverso desde su concepción cuántica y cosmológica, a saber, la propuesta de Hugh Everett III y de Max Tegmark, respectivamente. Es prudente tener en consideración que no voy a ceñir el tema sólo a la perspectiva física o cosmológica pues, de hacerlo, se contradeciría la intención principal transdisciplinaria de mi investigación. Junto con la perspectiva cuántica y cosmológica, es decir, la científica; abordaré también una teoría filosófica-crítica específica según la obra a tratar (definida a continuación). De esta manera, cada capítulo cuenta con los dos aspectos centrales para sustentar el discurso disciplinario: el de la ciencia y el de las humanidades.

Así pues, el análisis del tema del multiverso en cada caso de estudio es el siguiente: En el primer capítulo abordo tres cuentos del escritor argentino Jorge Luis Borges desde el enfoque de un multiverso temporal por encima de uno espacial, a partir del concepto de ‘laberinto’ según la propuesta matemática del fractal, “[that] describes our world as an eternally growing self-reproducing fractal consisting of many locally homogeneous parts (mini-universes)¹⁸” (paréntesis en el original). Así mismo, demuestro cómo cada

¹⁸ Linde, Andrei. *Op.Cit.* p. 2.

uno de los cuentos formula una variante específica del multiverso según el análisis científico y el filosófico.

En primer cuento que analizo es “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941), aquí planteo dos conceptos, la ‘percepción’ de Berkeley, y el ‘rizoma’. La correspondencia cosmológica de este cuento será con el ‘multiverso cuántico’, es decir, el propuesto por Everett. El segundo caso de estudio le corresponde a “El Aleph” (1949), éste es analizado a través de los patrones geométricos adyacentes a la historia. La particular diégesis de “El Aleph” me permitirá vincularla con los cuatro tipos de multiverso definidos por Tegmark; por tal motivo, es aquí cuando definiré ampliamente la taxonomía multiversal. Finalmente, concluyo el capítulo con la revisión del cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940); aquí refiero un multiverso como posibilidad lógica heredera del pensamiento de Gottfried W. Leibniz, el cual estaría en correspondencia con el ‘multiverso matemático’.

El segundo capítulo lo configura el estudio de la novela *Paprika* (1993) del escritor japonés Yasutaka Tsutsui. *Paprika* cuenta con una adaptación fílmica homónima (1995) bajo la dirección de Satoshi Kon (1963-2010). Dado que según Tsutsui la novela surgió con la firme intención de ser llevada al cine para ejemplificar mejor, a través de las imágenes, los contrastados mundos del sueño y la vigilia; considero imperativo establecer un diálogo constante entre las dos versiones. El marco histórico en este capítulo ayudará a establecer las principales bases culturales de una obra que oscila entre la ciencia ficción, lo fantástico y el realismo mágico. Tanto en la novela como en la película justifico cómo el mundo onírico se puede considerar otro universo construido en el inconsciente individual, en tanto sus propiedades y reglas físicas distan del universo conocido y empírico de la vigilia. Utilizo la teoría de la psicología profunda y el sueño lúcido para demostrar que el mundo de los sueños y el mundo de la vigilia, al

ser dos espacio-temporalidades distintas, son factibles de ser una rama de los universos múltiples. Desde esta perspectiva, *Paprika* será estudiada como perteneciente al ‘multiverso inflacionario’.

Finalmente, *The Multiversity* (2014-15) de Grant Morrison compone el tercer capítulo y, por tanto, el último caso de estudio. Al ser un cómic de serie limitada, precisa de una contextualización histórica del género en referencia a la genealogía del multiverso. Así mismo, atiendo al análisis de *The Multiversity* desde la propuesta de Hugh Everett III o del ‘multiverso cuántico’ según la clasificación propuesta por Max Tegmark. Igualmente, desarrollo la figura del héroe desde su actualización como superhéroe y la identidad en referencia a la recursividad y al modelo matemático del fractal.

Como se puede apreciar, todos y cada uno de los estudios de caso desarrollan la temática del multiverso desde una perspectiva teórica y disciplinaria en principio distinta, que finalmente vuelve a entrelazarse. Así, todo el análisis coincide en el cruce transdisciplinario reflejando que el tema del multiverso no puede agotarse ni acotarse en una sola disciplina. Es importante mencionar que a los estudios de caso aludidos se sumarán también otros textos literarios, obras pictóricas y musicales, series televisivas y/o fenómenos de la cultura popular, según sea el caso y los requerimientos del análisis.

0.4. El multiverso como representación de la transdisciplinarietà

La metodología que propongo para abordar mi tesis desde un enfoque transdisciplinario, la construyo a partir de la temología común del multiverso que vincula comparativamente los citados cinco casos de estudio de la narrativa ficcional en un periodo que contempla de 1940 a 2015. El rango temporal elegido refiere un interés

específico, donde la fecha 2015 –al ser una fecha tan próxima a la realización de esta investigación– ayuda a construir una visualización más amplia y actualizada del desarrollo y evolución del concepto de multiverso. Por otro lado, la década de 1940 es germinal pues marca la primera relación ‘consensuada’ entre la literatura y la física con respecto al multiverso: “El jardín de los senderos que se bifurcan” aparece citado en un epígrafe en la versión ampliada del trabajo original de Hugh Everett re-publicado en 1972 por Bryce DeWitt¹⁹.

Como el tema del multiverso no se ciñe a una temporalidad específica, tampoco se limita a frontera geográfica; así, he elegido analizar a tres autores de latitudes distintas, sean éstas América Latina, Japón y Estados Unidos/Escocia. La razón alude no sólo a una demostración empírica de un fenómeno culturalmente importante y trascendente independientemente de la idiosincrasia particular de cada caso, sino también a un deseo de contrastar los diferentes enfoques de un mismo tema según las inquietudes culturales específicas.

Del mismo modo, es importante destacar que todas ellas son, de alguna manera, ejemplos paradigmáticos de cada vertiente analítica del multiverso: el cosmológico, el lógico y el psicológico, como ya se ha mencionado. Cabe señalar que la presente tesis no es un trabajo enciclopédico de obras que refieran el tema del multiverso, sin duda habrá omisiones de textos, autores y aproximaciones teóricas que otros puedan considerar esenciales.

Las obras que he elegido, entonces, serán diseccionadas a la luz de un análisis diacrónico intertextual transdisciplinario dentro de un marco teórico que recurre al idealismo filosófico, la estética de la recepción, la ontología, la lógica analítica y el posestructuralismo (filosófico y psicológico) como fuentes primarias en relación a los

¹⁹ Rojo, Alberto. “El jardín de los mundos que se ramifican: Borges y la mecánica cuántica”. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. n. p.

temas específicos anteriormente señalados de la noción de multiverso: *El mundo como voluntad y representación* (1818) de Arthur Schopenhauer para la representación gráfica del multiverso; “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico” (1989) de Roman Ingarden y Wolfgang Iser para el concepto de ‘multiverso’ como autorreferencialidad y el papel del lector desde la obra analizada; “la paradoja de Schrödinger” (1935) de Erwin Schrödinger para el problema ontológico de una posibilidad cuántica; “Rizoma” (1976) de Gilles Deleuze y Félix Guattari para estudiar la cuestión de repetición y autorreferencia; “el conjunto de Mandelbrot” (1980) de Benoit Mandelbrot para la noción de bifurcación como multiverso; y la teoría de la ‘psicología profunda’ (1913) de Carl Gustav Jung sustentará el mundo onírico como universo paralelo.

Se incluirán asimismo ideas contenidas en los diversos tratados sobre geometría y transinfinito de Georg Cantor, como patrones que establecen la relación entre los personajes de las obras literarias analizadas desde una perspectiva multi-universal. Así también, abordaré las doctrinas propuestas por el ‘Realismo modal’ (1973) de David Kellogg Lewis, *La lógica de la investigación científica* (1934) de Karl Popper, y el ‘Principio de razón suficiente’ (1711) de Gottfried Leibniz; todas ellas sustentarán el multiverso como posibilidad lógica. Finalmente, incluiré también las dimensiones imaginaria, simbólica y real (1970) de Jacques Lacan para el multiverso como posibilidad psicológica, sumado a la ‘psicología profunda’ de Carl Jung.

Si bien las obras mencionadas anteriormente no aluden a toda la bibliografía aplicable al tema del multiverso (ya en la primera parte de esta introducción indiqué las más importantes), sí responden a aquella que he estimado conforman las fuentes básicas de la cuestión. Considero que si existe una diferencia evidente e infranqueable entre las ciencias y las humanidades, ésta es el hecho de que un conocimiento humanístico no puede evaluarse de la misma manera que uno científico-técnico. Es decir, los

fundamentos de lo cultural son *trascendentales*, por tal motivo, no envejecen. Muy diferente es lo que sucede con el conocimiento científico, donde los continuos avances técnicos obligan a renovar y reestructurar los conocimientos. Además, no se debe olvidar que el multiverso es una temática relativamente nueva, pero con bases antiquísimas en muchas disciplinas.

En referencia a los propósitos diacrónico-intertextuales que se buscan en esta investigación, es necesario destacar la importancia de la teoría de la semiosfera (1982) de Iuri Lotman; está se fundamenta, principalmente, en una aceptación básica: “el fenómeno del pensamiento, por su propia naturaleza, no puede ser autosuficiente”²⁰. Cuando se amplía una esfera de conocimientos, la información requerida es mayor; por consiguiente, cuanto más se sabe más se desconoce. Un medio (inevitable) para compensar la insuficiencia individual es apelar a la inteligencia supraindividual, es decir, a *la cultura*. Dice Lotman:

Se ve en la unidad estadal [las coincidencias en las obras literarias, mitológicas y tradicionales de poesía popular distantes cultural e históricamente] una condición esencial que hace posible tanto las comparaciones tipológicas que efectúa el investigador, como las ‘influencias’ y ‘tomas en préstamo’ histórico-culturales que él estudia [y que] generan en las áreas más alejadas fenómenos tipológicamente parecidos²¹.

El provecho colectivo estriba en la riqueza de la comunicación (o información, si se prefiere), donde el lenguaje del interlocutor (con su concepción propia) me es útil justo por el hecho de ser *otro* distinto a mí. Evidentemente esta ‘conversación en lenguajes distintos’ no hará sino dificultar la comprensión recíproca, siendo necesario, entonces, crear tanto mecanismos metalingüísticos como un lenguaje (enlace comunicativo) común; es decir, al mismo tiempo que los lenguajes e individualidades distintas se

²⁰ Lotman, Iuri. *La semiosfera II*. p. 39.

²¹ Lotman, Iuri. *La semiosfera I*. p. 40.

incorporan a una unidad mayor y más compleja, seguirán conservando su carácter propio e independiente. La interacción e influencia entre distintos campos son necesarias para el desarrollo de las culturas, de hecho, éstas no exigen ser totalmente directas pudiendo ser distantes e incluso diferentes. Cuando la interacción es directa buscará reforzar lo propio; cuando es distante, adquirir y/o dominar lo ajeno.

Tomemos ahora lo que expone Lotman para trasladarlo al presente interés analítico preguntándonos ¿cómo pueden converger las semiosferas de distintas disciplinas específicamente desde la temática del multiverso? La interacción entre ellas provendrá, en su mayoría, de una diferencia; y serán estas condiciones las que posibiliten un continuo desarrollo cultural. A saber, cuando el discurso propio de cada disciplina resulte ‘intrincado’ o complejo para las otras, se fomentará el desarrollo de nuevos discursos (al traducir el ‘mensaje’ de una a otra disciplina, *traducibilidad*) en función de establecer relaciones de equivalencia más próximas. Es así como una diferencia se torna ‘necesaria’.

Sabemos que los postulados físicos y matemáticos de, por ejemplo, la taxonomía del multiverso de Tegmark (una de las teorías principales para justificar esta investigación) son intraducibles al campo de la teoría literaria porque no existen correspondencias unívocas entre ambas estructuras. Se pueden establecer, no obstante, ‘relaciones de equivalencia convencionales’ desde las cuales no se obtendrán (evidentemente) los mismos postulados, pero se generarán nuevos por influencia de aquellos. De tal manera, la intención es, según Lotman, impulsar un “mecanismo de pensamiento creador”²². Siempre que se establezca la interacción disciplinar, se pondrá de manifiesto la importancia que ésta tiene para definir la identidad del ámbito propio. Toda ‘apropiación’ surge en tanto ‘incorporación’, que no ‘adquisición’. Para Gustavo Pita, lo

²² *Ibidem*. p. 45.

propio es lo que logra asimilarse y, por tanto, adherirse a nuestro cuerpo; así, incluso lo ajeno y extraño puede ser propio e idéntico²³.

Como he indicado anteriormente, el tema del multiverso, contrario a lo que podría pensarse, tiene una fundamentación teórica que no proviene sólo de la física cuántica, sino también de la lógica, la narratología y la psicología. Así, hasta hoy en día ha tomado dos principales senderos de significado en relación con quién lo exponga. Por un lado tenemos la propuesta desde la cosmología, para quien nuestro mundo (en el más amplio sentido de la palabra) –uno solo y visible– constituye el universo (una esfera con un radio de 40 billones de años luz llamado ‘volumen de Hubble’ o ‘universo observable’), mientras que el ensamblaje de universos no vistos constituyen el multiverso (localizados dentro o fuera de nuestro propio universo)²⁴. Por otro lado, tanto para la lógica, la narratología, como la psicología, nuestro mundo –que también es sólo uno visible (real)–, se compone de otros mundos que no son visibles (irreales) constituyendo así el multiverso.

En otras palabras, mientras para la física son muchos mundos los que constituyen el multiverso; la lógica, narratología y psicología consideran que un solo mundo los contiene todos. En la presente tesis, las dos perspectivas mencionadas, la de ‘muchos mundos constituyen el multiverso’ y ‘un solo mundo contiene un multiverso’, conviven y son igualmente identificables en las obras analizadas, demostrando que desde la ficción ambas se pueden desarrollar paralelamente.

Ahora bien, me parece importante hacer una breve alusión a la versión narratológica del multiverso. Ésta nació a finales de la década de los 80s con críticos como Umberto Eco (1932-2016), Thomas Pavel (1941-), Lubomír Doležel (1922-2017), Ruth Ronen

²³ De esta manera funciona, por ejemplo, hablar y ‘soñar’ en otro idioma, tocar un instrumento, saber artes marciales o bailar. Pita, Gustavo. “Aproximaciones al estudio de la interculturalidad en el mundo del samurai”. *Inter Asia Papers*. p. 6.

²⁴ Linde, Andrei. *Op.Cit.* 1-8.

(1958-) y Marie-Laure Ryan (1974-), quienes readaptaron las propuestas filosóficas del multiverso de la lógica analítica para aplicarlas a su propio campo de estudio, el de la crítica literaria, desde la perspectiva narratológica. De tal manera surgió la ‘Possible-Worlds Theory’ como una representación innegable de la presencia e importancia del creciente fenómeno del multiverso en el ámbito académico de la crítica literaria.

Considero, sin embargo, que el enfoque de la ‘PW Theory’ sobre el multiverso está muy lejos de ser el equivalente literario de la teoría científica e incluso de la lógica analítica. La perspectiva de su análisis sólo se centra en el proceso de lectura y de cómo es posible realizar juicios de verdad en el mundo de la ficción. Sumado a ello, sus propuestas me parecen redundantes (con las de la lógica analítica), y confusas desde la crítica literaria porque buscan fundamentarse en conceptos aparentemente novedosos, que en realidad son teorías ya existentes en el análisis literario (con un nombre diferente). Por ejemplo, llaman ‘the principle of minimal departure’ (M.L. Ryan), ‘reality principle’ o ‘the principle of mutual belief’ (ambos propuestos por Kendall L. Walton) al principio según el cual el lector asume como ‘verdadero’ el mundo ficcional de la obra²⁵; a saber, exactamente lo mismo que el ‘pacto ficcional’ ya propuesto por Aristóteles como *catarsis*.

De hecho, a principios de la década de los 80s, Paul Ricoeur ya había hecho una magnífica actualización de la mimesis aristotélica desde la narratología en *Temps et récit* (1983-1985). Siendo así, considero que la ‘PW Theory’ más allá de ser una propuesta transdisciplinaria de su contraparte científica, se encierra en una perspectiva unilateral de la crítica literaria posmoderna que, para los fines de esta investigación, no interesa abordar como aproximación necesaria para el argumento de mi tesis. Por tales motivos, la ‘PW Theory’ no será incluida en este estudio como posibilidad del universo

²⁵ Cf. Ryan, Marie-Laure. “Possible-Worlds Theory”. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. p. 447.

múltiple.

Como ya he mencionado, mi propuesta a lo largo de estos tres capítulos es establecer un diálogo teórico entre las humanidades y las ciencias, donde las obras de ficción sirven como catalizadores de ese discurso. Así, defino una teoría del multiverso literario que no se agota en la ficción, sino que, gracias al vínculo entre la filosofía, la lógica, las matemáticas, la psicología y la física; es capaz de trascender al mundo del lector como propuesta epistemológica transdisciplinaria. Del mismo modo, busco repercutir en la teoría literaria desde la actualización y ampliación de monografías adecuadas para el estudio de los mundos posibles. Así, mi disertación no parte de la ‘PW Theory’, sino desde el discurso de las humanidades y de las ciencias con el objetivo de ensanchar las miras de un análisis literario que no se agote en el, hasta ahora, marco de su propia disciplina.

La idea del multiverso como legitimación de la transdisciplinariedad es central en mi investigación, pues al teorizarse como un concepto cosmológico que también influye en la diégesis de muchas propuestas literarias, cumple una función de icono evidentemente cultural y social, que logra contrarrestar el lenguaje más abstracto de la física y las matemáticas para asociarse, a través de las manifestaciones artísticas, a una conceptualización reconocida culturalmente. Visto desde esta perspectiva, el multiverso nos hace reflexionar más que en la posible existencia de ‘otros mundos’, en cómo nos relacionamos, percibimos e interactuamos con nuestro propio mundo o realidad.

Para llevar a cabo el desarrollo de esta investigación es necesario, evidentemente, profundizar en la historia del multiverso. Así, definiré un marco teórico esencial conformado por diferentes ámbitos de estudio propios de la filosofía y la física, de manera que me permita aportar un nuevo prisma para el entendimiento del fenómeno en virtud de su especificidad como imagen cultural, esto es, como una temática retomada

por distintas disciplinas con una clara influencia a nivel social.

0.5. *What if a Multiverse?...* Genealogía del multiverso

*La noción de 'uno' genera 'foraneidad'
y la de 'muchos' intimidad.
William James²⁶*

De acuerdo con el astrónomo Bernard Carr, la historia de la cosmología puede dividirse en cinco periodos. El primero es la teoría geocéntrica de Claudio Ptolomeo (*Almagesto*, s. II), según el cual, la vida se restringía a los confines de la Tierra, siendo ésta la que se encontraba en el centro mientras los demás astros giraban a su alrededor. El segundo periodo le corresponde a la teoría heliocéntrica, que surgió a partir de la publicación del libro *De Revolutionibus Orbium Coelestium* (1543) de Nicolás Copérnico (1473-1543). En esta teoría, el Sistema Solar componía el universo completo siendo el Sol su centro. La perspectiva Galactocéntrica ocupa el tercer periodo a partir de las observaciones de William Herschel (1738-1822), en ésta la Vía Láctea era vista como un disco de estrellas que componía todo el universo. Para el cuarto periodo, la visión Cosmocéntrica comenzó a extenderse como verdadera, sólo después de los descubrimientos de otras galaxias hechos por el astrónomo Edwin Hubble (1924-1953) durante la segunda década del siglo XX. El último periodo le corresponde a la teoría del Multiverso, propuesta por Hugh Everett III en la década de los 50s. El cosmólogo George Ellis define el multiverso como “an ensemble of universes or expanding domains like the one we see around us²⁷”. Así, cada universo está separado de otro según cuatro posibles variaciones: la espacial, la temporal, la dimensional y la lógico-

²⁶ James, William. *Universo pluralista. Filosofía de la experiencia*. p. 199.

²⁷ George Ellis en Galantai, Zoltan. “Life, Intelligence and Multiverse”. *arXiv:1607.06114*. p. 3.

matemática. El multiverso, por consiguiente, se posiciona –según la aceptación científica– como la teoría cosmológica más actual.

Hecha la observación anterior, cabe agregar que esta interpretación cosmológica ha contado con numerosos precursores provenientes de diferentes ámbitos disciplinarios. Como se ha dicho al principio de esta tesis, William James²⁸ propuso por primera vez el término *multiverse*, pero en 1908 clarificó sustancialmente su idea principal logrando conceptualizar a qué se refería con ‘universo múltiple’. Influenciado por el pensamiento panteísta, James reevaluó su propuesta anterior y concluyó que el orden del universo no se encuentra en una divinidad externa sino dentro de este mundo. Como resultado de sus consideraciones, James escribió *A Pluralistic Universe* (1909)²⁹, un libro de ensayos basado en sus conferencias impartidas en la Universidad de Oxford donde defiende la tesis de una metodología pragmática que permitiera entender el contenido del universo no como *uno*, sino *muchos*. James dice:

Interpretado pragmáticamente, el pluralismo o la doctrina de que el universo es *muchos* quiere decir solamente que las diversas partes de la realidad *pueden estar relacionadas externamente*. Todo en lo que puedan pensar, por vasto o inclusivo que sea, tiene en la mirada pluralista un ambiente genuinamente “externo” de algún tipo o extensión. Las cosas son unas “con” otras de muchas maneras, pero nada incluye todo o domina sobre todo. [...] No importa cuánto pueda ser recolectado, no importa cuánto pueda reportarse como presente en cualquier centro efectivo de conciencia o acción, algo más está auto-gobernado y ausente y no-reducido a la unidad³⁰. (Cursivas en el original).

El pluralismo, a diferencia del monismo, se opone a la idea de concebir un todo unificado (*unus-versus* o uni-verso) y defiende, por el contrario, que las relaciones y conexiones entre diferentes fenómenos no parten y/o dependen de un único principio,

²⁸ Pensador de las disciplinas filosóficas, psicológicas y fisiológicas. Él, además de haber acuñado el término *pluralistic universe*, lo hizo también con el de *stream of consciousness*, técnica narrativa de la crítica literaria mejor conocida como ‘monólogo interior’ o ‘flujo de conciencia’.

²⁹ Vid. Goodman, Russell. “William James”. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Página web.

³⁰ James, William. *Op.Cit.* p. 200.

sino que forman una cadena interdependiente que nunca está completa, pues siempre hay algo que se escapa.

Ahora bien, William James no fue el primero en manifestar la existencia de mundos múltiples. Ya la idea, antiquísima, había pasado por casi todas las culturas del mundo. Para delimitarnos sólo al contexto occidental, se mencionarán a los pensadores que mayormente influyeron en la demarcación del multiverso y, así mismo, de los cuales se tienen registros.

Los filósofos presocráticos fueron quienes, en su mayoría, desarrollaron la hipótesis de un multiverso. Entre ellos podemos nombrar a Anaximandro (circa. 610 a.C.- 550 a.C.), Leucipo (s. V a.C.), Demócrito (460 a.C.-370 a.C.), Metrodoro de Quíos (s. IV) y posteriormente Epicuro (circa. 341 a.C.- 270 a.C.). En la *Física* de Simplicio se puede leer:

Pues los que supusieron que los/ mundos eran infinitos en número,/ como los seguidores de Anaximandro,/ Leucipo y Demócrito y, después de ellos, los de Epicuro, supusieron que/ nacían y perecían durante un tiempo/ infinito, naciendo siempre unos y/ pereciendo otros; y afirmaban que el/ movimiento era eterno...³¹ (Elipsis en el original).

Una mención especial merece el pitagórico Petron de Himera (s. VI a.C.), quien sostenía que existían 183 mundos/universos (*kosmoi*) organizados en forma de triángulo equilátero. A cada lado del triángulo le correspondían 60 mundos y los tres restantes estaban colocados uno en cada esquina, cada uno de ellos, además, estaba en contacto con los que tenía a su lado y juntos todos se movían en perpetua danza³².

Durante la Edad Media, el fraile y filósofo italiano Giordano Bruno (1548-1600) expuso su propia teoría al respecto en sus famosos diálogos *De la causa, Principio et*

³¹ Simplicio. "Física." 1121, 5. *Filosofía.org*. Página web.

³² West, M.L. *Hellenica: Selected Papers on Greek Literature and Thought. Volume III, Philosophy, Music and Metre, Literary Byways, Varia*. p. 135.

uno, *La Cena de le Ceneri* y *De l'infinito Universo e Mondi*; reunidos bajo el nombre de *Diálogos metafísicos* (1584). Especialmente, los dos últimos textos están íntimamente relacionados entre sí y ambos ocupan una discusión de carácter astronómico. En ellos, Bruno refuta la física y la cosmología aristotélica, así como también la falsa imagen simétrica ofrecida por Ptolomeo (s.II).

De acuerdo con Bruno en *Sobre el infinito universo y los mundos*, el cosmos es de magnitud infinita y, por tal motivo, es imposible definir un centro y hallar en él un orden simétrico. Del mismo modo, defiende que el universo se compone homogéneamente de la misma materia y, además, cada cosa (ente) que compone el universo está dotada de alma y vida. Para Bruno, “los otros globos, que son tierras, no son en ningún aspecto diferentes de éste [la Tierra], en cuanto a la especie; la desigualdad se da sólo por el hecho de ser más grandes o más pequeños, por las diferencias individuales, como en las otras especies de animales”³³. Es decir, la concepción que Bruno tiene sobre el multiverso no surge de una diferenciación (entre un universo y otro), sino de una intrincación, donde un universo está dentro de otro más grande, siendo ambos incapaces de percibirse mutuamente. Bruno continúa:

Es necesario, pues, que el punto, en el infinito [universo y los mundos], no se diferencie del cuerpo, porque el punto, deslizándose del ser punto, se hace línea; deslizándose del ser línea, se hace superficie; deslizándose del ser superficie, se hace cuerpo; el punto, por tanto, ya que está en potencia para ser cuerpo, no difiere del ser cuerpo allí donde la potencia y el acto son una misma cosa³⁴.

¿No es acaso lo que dice Bruno la narración principal de la sátira victoriana *Flatland, a Romance of Many Dimensions* (1884) de Edwin Abbott? De acuerdo con la novela:

³³ Bruno, Giordano. *Sobre el infinito universo y los mundos*. p.10.

³⁴ *Ibidem*. pp. 24, 25.

I began to show the boy [Little Hexagon] how a Point by moving through length of three inches makes a Line of three inches, which may be represented by 3; and how a Line of three inches, moving parallel to itself through a length of three inches, makes a Square of three inches every way, which be represented by 3².³⁵

A diferencia de James, el multiverso de Bruno no deviene de la pluralidad sino de una unidad infinita, y es esta su principal característica pues hará de ella una aglomeración de universos dentro de uno. Así, Bruno afirma que “el centro del universo está en todas partes, y que la circunferencia no está en parte alguna en cuanto es diferente del centro, o bien que está en todas partes pero no tiene centro, en cuanto éste es diferente de ella”³⁶.

Para hacer claro el multiverso de Bruno, podemos ejemplificarlo con la excelente novela de Richard Matheson (1926-2013) *The Shrinking Man* (1956), posteriormente adaptada a su versión fílmica bajo el título *The Incredible Shrinking Man* (Jack Arnold, 1957). La obra narra cómo un hombre, Carey, tras un accidente radiactivo, comienza a menguar sin detenerse; con lo cual, el miedo a decrecer tanto hasta volverse nada comienza a invadirlo. Después de incontables aventuras y un continuo empequeñecimiento, finalmente Carey comprende:

Last night he'd looked up at the universe without. Then there must be a universe within, too. Maybe universes. [...] He'd always thought in terms of man's own world and man's own limited dimensions. He had presumed upon nature. For he inch was man's concept, not nature's. To a man, zero inches mean nothing. Zero meant nothing.

But nature there was no zero. Existence went on in endless cycles. It seemed so simple now. He would never disappear, because there was no point of non-existence in the universe. It frightened him at first. *The idea of going on endlessly through one level of dimensions after another was alien.*

Then he thought: If nature exists on endless levels, so also might intelligence. He might not have to be alone³⁷. (Énfasis mío).

³⁵ Abbott, Edwin. *Flatland, A Romance of Many Dimensions*. p. 65.

³⁶ Bruno, Giordano. *Op.Cit.* p. 25.

³⁷ Matheson, Richard. *The Shrinking Man*. Capítulo 17.

En suma y dados los antecedentes anteriores, resulta claro el aumento en la cifra de adeptos a pensar en una hipótesis que sugiriera la existencia de múltiples universos, paralelos o distintos al nuestro, conformados en un *multiverso* o *meta-universe*. Sobre todo, a partir de las propuestas teóricas del universo inflacionario y de las evidencias de la inflación cósmica³⁸. Según los datos recopilados –desde 2011– por el telescopio Planck, se reveló que las anomalías causadas en la radiación de fondo del mapa cósmico son evidencia de un ‘multiverso’³⁹. En consecuencia, este término se utiliza especialmente en las ciencias astronómicas y físicas, pero de igual manera en la literatura, sobre todo desde la perspectiva de la ciencia ficción y la fantasía.

Las consideraciones conceptuales para distinguir al multiverso como ficción o fantasía no resultan gratuitas pues, a pesar de la enorme gama de apelativos científicos para referirse al multiverso (universos alternativos, universos cuánticos, dimensiones interpenetrantes, muchos mundos, mundos múltiples, universos o mundos paralelos, realidades alternativas o líneas de tiempo alternativas); pensar en un *meta-universo*, un universo autorreferencial, nos sugiere veladamente su característica metaficcional: la ficción devino en teoría científica y ésta volvió una vez más al mundo de las letras.

En el mundo cuántico “an elementary particle, or a collection of such particles, *can exist in a superposition of two or more possible states of being*. An electron, for example, can be in a *superposition* of different locations, velocities and orientations of its spin”⁴⁰ (énfasis mío). Desde esta presuposición, el joven Hugh Everett III (1930-1982), estudiante de la facultad de física en Princeton, se preguntó:

³⁸ Según Alan Guth, ésta explica la estructura del universo visible después del Big Bang. Para un estudio más detallado, Cf. Guth, Alan. “Inflationary Universe: A Possible Solution to the Horizon and Flatness Problems.” *Physical Review D*. pp. 347-356.

³⁹ Woit, Peter. “Other Universes are Pulling on Our Universe. New Planck Data Triggers Controversy”. *The Daily Galaxy*. Página web.

⁴⁰ Byrne, Peter. “The Many Worlds of Hugh Everett.” *Scientific American*. p. 99.

What if the continuous evolution of a wave function is not interrupted by acts of measurement? *What if* the Schrödinger's equation always applies and applies to everything—objects and observers alike? *What if* no elements of superpositions are ever vanished from reality? What would such a world appear like to us?⁴¹. (Énfasis mío).

Las respuestas dieron paso a lo que conformaría su disertación doctoral en 1956: *Wave Mechanics Without Probability*, posteriormente retitulada *The Theory of the Universal Wave Function*. En ella, Everett introdujo una nueva concepción de la realidad física que influiría en el curso de la historia 'universal':

[...] The wave function of an observer would, in effect, bifurcate at each interaction of the observer with a superposed object. The universal wave function would contain branches for every alternative making up the object's superposition. Each branch has its own copy of the observer, a copy that perceived one of those alternatives as the outcome. According to a fundamental mathematical property of the Schrödinger equation, once formed, the branches do not influence one another. Thus, each branch embarks on a different future, independently of the others⁴².

La propuesta de Everett estaba motivada por el famoso 'experimento de Young' o de 'la doble rendija' (1801), el cual demostraba que los fotones (y posteriormente también los electrones) son tanto partículas como ondas. Para ejemplificar lo anterior, Erwin Schrödinger definió cómo sería el estado cuántico a través de su famosa 'paradoja del gato'.

En 1935, Schrödinger (1887-1961) imaginó lo siguiente: coloquemos a un gato vivo, un átomo radiactivo, un contador Geiger (instrumento para medir la radiactividad) y un recipiente con gas letal en un laboratorio. En cuanto la radiación llegue al contador, romperá el recipiente provocando la muerte del gato. Suponiendo que la probabilidad de desintegración del átomo es del 50%, obviamente la probabilidad contraria es la misma; por tanto, las posibilidades de encontrar al gato vivo o muerto resultan idénticas. Si

⁴¹ Hugh Everett en *Ibidem*. pp. 100-101.

⁴² Everett en *Ibidem*. p. 99.

nadie abre el laboratorio para ver qué ha sucedido con el gato, éste estará en un estado indefinido, en el cual estará simultáneamente vivo y muerto, o como ‘flotando’ entre el ‘estar vivo’ y el ‘estar muerto’, el gato estaría en una ‘superposición de estados’.

De acuerdo a la Interpretación de Copenhague⁴³, los fotones (o el gato) se comportan como ondas (o el ‘estado vivo’) cuando no hay un observador externo (o aparato de medición) y como partículas (o el ‘estado muerto’) cuando lo hay; es decir, la *wave function* (función de onda⁴⁴) ‘colapsa’ hacia el estado onda o el estado partícula en referencia al observador.

La tesis de Everett, por el contrario, ofrecía una interpretación alternativa: la función de onda no se colapsa (porque la consciencia humana no es ningún tipo de ‘actor superior’ del universo), sino se *bifurca*; los dos estados (onda y partícula) existen pero en diferentes universos. En un sistema compuesto (el observador y lo observado, por ejemplo) el estado de uno depende del otro porque ambas partes se correlacionan. En otras palabras, Everett afirmaba que cuando se producía una decisión cuántica, el universo se divide en dos, dos elecciones producen cuatro, cuatro hacen ocho, etc., formando una estructura ramificada. Así, el gato de la paradoja planteada por Schrödinger no estaría o vivo o muerto, sino que en un universo estaría vivo, y en otro estaría muerto, ambas realidades existirían.

Ante la novedosa propuesta de Everett, su supervisor John Wheeler (1911-2008) reconoció la importancia y originalidad de la misma, razón por la cual se esforzó notablemente para que su joven alumno obtuviera la aceptación de Niels Bohr (1885-

⁴³ O también conocida como Grupo o Escuela de Copenhague entre los círculos científicos. Estaba conformado por Niels Bohr (quien también lo dirigía), Werner Heisenberg, Carl Friedrich von Weizsäcker, Wolfgang E. Pauli, Pascual Jordan, entre otros. Se atenían a una visión ortodoxa de la mecánica cuántica y una positivista de los problemas filosóficos respecto a ella. Vid. Osnaghi, S. (et al.). “The Origin of the Everettian Heresy.” *Studies in History and Philosophy of Modern Physics*. p. 3.

⁴⁴ Representación o enlistado matemático de cada configuración posible de un objeto cuántico. Cf. Nova. *The Many Worlds Theory Today*. Página web.

1962), el entonces director de la Interpretación de Copenhague; pero a pesar de su completo apoyo, la tesis de Everett fue rechazada por tener una aproximación poco convencional y heterodoxa. Tras su graduación, Everett viajó a Copenhague a petición de Wheeler, quien le había preparado una entrevista con Niels Bohr; sin embargo, ésta también resultó un completo desastre. Everett fue incapaz de explicar claramente su teoría ante el resto de los miembros de la Interpretación de Copenhague, quienes consideraron que su discurso dejaba en evidencia –según sostenían– su incompreensión de los postulados más simples de la mecánica cuántica pues, por ejemplo, pretendía relacionar lo que sucedía en el indeterminado mundo microscópico para explicar el determinado mundo macroscópico (o el observador con lo observado)⁴⁵. Dice Everett:

If we try to limit the applicability so as to exclude the measuring apparatus, or in general systems of macroscopic size, we are faced with the difficulty of sharply defining the region of validity. For what n might a group of n particles be construed as forming a measuring device so that the quantum description fails? And to draw the line at human or animal observers, i.e., to assume that all mechanical aparata obey the usual laws, but that they are not valid for living observers, does violence to the so-called principle of *psycho-physical parallelism*⁴⁶, and constitutes a view to be avoided, if possible⁴⁷. (Énfasis mío).

Se podría argüir que el rechazo a la propuesta de Everett por parte de la Interpretación fue reflejo de un desasosiego pues, incluso para los portavoces de otras

⁴⁵ Para mediados de los 60's la 'Interpretación de Copenhague' comenzó a ser muy criticada por una nueva generación de físicos, quienes consideraban que su "interpretación" era realmente una imposición dictatorial de su ortodoxo punto de vista. Se consideraba que los miembros de la Interpretación violaban en todo momento las reglas de cortesía y la discusión abierta y racional. Para Feyerabend (1964), la actitud de Bohr y sus seguidores "has very often been one of the people who have the task to clear up the misunderstandings of opponents rather than to admit their own mistakes." Hugh Everett en Osnaghi, S. (et al.). *Op.Cit.* p. 3.

⁴⁶ El mismo Everett hace la nota al pie: "In the words of von Neumann ([*Mathematical foundations of quantum mechanics*], p. 418): 'it is a fundamental requirement of scientific viewpoint –the so called principle of the psychophysical parallelism– that it must be possible so to describe the extra-physical process of the subjective perception as if it were in reality in the physical world'." Everett, Hugh III. "The Theory of the Universal Wave Function." Graham, N.; B. DeWitt (eds.). *The Many World Interpretation of Quantum Mechanics. Theory of the Universal Wave Function.* pp. 6, 7.

⁴⁷ *Ídem.*

teorías hasta ese momento más innovadoras, la tesis everettiana se volvía un giro intolerable: Los grandes monolitos habían comenzado a caer sin parar desde finales del s. XVIII en un rápido proceso de desenmascaramientos y descentralización, cuyos movimientos simétricos afectaban de la misma manera a las ciencias naturales como a las humanidades. Las sociedades habían sacrificado por igual el universo determinista newtoniano, a Dios, al mundo y al ser humano. Quizá, rehusar a la idea de ‘universo’ resultaba insoportable. La creciente complejidad del conocimiento humano, sin embargo, es un proceso irreversible y tal vez sólo debemos despertar del “sueño antropológico⁴⁸” que refería Foucault.

En 1970, Hugh Everett fue finalmente reconocido por su gran aportación al campo del conocimiento humano, ya que su tesis “provides an original insight into the interplay between philosophical and social factors which underlay the postwar controversies on the interpretation of quantum mechanics”⁴⁹. El físico teórico Bryce Dewitt (1927-2004) entusiasmado por la teoría ‘Many-Worlds’, reeditó y popularizó la tesis de Everett bajo el título *The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics* (1973), que no había sido dada a conocer hasta entonces. El libro tuvo tanto éxito que todos los ejemplares se agotaron, incluso la revista de ciencia ficción *Analog* dedicó un artículo al trabajo de Everett. También su hijo Mark Oliver Everett, músico de la banda de rock independiente ‘Eels’, rindió homenaje a la figura y obra de su padre en el emotivo y bien logrado documental *Parallel Worlds, Parallel Lives* (2007)⁵⁰ ganador del premio BAFTA y presentado en el World Science Festival de Nueva York en 2008.

Everett nos legó únicamente otra forma de concebir la realidad física, sino también la filosófica. Su interpretación sustentaba no sólo la existencia de otros universos, sino

⁴⁸ Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Cap. IX.

⁴⁹ Osnaghi, S. (et al.) *Op.Cit.* p.1.

⁵⁰ Nova. *Op.Cit.*

también la relación entre lo micro- y lo macroscópico. Por consiguiente, hablar de la posibilidad del ‘multiverso’ implica, definitivamente, un cambio en la percepción de la identidad. Siendo así, llaman la atención las palabras con las que Everett concluye su propia tesis: “we must renounce all hope of finding anything like the correct theory [...] simply because the totality of experience is never accessible to us”⁵¹.

En efecto, la idea de que la realidad –la suma total de lo que existe en nuestro universo– percibida cada día pueda incluir otros mundos, ocupa uno de los tópicos más fascinantes de la imaginación humana. Si rastreamos su manifestación, veremos que va más allá del ámbito literario extendiéndose a una gran cantidad de campos del conocimiento: en geografía, la cartografía medieval con sus representaciones fantásticas de lo que creían la *terrae incognitae*; en filosofía, las mónadas de Leibniz; en lógica, la condicional contrafactual que desde su cláusula condicional ‘si’/ ‘y si’ reflexiona sobre la posibilidad de acontecimientos no fácticos⁵²; en psicología, la construcción de modelos mentales con posibilidades de realidades alternativas⁵³ y el acceder desde la terapia al mundo onírico; y en tecnología, el vasto desarrollo de la realidad virtual.

Finalmente, la temática de los universos múltiples ha sido muy prolífica en la ficción. Si bien es en la ciencia ficción (todas sus ramas) donde mayormente destaca, lo cierto es que ha penetrado en cada género literario. Podemos mencionar algunos pocos ejemplos en el ámbito de la ciencia ficción: *Men Like Gods* (H.G. Wells, 1923), “Sidewise in Time” (Murray Leinster, 1934), *The Gods Themselves* (Isaac Asimov, 1973), *The Man in the High Castle* (Philip K. Dick, 1962), la trilogía *Of Man and Manta* (Piers Anthony, 1968, 1970, 1975), *The Practice Effect* (David Brin, 1984), *Diaspora* (Greg Egan,

⁵¹ Everett, Hugh III. *Op.Cit.* p.134.

⁵² Actualmente, los lógicos analíticos Saul Kripke y David Kellogg Lewis defienden la lógica de los mundos múltiples desde su polémica teoría de la *lógica modal*. Lewis, David. *Philosophical Papers Vol. II.* pp. 3-32.

⁵³ Tesis defendida por la científica cognitiva Ruth M.J. Byrne en su excelente libro *How People Create Alternatives to Reality* (2005).

1997), *Timeline* (Michael Crichton, 1999), *Neanderthal Parallax* (Robert Sawyer, 2003), *Galileo's Dream* (Kim Stanley Robinson, 2009), Alicia y los mundos alternativos (Juan de Urza, 2009), *Crónicas del multiverso* (Víctor Conde, 2010), *Entanglement* (Vendana Singh, 2014). En otros géneros literarios, encontramos el tema del multiverso en la novela infantil de juegos lógicos *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) de Lewis Carroll (1832-1898); la sátira victoriana de Edwin Abbott (1838-1926) *Flatland: Romance of Many Dimensions* (1884); pasando por la ciencia ficción de H.G. Wells (1866-1946) como en *Men like Gods* (1923); el terror cósmico de Lovecraft (1890-1937) en su *Cthulhu Mythos* (1928); la fantasía y magia con la que C.S Lewis (1898-1963) dotó *The Chronicles of Narnia* (1950-1956); los *crossover* de la *DC Comics Crisis on Infinite Earths* (1985-1986) de Marv Wolfman (1946-) y George Pérez, y la posterior *Infinite Crisis* (2005-2006) de Geoff Johns (1973-) y Phil Jiménez (1970-); y hasta en el gótico contemporáneo juvenil de *Coraline* (2002) del británico Neil Gaiman (1960-).

En el ámbito cinematográfico las referencias no son menos, por citar algunos ejemplos cabe destacar la excelente y angustiante película que James Ward Byrkit nos ofrece, *Coherence* (2013); el thriller psicológico de Richard Kelly *Donnie Darko* (2001); *Lola rennt* (Tom Tykwer, 1998), una de las mejores películas que retrata los leves cambios del multiverso cuántico visibles en el universo macroscópico; la terrorífica ciencia ficción de *Event Horizon* (Paul Anderson, 1997); la franquicia *The Planet of the Apes* (1968-2017) de Franklin J. Schaffner (1920-1989); y la popular *Back to the Future* (1985) de Robert Zemeckis (1952-). En las series televisivas existen gran cantidad de episodios que tratan la temática de los mundos paralelos: “Mirror, Mirror” de *Star Trek*⁵⁴ (1966), “The Tree House of Horror IV” de *The Simpson*⁵⁵, y toda la trama de

⁵⁴ Temporada 2, episodio 4.

Dragon Ball Super (Morio Hatano, 2015) y *Stranger Things* (Matt y Ross Duffer, 2016).

Las musas del *what if* que inspiraron al joven Everett a desarrollar una teoría alternativa del universo que nos rodea, han encontrado en la ciencia ficción un espacio para desarrollarse libremente, simplemente han ejercido el ‘principio de mediocridad’ o ‘principio de Copérnico’ para –según Wagensberg– “romp[er] con el prejuicio de que la Tierra es el centro del universo [...]. Este principio es saludable y agradecido, sólo basta acordarse de él y, de un salto, quitarse de en medio”⁵⁶.

Sirva como colofón mencionar que en el ámbito científico, la hipótesis del multiverso emergió por segunda vez a mediados de 1980, cuando cinco físicos teóricos, Alexander Vilenkin (1949-), Alan Guth (1947-), Andrei Linde (1948-), Andreas Albrecht (1957-) y Paul Steinhard (1952-) propusieron que el proceso ‘inflacionario’ generó nuestro universo y muchos más. Actualmente, la tesis es bastante popular y aceptada por muchos científicos (como Neil de Grasse Tyson, David Deutsch, Laura Mersini-Houghton, Richard Holman), sobre todo a partir de la constatación de la inflación cósmica en contraposición al universo uniforme, como se creía anteriormente.

Así, nuestro universo forma parte de una ‘colección’ de universos con diferentes propiedades representados como un “eternally growing fractal”⁵⁷. Como resultado de ello, el cosmólogo Max Tegmark propuso en 2013 una clasificación del multiverso donde distingue cuatro tipos o niveles de universos paralelos: el múltiple, el inflacionario, el cuántico y el matemático. Como ya se ha mencionado, esta

⁵⁵ Temporada 5, episodio 5.

⁵⁶ Wagensberg, Jorge. *El pensador intruso. El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*. p. 106.

⁵⁷ Además del descubrimiento de un mecanismo para estabilizar el ‘falso vacío’ (región en el espacio que parece estar desprovista totalmente de materia pero en realidad contiene en su interior alguna forma de energía a nivel de fluctuaciones cuánticas) de la teoría de cuerdas. Linde, Andrei; Vitaly Vanchurin. “How Many Universes are in the Multiverse.” *Physical Review D*. n.p.

clasificación será enfatizada en el primer capítulo de la presente tesis. De momento, se pueden definir a grandes rasgos las características principales de cada tipo o nivel.

El nivel 1 o multiverso simple, consta de un universo observable de tamaño limitado aun cuando la materia que lo constituye es infinita; este tipo de universo coincide en el mismo espacio y tiempo que el nuestro. En el nivel 2 o el inflacionario, las dimensiones clásicas, las partículas elementales y los valores de las constantes físicas son distintas, por tanto, este tipo de universos se encuentran en espacios y tiempos distintos al nuestro. En el nivel 3, el cuántico, o mejor reconocido como *The Many-Worlds Interpretation* (MWI) de Hugh Everett III, los procesos aleatorios cuánticos provocan un universo multiplicado/bifurcado ubicado en otra espaciotemporalidad. Y por último, el nivel 4 o el matemático, propone la existencia física de las estructuras matemáticas y lógicas, un platonismo puro ubicado fuera del espaciotiempo.

Algo que aún no he mencionado pero es, sin duda, abonable al tema del multiverso, son los viajes en el tiempo. Esta vertiente, no obstante, no será desarrollada en la presente investigación por motivos de espacio, pues al ser una temática con una bibliografía bastante extensa, requeriría su propio análisis aparte. De cualquier manera, me parece oportuno desarrollar un breve esbozo sobre cómo aún cuando los viajes en el tiempo no entran propiamente dentro de la teoría del multiverso, son –sin lugar a dudas– una demostración de otro universo, el del pasado o el del futuro que, de cambiarlos, afectarían el presente, dando como resultado un nuevo universo totalmente distinto del que se partió en un principio.

En *A Christmas Carol* (1843) de Charles Dickens (1812-1870), Ebenezer Scrooge viaja en el tiempo de la mano de los fantasmas de la Navidad para conocer los mundos alternativos que existirían (o existen) debido a cambios o no en su comportamiento. Mucho antes de Dickens, los viajes en el tiempo ya eran parte del inconsciente

colectivo. Propiamente se considera que fueron inaugurados por H.G. Wells (1866-1946) en su novela *The Time Machine* (1895), aunque ya desde 1777 Louis-Sébastien Mercier narra cómo un hombre del siglo XVIII, se despertaría en el siglo XXV en la novela *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais*.

Las narraciones sobre viajes en el tiempo, sin embargo, no surgirán de una posibilidad que ocurre sólo de manera consciente. En *The Mysterious Stranger* (Mark Twain, 1916) la Muerte expone a un grupo de niños la infinidad de vidas alternas que podrían ser posibles a partir de una simple acción o inacción generada. *The Dream* (1924), del mismo Wells, narra un viaje en el tiempo a través de un sueño, un hombre de un futuro utópico sueña la vida entera de un caballero inglés de la época Victoriana.

El sueño, como vemos, vuelve a recobrar importancia en la vertiente de 'viaje temporal' como forma de acceder a otro mundo en diferente espacio-tiempo. Así como Madeleine Stern menciona:

About 600 A.D Gregory of Tours told the story of the Seven Sleepers of Ephesus who slept for three hundred and seventy-two years [...] and it was Frederick II's Boniface who in one day lived forty years [...] let us not forget, too, that Mohammed had 90,000 conversations with God while he washed his hands. So the mind vanquishes time⁵⁸.

Desde esta perspectiva, el viaje en el tiempo depende más de un nivel subjetivo donde el tiempo no es físico (el impuesto por el reloj), sino fenomenológico (el de la propia experiencia mental). Así lo hacemos cuando afirmamos, por ejemplo, que un día se nos han pasado muy rápido, o al 'soñar' durante horas en el lapso de una breve siesta, cuando decimos que el tiempo pasa muy lento si esperamos a alguien, o cuando nos parece que las festividades transcurren de manera diferente entre los niños y los adultos. El tiempo, entonces, no es independiente de cada subjetividad, sino que su velocidad

⁵⁸ Madeleine Stern en Nahin, Paul. *Time Machines: Time Travel in Physics, Metaphysics, and Science Fiction*. p. 10.

varia y es capaz de cambiar según la perspectiva individual.

Dentro de la línea de tiempo físico, es decir, la realidad objetiva; se abren ‘burbujas’ de temporalidades flexibles que responden al tiempo fenomenológico de cada subjetividad. Ambrose Bierce en su cuento “An Occurrence at Owl Creek Bridge” (1890) narra la historia de Peyton Farquhar, un hombre que ‘logra escapar’ justo en el breve lapso de su ejecución en la horca. Jorge Luis Borges, por su parte (y bajo la fuerte influencia del relato de Bierce), refleja este hecho en su cuento “El milagro secreto” (1944), donde Hladík, el protagonista condenado a fusilamiento, pide un milagro para poder concluir la redacción de su obra dramática. Dios, en respuesta, le concede un año entero escondido en las milésimas de segundo que le tomarán a las balas llegar hasta él.

Hay que considerar que viajar en el tiempo para sólo contemplar el pasado (o futuro) es muy distinto a interactuar con él. En la película *It's a Wonderful Life* (Frank Capra, 1946), el protagonista –de la mano de un ángel– viaja al pasado para percatarse de cómo su vida ha influido en el desarrollo de la de los demás. Viajar en el tiempo para intervenir en él, sin embargo, es uno de los grandes problemas que desarrollaría al respecto el escritor francés René Barjavel (1911-1985) en su novela *Le voyageur imprudent* (1943), denominándolo ‘la paradoja del abuelo’. Ésta consiste en, si el viajero mata a su abuelo antes de conocer a su abuela, su padre/madre nunca habría sido concebido y por extensión tampoco él mismo, con lo cual no habría podido realizar el viaje⁵⁹.

En *The Terminator* (1989) se produce esta paradoja: un integrante de la resistencia contra los robots, Kyle Reese, viaja al pasado para proteger a la madre, Sarah, del futuro líder (John Connor) pero terminan engendrándolo juntos. Terry Pratchett (1948-2015) también hace alusión a esta paradoja en su novena novela, *Fausto-Eric* (1990), de la

⁵⁹ Effingham, Nick. “An Unwelcome Consequence of the Multiverse Thesis.” *Synthese*. p. 375.

saga *Discworld* (1988-2011), donde de manera sardónica, el personaje Rincewind señala que, como los viajes en el tiempo tienen la desventaja de suceder de manera imprevista y por tanto nunca se está preparado para ellos, la única solución para superarlos es encontrar la Fuente de la Eterna Juventud. De esta manera, uno se puede mantener vivo miles de años y, finalmente, estar listo para matar al propio abuelo⁶⁰.

Una de las soluciones más populares a esta paradoja sería la tesis del multiverso, visible, por ejemplo, en el segundo relato de *Treehouse of Horror V* de los *Simpson*⁶¹, “Time and Punishment”, donde Homer crea accidentalmente una máquina del tiempo con su tostadora, la cual, lo transporta a la prehistoria. A cada cambio que Homer provoque en esta Era, a partir de la muerte infringida a cualquier especie animal o vegetal, la versión de su realidad será distinta en mayor o menor grado.

De igual manera, para Nick Effingham, esta inesperada característica de los viajes en el tiempo crearía lo que sería la principal tesis del multiverso: “if, at time t' , x time travels to some prior instant, t , then x arrives at t but in an alternative universe, distinct from the one x was previously in”⁶². Desde esta perspectiva, el ‘pasado’ al que llegaría el viajero no sería estrictamente el mismo del que partió, sino otro ‘pasado’ de una casi infinita serie de ellos (todos estarían conectados). Siguiendo estas consideraciones, uno puede pretender viajar un año atrás esperando encontrarse consigo mismo pero un año más joven; sorprendentemente, se podría dar el caso de encontrarse con un planeta habitado por simios, tal y como lo propuso Shaffner en su franquicia *Planet of the Apes*.

En suma, el multiverso es más que una hipótesis científica (con sus detractores de por medio) confinada bajo el estricto lenguaje de la cosmología y/o la física cuántica. Sus consideraciones teóricas han detonado y se han extendido hacia las sociedades de

⁶⁰ Cf. Pratchett, Terry. *Fausto-Eric*. p. 75.

⁶¹ Ep. 6, temp. 6.

⁶² Effingham, Nick. *Op.Cit.* p. 376.

todo el mundo, en las que rápidamente se han realizado re-interpretaciones y exploraciones visibles en casi cualquier manifestación cultural sin respetar fronteras ideológicas, culturales y/o lingüísticas⁶³. Lo verdaderamente interesante es comprobar cómo una hipótesis que aun proviniendo de un lenguaje tan complejo como el científico, ha logrado generar tanta fascinación cultural y social, mostrándose capaz de concretizar y definir aquello que parecía tan abstracto. Es esta la tarea principal de la presente investigación, establecer un diálogo entre los ‘dos mundos’.

⁶³ Uno mismo puede hacer el experimento y buscar ‘multiverso’ y ‘multiverse’ en web para comprobar sólo en la primera página los resultados tan disímiles de su búsqueda, tales como ‘Dragon Ball Multiverse’, ‘The Multiverse for Non-Scientist’, un comic sobre la vida en un multiverso ordinario (‘Scenes from a Multiverse’), una galería de diseños y varias páginas de periódicos electrónicos que lanzan la pregunta de si habitamos o no en un multiverso.

CAPÍTULO 1

E PLURIBUS UNUM: EL MUNDO INTERIOR COMO ESPEJO Y MAPA DEL SUPERIOR EN TRES CUENTOS DE JORGE LUIS BORGES, “EL LABERINTO DE LOS SENDEROS QUE SE BIFURCAN”, “EL ALEPH” Y “TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS”

1.1. Preámbulo

Este capítulo está dedicado al estudio de tres cuentos del escritor argentino Jorge Luis Borges: “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941), “El Aleph” (1945) y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940). Desarrollo cada uno de los cuentos de manera independiente según el subtema del multiverso que me interesa analizar. En “El jardín” me valgo de la tesis de George Berkeley sobre la percepción para definir los diferentes tipos de laberinto propios del multiverso, como el rizomático y el del fractal; los cuales pertenecerían al multiverso propuesto por Hugh Everett III, es decir, el ‘multiverso cuántico’ según la taxonomía de Max Tegmark. En “El Aleph” utilizo la representación geométrica de la diégesis para evidenciar un transinfinito que sustenta la posibilidad deL multiverso espacial y temporal. Desde esta perspectiva, es necesario recurrir a los cuatro tipos de multiverso y evidenciar que el multiverso de “El Aleph” se desprende de todos ellos. Finalmente concluyo este capítulo con un análisis de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” para abordar la cuestión de un multiverso lógico, en referencia a ‘los posibles’ de Gottfried W. Leibniz y del realismo modal, los cuales, argumento, pertenecen al cuarto tipo de multiverso, el matemático.

1.2. Perdidos en el laberinto: Un acercamiento a los motivos en Borges

Alrededor de la figura de Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899-1986) permanece, como con todo glorioso ídolo, un halo de mito y leyenda. Son pocos los autores del siglo XX, y quizá ningún otro en lengua castellana, que han merecido tantos acercamientos biográficos, diálogos, paráfrasis, estudios, anotaciones y menciones desde diversas disciplinas y enfoques. La fama de Borges, sin embargo, no siempre fue rotunda; el reconocimiento le llegó de manera paulatina. Es oportuno leer lo que Alan Pauls refiere:

El Borges escritor, el Borges culto y –según la palabra que flameaba en los años setenta– “elitista”, incluso el Borges “universalista”, cuyas ficciones sofisticadamente especulativas dieron la vuelta al mundo con asombrosa fluidez como si bajaran directamente del cielo de la inteligencia, fue básicamente alguien que se pasó una respetable cantidad de años escribiendo en redacciones tumultuosas, con plazos perentorios, contra reloj y a veces contra sus jefes, por dinero, y alguien cuyos textos, a menudo tachados de ilegibles, compartían la misma página de revistas con un aviso de corpiños o de dentífrico y con artículos para esclarecer a las amas de casa¹.

Es curioso anotar cómo el autor, lejos de ser ese icono de erudición casi impenetrable que nos hemos hecho de él en la actualidad, durante gran parte de su carrera apareció con colaboraciones periódicas en revistas ilustradas y suplementos culturales de índole popular. Gracias a su indiscutible talento para lo lúdico, el sofisticado intelecto de Borges no resultaba petulante. Podemos decir que este secreto *cuasi* periodístico (compartido y sabido por predecesores como Voltaire, Mark Twain, Jack London o Chesterton) avivaría su oficio artístico.

La dedicación literaria de Borges procede de una tradición familiar: las aspiraciones literarias y sosegado anarquismo spenceriano de su padre, la lectura y gusto por la traducción de su madre, y finalmente la enseñanza del inglés recibida por su abuela,

¹ Alan Pauls en Savater, Fernando. *Jorge Luis Borges*. p. 38.

hicieron del pequeño Borges un niño con una idea compleja de lo que daba forma al mundo.

Hacia 1919, Borges se mudó a España asentándose particularmente en Barcelona, Palma de Mallorca, Sevilla y Madrid. Fue en este país donde comenzó a desarrollar su destreza literaria, a divulgar sus primeros poemas y a asociarse a movimientos vanguardistas como el ultraísmo, que exportaría a Argentina a su regreso en 1921. Antes de partir de España produjo dos libros que nunca, excepto los títulos, conocieron la luz, *Los naipes del tahúr* (colección de ensayos y reflexiones anarquistas) y *Los salmos –o ritmos– rojos* (poesías de elogio hacia el bolchevismo fraterno).

Su persistente labor literaria culminó con la publicación de tres poemarios, *Fervor de Buenos Aires* (1929), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929); tres libros de ensayos, *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928); y numerosas colaboraciones para periódicos y revistas (como *Prisma*, *Proa*, *El Hogar*, *Martin Fierro*, *La Nación*, *Sur*, entre otras). Sus poemas eran, por lo general, más localistas en comparación con su prosa y, sin embargo, ya prefiguraban en todos ellos algunos de los temas que Borges nunca apartaría de su narrativa: el asombro metafísico por lo cotidiano, los secretos escondidos en la urbe, la memoria de lo heroico, el gesto del arrojo personal de guerreros sin causa memorable², la perplejidad de la muerte, el enigma del tiempo y el idealismo berkeleyano.

Durante la segunda mitad de la década de los 30s, su fama local se acrecentaba mientras su presencia literaria se ampliaba hacia la narrativa. En 1939, Borges publicó en la revista *Sur* (1931-1992) de Victoria Ocampo (1890-1979) ‘Pierre Menard, autor

² O como Fernando Savater tildaría “el mero lumpen del heroísmo”, en referencia al enfático culto que Borges rindió no a aquellos valientes que mueren en pro de algo, sino de aquellos que mueren sin otra causa que el demostrar su valentía. Podemos referirnos a estas temáticas como los *westerns* borgianos del ‘bravucón de arrabal’. Cf. *Ibidem*. p. 43.

del Quijote”³ (1939), un texto híbrido entre cuento y ensayo que tuvo una exitosa recepción. Borges detectó que había acertado con su nuevo género y siguió redactando textos de esa naturaleza; y en 1941 fueron compilados en el libro *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Más tarde se convertirían en la primera parte de *Ficciones* (1944), y tiempo después se sumaría a ésta la colección *El Aleph* (1949).

Que Borges decidiera decantarse, sobre todo, por la escritura de cuentos, no resulta sorprendente. Julio Cortázar en su ensayo “Algunos aspectos del cuento” apunta que el carácter peculiar del cuento exige una noción de límite. A diferencia de la novela, el cuento no puede agotar la materia que estudia porque no se desarrolla por acumulación, sino por significación: “recorta un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia”⁴.

Cortázar señala que Borges es un buen cuentista porque en sus cuentos existen las nociones de significación, intensidad y tensión, características que ayudan a acercarse mejor a la estructura del cuento. Estas tres nociones están relacionadas en tanto que no se refieren sólo al tema que se elige (los cuentos de Borges surgen mayormente de episodios cotidianos), sino al tratamiento literario y la técnica para desarrollar cierto tema.

Cortázar asume, además, que si Borges es un escritor revolucionario lo es no porque escriba acerca de la revolución misma, como muchos puedan pensar, sino porque “fusiona indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio [...] aunque sus cuentos no se ocupen de las formas individuales o colectivas que adopta la

³ Cuento escrito en estado convaleciente tras sufrir un grave accidente al golpearse la cabeza con una ventana, llevándolo al borde de la muerte por septicemia; así mismo, reflejó también dicho accidente en su cuento “El sur” (1953). Noya, Mario. “Jorge Luis Borges, ‘...los libros y la noche’.” *La ilustración liberal, liberal*. n.p.

⁴ Cortázar, Julio. “Algunos aspectos del cuento.” *Cuadernos Hispanoamericanos*. p. 406.

revolución”⁵.

El nuevo estilo narrativo adoptado por Borges, sin embargo, no fue unánimemente aceptado. En 1933 la revista *Megáfono* realizó una encuesta sobre la obra del autor, donde Enrique Anderson Imbert (1910-2000) se atrevió a opinar (aun habiendo declarado que sólo conocía los ensayos de Borges):

Sólo me interesan las obras-mensajes, plenas de vida y de problemas, singulares en la pasión o en la inteligencia. Nada de esto hay en Borges [...] sus libritos, engendrados sin sangre y sin fuerza en sus entrañas mal alimentadas, van apareciendo año tras año pero muertos⁶.

La polémica ya circundaba a Borges hasta avivarse fuertemente en 1942 tras el fallo del jurado del Premio Nacional de Literatura del trienio 1939-1941, que no concedió ni uno sólo de sus premios a *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Roberto Guisti (1887-1978), jurado del Premio y director de la prestigiosa revista *Nosotros*, ante las críticas y cuestionamientos de por qué *El jardín* no había recibido ningún galardón declaró:

Quienes se decidan a leer el libro hallen esa explicación en su carácter de literatura deshumanizada, de alambique; más aún, de oscuro y arbitrario juego cerebral...el jurado entendió que no podía ofrecer al pueblo argentino, en esta hora del mundo [la Segunda Guerra Mundial], con el galardón de mayor recompensa nacional, una obra exótica y de decadencia⁷. (Elipsis original).

Estas opiniones reflejarían a la perfección los prejuicios literarios de cierto sector cultural de aquella época, refugiado en el folklore nacional, que demeritó la obra de Borges al acusarla de carencia poética, falta de humanidad, y de ser anti-argentina y

⁵ *Ibidem*. p. 414.

⁶ Sin embargo, años después y como catedrático en Estados Unidos, este crítico rectificó sus opiniones y se convirtió en un gran difusor de la obra borgiana. Enrique Anderson Imbert en Olea, Rafael (ed). *El legado de Borges*. p. 262.

⁷ Roberto Guisti en *Ídem*.

poseer una prosa sintácticamente rebuscada. Con todo, para críticos como Edna Aizenberg, *El jardín* refleja todo lo contrario, pues ahí se narra metafóricamente la violencia esgrimida por una guerra, con toda la enemistad enfrentada entre ingleses, alemanes y asiáticos; el peligro de los nacionalismos en tiempos de bombas y la falsa superioridad racial⁸.

En 1942 los defensores del valor narrativo de la obra de Borges, encabezados por Victoria Ocampo, se dieron cita en el número 94 de la revista *Sur* en una controvertida sección titulada “Desagravio a Borges”, que incluía opiniones elogiosas (en torno al autor y su obra) de eminentes intelectuales como Eduardo Mallea (1903-1982), Adolfo Bioy Casares (1914-1999), Ernesto Sábato (1911-2011), Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), Eduardo González Lanuza (1900-1984), entre otros. Sirva como ejemplo la reseña que Bioy Casares hiciera de *El jardín*:

Borges emplea en estos cuentos recursos que nunca, o casi nunca, se emplearon en cuentos o en novelas. No faltará quien, desesperado de tener que hacer un cambio en su mente, invoque la división de los géneros contra este cambio en las historias imaginarias [...] Estos ejercicios de Borges producirán tal vez algún comentador que los califique de *juegos*⁹. (Énfasis mío).

Quizá, las opiniones de estos intelectuales provocaron que ese mismo año la Sociedad Argentina de Escritores se dignara a conceder a Borges un reconocimiento menor (un Premio de Honor), sin todavía atreverse a condecorarlo con un primer, segundo o tercer premio. Sea como fuere, la resonancia mediática de Borges no menguaba, y su popularidad creció debido, en gran parte, al generoso apoyo de Victoria Ocampo¹⁰. Gracias a ella se publicaron las dos colecciones más famosas del escritor,

⁸ Cf. Aizenberg, Edna. “Borges no puede imaginar en castellano: polémicas y recepciones desconocidas de los años hitlerianos.” *Apud.* Olea, Rafael (ed.). *Op.Cit.* pp. 243, 244.

⁹ Adolfo Bioy Casares en *Ibidem.* p. 261.

¹⁰ La amistad establecida desde 1940 entre Borges, las hermanas Victoria y Silvina Ocampo, y Adolfo Bioy Casares (casado con esta última) brindó cuatro antologías literarias: *Antología de*

Ficciones y *El Aleph*; además, Ocampo hizo posible que un grupo de intelectuales europeos exiliados de la Segunda Guerra Mundial, editaran en Buenos Aires la revista *Lettres Françaises* (1941). El director de dicha revista, Roger Caillois (1913-1978) incluyó en el número 14 (Octubre de 1944) bajo el título *Assyriennes*, las versiones francesas (a cargo de Néstor Ibarra) de dos cuentos de Borges, “La Lotería en Babilonia” (1941) y “La Biblioteca de Babel” (1941).

La importancia impresa en la prosa del escritor argentino al ser traducido fue rotunda. A finales de la década, el mismo Caillois pidió a Néstor Ibarra y Paul Verdevoye la traducción por completo de *Ficciones* al francés, y en 1951 la editorial parisina Gallimard publicó la colección *La Croix du Sud* que incluía no sólo dicha traducción, sino también un prefacio escrito por Néstor Ibarra que marcó de manera decisiva la recepción de la obra de Borges en el extranjero¹¹.

Como se ha dicho, los argumentos esgrimidos por algunos eruditos de la cultura argentina para demeritar a Borges eran bien conocidos. Nestor Ibarra, por el contrario, vio en dichos argumentos recursos que hábilmente tildó de ‘exóticos’. De tal manera, Ibarra construyó la imagen de un escritor hispanoamericano que, si se alejaba de los parámetros ortodoxos propios de su cultura, era por la naturaleza única y excepcional de su estilo. Así, Ibarra se adelantó a las posibles objeciones que, como en Argentina, el lector europeo también pudiera tener.

La difundida imagen de Borges como un escritor ‘cosmopolita’ con un estilo ‘universal’ cuya ‘argentinidad’ pareciera ser algo meramente casual, se la debemos en gran parte a Néstor Ibarra. Y fue esta versión, un tanto falseada o fragmentada, de la

la literatura fantástica (1940), dos volúmenes de *Antologías de cuento policial* y *El séptimo círculo* (1945).

¹¹ Un completo estudio sobre la recepción e interpretación de la obra de Borges en la cultura francesa (extensiva a toda la cultura europea e incluso la estadounidense), se ofrece en un capítulo del libro de Molloy, Sylvia. *La difussion de la littérature hispano-américaine en France au XX siècle* (1972).

obra de Borges la que se propagó con más éxito por todo Occidente. Consecuencia de ello ha sido que los citados tres poemarios (*Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*) suelen ser las versiones modificadas incluidas en los volúmenes de las *Obras completas* (1973) del escritor. La labor de Ibarra, sin embargo, no se puede juzgar del todo como un desacierto, pues mientras para el público europeo calificar a Borges de autor ‘cosmopolita’ ha servido para acercarse a su obra de manera más familiar, para los escritores y críticos latinoamericanos esta versión de la obra de Borges funciona como una reivindicación de la identidad latina, que puede alcanzar un estatus de ‘universal’.

Baste para ello las palabras de dos escritores latinoamericanos, las del mexicano Carlos Fuentes (1928-2012): “aquí estaba, al fin, la conjunción perfecta de mi imaginación y mi lengua, excluyente de cualquier otra lengua pero incluyente de todas las imaginaciones posibles” y las del guatemalteco Augusto Monterroso (1921-2003): “súbditos de resignadas colonias, escépticos ante la utilidad de nuestra exprimida lengua, debemos a Borges el habernos devuelto, a través de sus viajes por el inglés y el alemán, la fe en las posibilidades del ineludible español”¹².

Es probable que el reconocimiento de la obra de Borges haya procedido, en gran medida, por la aceptación externa derivada de las traducciones¹³ y la difusión particular de Ibarra. Es evidente que éstas obedecían (como siempre lo han hecho) a meros fines lucrativos editoriales, pero también es cierto que el fenómeno cultural de la recepción jugó un papel muy importante.

Los textos mayormente traducidos suelen ser aquellos cuya comprensión, en el país de llegada, es inmediata. De tal manera, éstos dependen de un deseo de enfatizar las

¹² Carlos Fuentes y Augusto Monterroso, respectivamente en Olea, Rafael. *Op.Cit.* pp. 268, 269.

¹³ Sirva como curiosidad anotar lo que Fernando Savater refiere en su libro *Jorge Luis Borges* (2002). La primera vez que Savater supo de Borges fue gracias a una antología en francés de ciencia ficción titulada *Le matin des magiciens*, 1960 (Pauwels, Louis; Jacques Bergier [eds.]) donde figuraba el cuento “El Aleph”. Cf. Savater, Fernando. *Op. Cit.* p. 15.

semejanzas entre las dos culturas, provocando una fácil interacción y aceptación del público hacia la obra leída, a pesar de encontrarse en un nuevo ámbito cultural y lingüístico. Fue así como aparecieron en varias lenguas compilaciones de las obras de Borges bajo el título *Laberintos*¹⁴, pese a que el escritor nunca publicó un libro con ese título; incluso se cuenta con una versión en chino de sus *Obras Completas* (2009).

En varias ocasiones, Borges mismo mostró su agradecimiento por la traducción de sus obras:

Néstor Ibarra y Roger Caillois, que en la década de 1950 audazmente me tradujeron al francés, fueron mis primeros benefactores. Sospecho que su trabajo de adelantados fue el que preparó el camino para el Premio Formentor que compartí con Samuel Beckett en 1961, porque hasta el momento en que publiqué en francés yo era prácticamente invisible, no sólo en el exterior, sino en mi país, en Buenos Aires¹⁵.

Al cumplir ochenta y seis años, Borges nos regaló una serie de libros de bolsillo destinados a la venta en quioscos bajo el título *J.L.B. Biblioteca personal* (1975) de la editorial Hyspamérica. Él mismo seleccionó los textos que conformarían la serie sumando un total de cien títulos, incluso prologó los primeros sesenta y cuatro números. Fue su último regalo al mundo de las letras. Tras saberse enfermo de cáncer viajó, junto con su esposa María Kodama (1937-), a Ginebra, ciudad en la que había transcurrido su adolescencia. El 14 de julio de 1986 llegó el alivio para Borges, “el alivio que tú y yo sentiremos en el instante que precede a la muerte, cuando la suerte nos desate de la triste costumbre de ser alguien y del peso del universo”¹⁶. Borges era el prototipo perfecto de un autor de minorías que, sin embargo, se convirtió en uno para ‘mayorías’ y fue ahí donde halló a sus mejores lectores.

¹⁴ Roger Caillois (trad.) *Labyrinthes*, 1953; Karl August Horst (trad.) *Labyrinthe: Erzählungen*, 1959; Donal A. Yates (ed.) *Labyrinths: Selected Stories & Other Writings*, 1962.

¹⁵ Jorge Luis Borges en Olea, Rafael. *Op.Cit.* p. 271.

¹⁶ Borges, “Triada.” *Obras completas III*. p. 460.

Encasillar la obra de Borges en un solo estilo es una acción muy comprometida. Los estudios que se han hecho de ella desde diversos aspectos y puntos de vista son variadísimos, habiéndolos, por ejemplo, desde la perspectiva feminista (Alicia Jurado, *La mujer en la literatura de Borges*, 1999; María Fernández Lamarque, *Women in Borges: Teodelina Villan in “El Zahir”*, 2012); narratológica (Jaime Alazraki, *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, 1977; Ana Ma. Barranechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, 2000); político-económica (Dante Palma, *Borges.com. La ficción de la filosofía, la política y los medios*, 2011); de la virtualidad y la digitalización (Perla Sassón-Henry, *Borges 2.0 From Text to Virtual Worlds*, 2007); hasta la científica (Floyd Merrell, *Unthinking Thinking*, 1991; Juan Antonio Hernández, *Biografía del infinito: La noción de transfinitud en Georg Cantor y su presencia en la prosa de Jorge Luis Borges*, 2001).

Lo que aquí me concierne es analizar su obra como un vasto engranaje intertextual de muy diversas procedencias conceptuales, sin separarla uniformemente en bloques aislados. Pretendo realizar una reflexión de los elementos fundamentalmente filosóficos (desde por ejemplo, la filosofía de la ciencia, el idealismo, nominalismo, lógica, entre otras doctrinas) en tanto que artificios retórico-argumentativos sobre los cuentos de Borges: “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941), “El Aleph” (1945) y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940), como una expansión hacia otras disciplinas para pensar la metafísica de lo social y lo humano desde la temática de los universos posibles, teniendo en cuenta que la influencia de Borges en la literatura ficcional como en la de corte científico, es igualmente prolífica.

La elección de estos tres cuentos en específico procede de un interés temático. Aun cuando muchos de los cuentos y ensayos de Borges puedan remitir al estudio de los mundos múltiples (como se verá a lo largo de este capítulo), he considerado pertinente

ceñir mi estudio a los mencionados por las siguientes razones: “El jardín” refleja la necesidad analítica más obvia, pues –como mencioné en la introducción– es un cuento que figura explícitamente en el epígrafe de la re-publicación de la tesis de Hugh Everett III en referencia al multiverso como bifurcación. Los paralelismos entre las ideas expuestas por Everett y la narrativa de Borges resultan sorprendentes. A todo esto me remitiré en el momento específico del desarrollo de “El jardín”.

He elegido también el cuento de “El Aleph” porque ya desde su mismo título hace referencia al concepto matemático del transinfinito, muy pertinente para la relación con el multiverso; además y como ilustraré, el nudo argumental del texto gira en torno a la observación (a través de un pequeño agujero) de lo que, sostengo, es otro universo. Y la característica más importante de “El Aleph”, su propuesta literaria tan rica en conceptos, la hacen ideal para ejemplificar fácilmente la taxonomía del multiverso teorizada por Max Tegmark.

Finalmente, considero que “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” es el cuento que mejor refleja la autorreferencialidad del universo en distintas capas de ‘realidad’. De tal manera, enfatizo su principal característica argumental desde la lógica de los mundos posibles. Como he dicho, son muchos los textos del autor argentino que reflejan algunas de las características del multiverso en mayor o menor medida, sin embargo, he destacado estos tres títulos porque me ha parecido que cada uno de ellos engloba las temáticas específicas de los tipos de multiversos que me interesan investigar.

Los asombrosos paralelismos entre los escritos de Borges –de una ficción sumamente razonada– y los teoremas científicos, demuestran cómo su narrativa estaba inmersa en un entramado cultural del siglo XX, cuya compleja red se extendía más allá de los límites clasificatorios de cada disciplina. Es pertinente leer la declaración de Nelson Goodman (1906-1998) sobre las inclinaciones estéticas y el pensamiento de

Borges, las cuales confluyen “with rationalism and empiricism alike, with materialism and idealism and dualism, with essentialism and existentialism, with mechanism and vitalism, with mysticism and scientism, and with most other ardent doctrines”¹⁷.

En la obra de Borges no existe un único mundo (desde una concepción ideológica o disciplinaria) sino una pluralidad de ellos o, en todo caso, uno solo pero visto desde un amplio número de perspectivas. Sus historias no descubren nuevos mundos o posibilidades de ellos, son mundos que ya están ahí pero sin reconocimiento de conexiones, patrones y estructuras que los unan. La riqueza de sus historias depende de la aceptación y juicio de lo que considera es la realidad.

Para ejemplificar lo dicho, consideremos la mención de dos proposiciones irreconciliables, “la Tierra es plana” y “la Tierra es geoide” son la representación típica de perspectivas en conflicto. Las dos afirmaciones se refieren a la misma Tierra del mismo universo y, sin embargo, consideramos que una es falsa y otra verdadera; pero a decir verdad, ambas son y han sido tanto verdaderas como falsas dependiendo de dónde nos situemos en el contexto histórico. Así, son tácitas las invitaciones que Borges nos hace para poder ingresar (como lectores) en el contexto de las múltiples posibilidades de sus mundos y, al mismo tiempo, aceptar que todos esos mundos son o pueden ser reales y, por tanto, verdaderos eventualmente.

Esta es la propuesta del multiverso de Borges: asomarnos a un universo (de entre tantos) que pertenece a una infinita red de posibilidades fácticas (la aceptación de dos ideas contradictorias se debe a su pertenencia a universos distintos), o a un solo universo en el que convergen o colapsan la multiplicidad de todos los posibles (reconocer que un universo contiene todos los universos). Se puede ilustrar lo anterior con su cuento “El Zahir” (1949): “En Buenos Aires el Zahir es una moneda común, de

¹⁷ Nelson Goodman en Floyd Merrell. *Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges, Mathematics, and the New Physics*. p. 3.

veinte centavos; [...] en Guzerat a finales del siglo XVIII, un tigre fue Zahir; en Java, un ciego de la mezquita de Surakarta, a quien lapidaron los fieles; en Persia, un astrolabio que Nadir Shah hizo arrojar al fondo del mar [...]”¹⁸. Un mismo objeto puede ser muchos otros dependiendo de ‘mundo’ con el que se perciba.

Borges destiló ideas que, previo paso a convertirse en teorías físicas, hicieron escala en la literatura (como ha sucedido con las ficciones de muchos otros literatos). Y así como para la Interpretación de Copenhage la propuesta científica de Everett parecía ficción, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “El Aleph” y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” son ficciones que pueden leerse también desde la ciencia. Sirva esta afirmación para plantear la presente propuesta: analizaré –principalmente– las obras seleccionadas desde la perspectiva temporal (por sobre la espacial) de la teoría física y matemática del multiverso, de la lógica contrafactual, y la construcción mental de modelos con realidades alternativas. Para ello, la óptica filosófica, lógica y matemática serán abordadas.

En referencia al estudio de la obra de Borges abundan los acercamientos inter- y multi- disciplinarios que establecen la relación ciencia-literatura, tales como “Biografía del infinito: la noción de transinfinitud en Georg Cantor y su presencia en la prosa de Jorge Luis Borges” (Juan A. Hernández, 2000), *Borges y la matemática* (Guillermo Martínez, 2003), *Borges y la ciencia* (Lucila Pagliai, 2004) y *Visualizing Borges: Figures of Interpretation* (John Kempton Cox, 2015). También existen los acercamientos desde la tecnología-ciencia-literatura, como *Borges 2.0. From Text to Virtual Worlds* (Perla Sasson-Henry, 2007) y *Borges.com* (Dante Palma, 2010).

Son menos aquellos que analizan específicamente la relación de sus obras con el multiverso. Se pueden mencionar *Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges*,

¹⁸ Borges, Jorge Luis. “El Zahir.” *Obras completas I*. p. 589.

Mathematics, and the New Physics (Floyd Merrell, 1991), *From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology and Narrative* (Marie-Laure Ryan, 2006). Estos acercamientos, sin embargo, se enfocan únicamente al tema de la espacialidad propuesta específicamente en “El jardín de los senderos que se bifurcan”. Así, mi propuesta no sólo es mucho más amplia con respecto al análisis del multiverso desde sus variantes fundamentales; sino que también, la particular perspectiva que he adoptado para este estudio se separa de las anteriores en lo que respecta al procedimiento empleado, pues me interesa mucho más el enfoque temporal que el espacial.

De acuerdo con lo anterior, mi interés por analizar el tiempo en un tema evidentemente espacial (el multiverso), surge de la necesidad de enriquecer los estudios sobre esta perspectiva en la obra de Borges. Esta consideración se vuelve imprescindible cuando sabemos que para el mismo autor, el ‘tiempo’ es un concepto al que constantemente regresa, arma, desarma y deconstruye, pues la cuestión del tiempo es la de nuestra propia identidad; es la materia de la que estamos hechos, como afirmaría Borges en múltiples escritos. Como curiosidad sirva anotar que, a pesar de la gran importancia con la que Borges dotaba al tiempo en sus historias, él mismo declaró repetidamente que no tenía ninguna teoría particular para explicarlo, no le gustaba entrar en esos detalles y sólo escribía lo que sentía, pues de esta manera no se volvía un *historiador* o *periodista*, sino un *soñador*¹⁹.

En reiteradas entrevistas, Borges ironizaba sobre la influencia que sus textos despertaban en las ciencias, especialmente en la física cuántica, y bromeaba al decir que sus conocimientos científicos se limitaban a haber aprendido a usar correctamente el

¹⁹ Cf. Burgin, Richard (ed.). *Conversations*. pp. 1-13.

barómetro²⁰. Pero la ciencia no le era nada ajena: en 1940 prologó *Matemáticas e imaginación* de Edward Kasner y James Newman, confesando lo deleitable que era leer sus páginas haciendo anotaciones sobre ellas; de hecho, intuyó que este libro pronto formaría parte del heterogéneo catálogo más releído de su biblioteca personal. Por ello, no dudó en invitar a los lectores a hojear las páginas “y mirar las extrañas ilustraciones”²¹. En su propio artículo “La cuarta dimensión” (*Textos Recobrados*, 1931-1955), Borges afirmaba, desde una profundidad técnica en matemáticas y geometría, que:

Queda un hecho innegable. Rehusar la cuarta dimensión es limitar el mundo; afirmarla es enriquecerlo. Mediante la tercera dimensión, la dimensión de altura, un punto encarcelado en un círculo puede huir sin tocar la circunferencia; mediante la cuarta dimensión, la no imaginable, un hombre encarcelado en un calabozo podría salir sin atravesar el techo, el piso o los muros²².

Tras una exhaustiva lectura de las entrevistas y diálogos ofrecidos por el escritor argentino, podemos asegurar que el interés último de Borges no era, ni mucho menos, revelar su vida u obra a través de preguntas frías y directas, como quien rellena un formulario²³. De hecho, no se resistía a decir cualquier cosa que le pasara por la cabeza por muy políticamente incorrecta que fuera²⁴, si consideraba que podía resultar graciosa o chocante para el público. Él disfrutaba mucho más contando anécdotas, historias y creando laberintos que, eventualmente, hablaban sobre sí mismo desvelando las

²⁰ Rojo, Alberto. “El jardín de los mundos que se ramifican. Borges y la mecánica cuántica.” *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. p. 6.

²¹ Borges, Jorge Luis. “Prólogo” y “Sobre *Matemáticas e imaginación*”. *Apud.* Kasner, Edward, James Newman. *Matemáticas e imaginación*. pp. 11,13.

²² Borges, Jorge Luis. “La cuarta dimensión”. *Textos recobrados* (1931-1955). *Apud.* Martínez, Guillermo. *Borges y la matemática*. pp. 46-47.

²³ Por poner un ejemplo, una de las preguntas más recurrentes giraba en torno a qué cuento de su propia autoría prefería, su respuesta nunca era la misma, fueran las más recurrentes “El sur”(1953), “La Intrusa”(1966) o “Emma Zunz” (1949). *Cf.* Burgin, Richard. *Op.Cit.*

²⁴ Llegó a referirse al suicidio con ironía al recalcar: “no me parece mal; al contrario, convendría que se suicidase más gente; hay exceso de población en el mundo”. Vázquez, María. *Borges, sus días y su tiempo*. p. 256.

verdaderas respuestas.

Podemos asegurar por alguno de sus ensayos²⁵ que la estructura del relato era una de las cuestiones consideradas por él como más trascendentes. Para ejemplificar lo anterior, en el prólogo que Borges escribió para *Los nombres de la muerte* (1964) de María Esther Vázquez (1937-) menciona: “Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el final”²⁶.

No resulta sorprendente, entonces, que esos ‘artificios literarios’ referidos por Borges puedan surgir de distintas disciplinas. El cuento “El jardín de los senderos que se bifurcan” es presentado por diversos críticos y científicos como la más notable excepción para la explicación de la teoría del multiverso dentro de la obra del autor; sin embargo, considero que tanto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, como “El Aleph” son propuestas que –aun no siendo tan evidentes como la primera– se suman a la aproximación ‘involuntaria’ que Borges daría al *quid* del universo, un problema que la física cuántica aún sigue sin resolver.

De acuerdo con el físico Alberto Rojo, son muchas las citas de los cuentos de Borges que aparecen en textos de divulgación científica para, por ejemplo, ilustrar las paradojas de los conjuntos infinitos y la geometría fractal (en “La Biblioteca de Babel”, 1941), comparar la taxonomía fantástica de “El idioma analítico de John Wilkins” (1952) en la neurociencia y la lingüística, o explicar la segregación de mezclas granulares a partir de “El libro de arena” (1975)²⁷. Aproximarse entonces a la obra de Borges desde un

²⁵ “El cuento policial” (*Borges Oral*, 1979), “Cuando la ficción vive en la ficción” (*Ensayos*, 1939) o “Lewis Carroll” (*Prólogos con un prólogo de prólogos*, 1975). Borges, Jorge Luis. *Obras completas IV*.

²⁶ Vázquez, María Esther. *Los nombres de la muerte*, “Prólogo”. *Apud*. Martínez, Guillermo. *Op.Cit.* p. 73.

²⁷ Rojo, Alberto. *Op.Cit.* p. 1.

acercamiento científico no es nada casual, los elementos de la ciencia están en cada uno de sus cuentos transmutados y moldeados en lenguaje literario.

Guillermo Boido sostiene que los relatos del escritor argentino se pueden clasificar en tres grupos según su ‘dimensión ficcional’: el primero es el ensayo breve, cercano a la divulgación científica; el segundo es la ‘geografía científica’, un tipo de juego narrativo que contiene jerga y conceptos científicos que cualquier lector avisado puede rastrear y reconstruir; y el tercero lo suman aquellos textos que pueden tener o no un referente científico²⁸.

Si existe un símbolo recurrente en la obra de Borges (principalmente la desarrollada a partir de *Ficciones*, aunque sin excluir la anterior) que además la condensa, representa (independientemente de su temática) y da estructura a su diseño literario, es el laberinto. Así lo consideran también críticos como Ana María Barrenechea, Enrique Anderson Imbert, Emir Rodríguez Monegal, Carlos Navarro, entre otros²⁹. El concepto de laberinto está presente como figura del lenguaje, arquitectura narrativa de la obra, espacio simbólico, físico y metafísico, y como imagen arquetípica de la simetría que esconde el caos. Su símbolo envuelve, sofoca y precipita los devenires de cada uno de sus personajes; el laberinto genera, además, la sensación de un caos que, aun contenido bajo un diseño, es capaz de intimidar.

Chaos refiere ‘abismo’, ‘abertura’ y habla de aquello que es ‘lo impredecible’; para el mitólogo español Juan Eduardo Cirlot (1916-1973), el caos integra “todas las oposiciones en estado de disolución indiferenciada”³⁰. De acuerdo con los alquimistas,

²⁸ Boido, Guillermo. “Una lectura de Borges desde la ciencia.” *Apud*. Fleming, Leonor (comp.) *El universo de Borges*. pp. 81-88.

²⁹ Barrenechea considera el laberinto como la arquitectura constantemente sugerida en la obra borgesiana, Imbert agrega “casi no hay cuento, poema o ensayo en que no se asome el laberinto”, mientras Navarro apunta “being a model of the universe, Borges’ labyrinth is also an allegory of everything.” *Cf.* Planells, Antonio. “El centro de los laberintos de Jorge Luis Borges.” *Anales de literatura hispánica*. p. 202.

³⁰ Juan Eduardo Cirlot en *Ibidem*. p. 200.

el caos es la materia primigenia que aparenta ser una masa confusa, pensamiento muy cercano al de los científicos que lo describen como el comportamiento supuestamente errático de los sistemas dinámicos. En psicología, al caos se le identifica con el inconsciente, por ejemplo, para Paul Diel “‘chaos’ symbolizes the utter confusion of the human spirit when it is confronted with the mystery of existence (symbolically speaking, confronted with the ‘Creation’) [...] Thus ‘Chaos’ or ‘Mystery’ is ‘the beyond’”³¹.

Se puede decir que el laberinto, en las obras de Borges, es la representación de un caos que contiene su propia clave, o salida. El mismo autor declaró que “un laberinto es un sitio en el cual uno se pierde en un sitio que, a su vez, se pierde en el tiempo; de modo que la idea de un laberinto que se pierde, de un laberinto perdido, es una idea doblemente mágica”³². En los laberintos nos perdemos no sólo en el espacio, sino también en el tiempo; mientras la percepción del espacio es netamente intelectual (las imágenes construidas son mentales), la del tiempo es puramente sensorial (los parámetros para medirlo o percibirlo derivan de las pulsaciones del corazón). Y es justo éste el tipo de laberinto que me interesa enfatizar para el análisis presente: todo laberinto funciona a partir de las cuatro dimensiones básicas, longitud, altura, profundidad y tiempo; las mismas que componen también nuestro propio universo.

Conviene destacar que es la dimensión temporal, específicamente, la que realmente dota de sentido al laberinto, pues aunque topológicamente puedan ser éstos simples o intrincados, su complejidad parte de un impedimento temporal; a saber, mientras más tiempo pasemos dentro de un laberinto sin encontrar la salida, más cerca estaremos de quedar ahí atrapados, o –lo que es lo mismo– de la muerte³³. De tal manera, el laberinto

³¹ Paul Diel en *Ídem*.

³² Jorge Luis Borges en Alifano, Roberto. *Conversaciones con Borges*. p.210.

³³ Si por ejemplo, el centro del laberinto oculta algo, ese ‘algo’ llegará hacia uno por un hecho temporal, del mismo modo que lo harán también la deshidratación o la inanición.

temporal despierta un estado anímico de orfandad ante un evento que excede a sus personajes:

El concepto de laberinto –el de una casa cuyo descarado propósito es confundir y desesperar a los huéspedes– es harto más extraño que la efectiva edificación o la ley de esos incoherentes palacios [...] El ideal es el laberinto psicológico, el fundado, digamos, en la creciente divergencia de dos caminos que el explorador o la víctima supone paralelos³⁴.

De alguna manera, Borges evidencia que la percepción instantánea de un laberinto, no puede reducirse a un proceso tan ‘instantáneo’ después de todo³⁵, y menos aún si aquello a percibir comparte características como la infinitud (sea aparente o certera), la penumbra, la simetría, los espejos, el abandono, la soledad y la antigüedad. Así, hallar la salida de los laberintos temporales (o psicológicos) no dependerá de conocer su estructura, sino también de intuirlo, recordándonos que nuestra existencia se rige por coordenadas espacio-temporales inseparables. Como bien afirma Geoge Paulet “time is one of these primitive words and one of these first principles. We do not come to know it by reason, but by heart. It is a truth of feeling: a thing which ‘is felt’, the fruit of an immediate intuition, and not the conclusion of discourse reasoning”³⁶.

Los laberintos diseñados por Borges en sus textos pretenden conservar la complejidad de lo irracional que se oculta en lo racional, por ello cumplen con una de las características básicas que los definen, buscar la mayor simetría posible³⁷ bajo dos de los más importantes parámetros. El primero es aquel que envuelve o desvela un

³⁴ Jorge Luis Borges, “El Laberinto.” *Apud*. Martínez, Guillermo. *Op.Cit.* p. 60.

³⁵ Para la neurología el proceso de la percepción es en realidad muy largo: primero se descodifica la realidad que llega en forma de *bits* al cerebro para obtener lo esencial de un fenómeno, después se vuelve a codificar a éste en un contexto particular. Acto seguido, se contrasta dicho fenómeno con la imprecisa memoria para colocarlo en el tiempo y compararlo con sensaciones/fenómenos anteriores. Finalmente somos capaces de expresar las impresiones. *Cf.* Max Tegmark, “Mundos paralelos”. *Blog de Eduard Punset*. Página web.

³⁶ George Paulet en Planells, Antonio. *Op.Cit.* p. 202.

³⁷ *Cf.* Santarcangeli, Paolo. *El libro de los laberintos*. p. 55.

epifánico y/o serendípico momento de conocimiento total y perfecto. El segundo, la sustitución de una categoría básica sobre la que se venía asentando la línea narrativa de la historia por su contraria; lo cual sugiere un laberinto ontológico propio que encuentra su salida cuando logra conectarse con aquello que *ya no es* respecto a el/los otro/s. Así, Borges lleva al límite las propias ideas para provocar una nueva creencia justo en la idea contraria, o lo que es lo mismo, nos hace aceptar que los extremos de cualquier idea opuesta finalmente terminan por converger.

1.3. Del gusto por el extravío: “El jardín de los senderos que se bifurcan”

*The scientist does not study nature because it is useful;
he studies it because he delights in it,
and he delights in it because it is beautiful.
If nature were not beautiful,
it would not be worth knowing,
and if nature were not worth knowing,
life would not be worth living.
Henri Poincaré³⁸*

Según las Sagradas Escrituras, el primer jardín de senderos bifurcados se situaba en Edén. La primera escisión se encontraba en su centro, “el árbol de la vida en el medio del jardín, y el árbol del conocimiento de lo bueno y lo malo”³⁹. La segunda procedía del río que regaba Edén: “de allí empezaba a dividirse y llegaba a ser, por decirlo así, cuatro cabeceras”⁴⁰. Este jardín, sin duda, contenía también el ‘primer’ laberinto.

Si nos remitimos a la etimología de ‘laberinto’ la referencia con el mito del Minotauro es clara; *labrys*, un ‘hacha sacrificial de doble filo’, es la herramienta que simbolizaba los cuernos de un toro y el ciclo de la vida y de la muerte, de lo poderoso⁴¹.

³⁸ Poincaré, Henri. *The Value of Science*. p.8.

³⁹ Génesis 2:9.

⁴⁰ *Ibidem*. 2:10.

⁴¹ Santarcangeli anota otra posible etimología: *labra* ‘caverna con abundantes galerías y pasadizos’. Son interesantes también las palabras inglesa *maze* y germana *Irrweg* que refieren laberinto, pues de la primera proviene *amaze*, *amezament* (‘estupor’, ‘confusión’); y la

Plinio ‘el Viejo’, por su parte, hizo un registro de los cuatro laberintos más célebres de la antigüedad en el capítulo XIII, “De los labyrinthos, Egipcio, Lemnio y Itálico”, del libro XXXVI de su obra *Naturalis historia*⁴². De acuerdo con Plinio, el laberinto más viejo de todos estaba ubicado en la región de Heracleópolis del antiguo Egipto (Menedotus y Velnarón), seguido por el de Creta (que en realidad es el mismo que el egipcio), el tercero fue Lemnos (otra confusión de Plinio, pues en realidad se refiere al laberinto de Samos o Templo de Hera) y, por último, el de Italia en Clusium⁴³.

Desde una aproximación más contemporánea, se puede mencionar aún otra alusión importante con respecto al tema del laberinto. En el prólogo de la obra de Paolo Santarcangeli *El libro de los laberintos: Historia de un mito y de un símbolo* (1984), Umberto Eco resume los distintos tipos de laberinto mencionados por el autor a sólo tres modelos fundamentales, el ‘univario’ (el más clásico de todos, un ovillo con dos cabos, el hilo de Ariadna), el ‘manierista’ (estructurado en forma de árbol con infinitas ramificaciones), y el ‘rizoma’ o ‘red infinita’ (cada punto puede conectarse con todos los restantes y extenderse hasta el infinito, a su vez, cada camino creado altera el orden de los siguientes produciendo nuevos caminos⁴⁴). La diferencia principal entre el segundo y el tercer tipo de laberinto mencionados por Eco, radica en que mientras en el segundo las bifurcaciones siguen su propio camino de manera independiente, en el tercero éstas se superponen creando intersecciones.

A pesar de las evidentes diferencias históricas, topológicas, religiosas o cronológicas de los citados laberintos, todos ellos encierran una misma característica: la encrucijada, el dilema o el enigma que provocan dificultad y angustia física y metafísica a sus

segunda proviene del sustantivo *Irre* (‘equivocación’, ‘engaño’, ‘loco’). Santarcangeli, Paolo. *Op.Cit.* pp. 61, 70.

⁴² Plinio Segundo, Cayo. *Historia Natural.* pp. 674-675.

⁴³ Cf. Blázquez, Eduardo. *Viajes al paraíso. La representación de la naturaleza en el Renacimiento.* p. 31.

⁴⁴ En Santarcangeli, *Op.Cit.* pp. 15-16. Para una más amplia exposición de las variantes, se puede leer el resto de la lista mencionada en la misma obra en las páginas 50-55.

visitantes. De acuerdo con Antonio Planells, el laberinto puede tener hasta cuatro finalidades distintas: proteger o encubrir su centro, servir como prueba para iniciar a los adeptos, atrapar a la(s) víctima(s) en su diseño, y por último, el mero entretenimiento⁴⁵.

Todas las características mencionadas están íntimamente vinculadas a una necesidad o principio de simetría, un concepto definitivo en las obras de Borges; donde aquello que se exhibe como la razón entra en un juego de versiones y perversiones de la misma. Así, se acepta libremente la duplicidad de lo aparente y lo real y, además, el hecho de que el orden es sólo provisional.

Después de haber descrito los diferentes laberintos, cabe ahora abocarnos a definir cuál de todos ellos correspondería al cuento que aquí nos ocupa, no sin antes detallar algunos aspectos importantes en torno al mismo. “El jardín de los senderos que se bifurcan” da nombre a la posterior colección de cuentos de la que formaría parte en 1941⁴⁶. Tres años después, la misma se uniría con un reportorio de seis cuentos más bajo el título de “Artificios”, y juntas las dos secciones constituyen un único libro, *Ficciones* (1944).

Si leemos el prólogo de *Ficciones*, Borges nos advierte que “El jardín” es un cuento policial, según los requisitos que él mismo enumera en su artículo “Los laberintos policiales y Chesterton” (1935) para definir dicho género: “declaración de todos los términos del problema, economía de personajes, primacía del *cómo sobre el quién*, solución necesaria y maravillosa (pero no sobrenatural)”⁴⁷ (énfasis mío).

Apunta, además, que de Walt Withman (1819-1892) y Edgar Allan Poe (1809-1849) (a quien reconoce como el creador del género policial) derivan –entre otras cosas– dos

⁴⁵ Planells, Antonio. *Op.Cit.* p. 204.

⁴⁶ Incluye los siguientes ocho cuentos: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”; “El acercamiento a Almotásim”; “Pierre Menard, autor del Quijote”; “Las ruinas circulares”; “La lotería en Babilonia”; “Examen de la obra de Herbert Quain”; “La biblioteca de Babel” y “El jardín de senderos que se bifurcan”.

⁴⁷ Jorge Luis Borges en Castellino, Martha. “Borges y la narrativa policial: teoría y práctica”. *Revista de Literaturas Modernas*. p. 94.

ideas sin las cuales la literatura a partir del siglo XX no sería lo que es. La primera es su concepción como un hecho intelectual (sin ser realista) y no sólo espiritual (meramente imaginativo), a saber, un “género fantástico de la inteligencia”⁴⁸. Y la segunda es el género policiaco, subrayando que esa etiqueta dependerá más del modo de lectura que del contenido del texto. Ambas ideas se suman y se apoyan para dar vida a la tradición más significativa y memorable de lo detectivesco, la resolución de misterios por obra de la inteligencia.

En “El jardín” el protagonista de la historia, el espía Yu Tsun, debe cumplir una misión para los oficiales alemanes: transmitir, de alguna manera, el nombre de la ciudad que deben atacar. La tarea, sin embargo, no será sencilla pues su antagonista, el capitán irlandés Richard Madden, perseguirá a Tsun incansablemente. Tsun decide entonces buscar y dar muerte al sabio sinólogo Stephen Albert, cuyo apellido coincide con la ciudad que los alemanes quieren atacar. Cuando ambos se encuentran, y por una fortuita coincidencia, Albert reconoce a Yu Tsun como el bisnieto de Ts’ui Pên, un astrólogo chino que decía haber construido un laberinto infinitamente complejo y una novela interminable titulada *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Tanto el laberinto, como la novela eran dos tareas que la gente consideraba (por sus inconsistencias) fracasadas.

Para sorpresa de Tsun, Albert le confiesa haber sido no sólo aprendiz de Ts’ui Pên, sino también haber descubierto el secreto que yacía en las dos obras realizadas por su bisabuelo: el libro no es otra cosa que el laberinto, y éste no se encuentra en el espacio, sino en el tiempo. Al acabar la historia, Tsun, tras la presión ejercida por Madden (quien se acerca rápidamente), resuelve ejecutar su plan y matar a Albert. Así, Madden arresta a Tsun quien, finalmente, es ejecutado en la horca.

Comprobamos que, efectivamente, “El jardín” sigue los lineamientos del género

⁴⁸ Borges, Jorge Luis. “El cuento policial”. *Obras Completas vol. IV*. p. 193.

policíaco según los prefirió Borges en su artículo. ¿Hay alguna razón por la cual haya preferido ‘etiquetar’ su propio cuento bajo este rubro? Podríamos aventurarnos y dar la siguiente respuesta; por un lado celebramos una apología tanto del laberinto como de lo policíaco, pues ambos mantienen humildemente la virtud del orden (ofrecen una historia y un laberinto con un principio, nudo/centro y fin). Por otro lado, y en un típico juego borgesiano de los opuestos y la suma paradójica, tanto el laberinto como lo policíaco son también los vehículos *volitivos* (en referencia a la ‘voluntad’ o el ‘deseo’) de la razón que nos llevan a indagar en el caos que subyace a la realidad. El relato de espionaje se torna una intriga metafísica:

El jardín de los senderos que se bifurcan [en referencia a la novela escrita por Ts’ui Pên] es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el espacio; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla⁴⁹. (Cursiva en el original)

Esta gran parábola que habla sobre el espacio, lo hace también –invariablemente– sobre el tiempo. Para Kempton Cox, el *creador* se asemeja mucho al *soñador* porque sus procesos son muy parecidos a los de la ‘procreación’, “the creator/dreamer actually sacrifices his own livelihood and resources in order to bring the dreamed to life, much as a mother must do for her child”⁵⁰. En “El jardín” el objetivo de Ts’ui Pên era la creación de un *objeto*, la novela-laberinto, y es esta creación la que perdura a pesar de la muerte de todos aquellos que, de alguna manera, fueron sus creadores/soñadores (en tanto que la perpetúan); es decir, la obra trasciende el tiempo del creador o, si se prefiere, el de su propia dimensión espacio-temporal.

Si la novela/laberinto fuera una creación netamente espacial, su permanencia o existencia sería finita, poseería un límite; sin embargo y dadas las características del

⁴⁹ Borges, Jorge Luis. “El jardín de los senderos que se bifurcan.” *Cuentos Completos*. p. 155.

⁵⁰ Cox, Kempton John. *Visualizing Borges: Figures of Interpretation*. p.42.

objeto, “un laberinto de símbolos [...] un invisible laberinto de tiempo”⁵¹, sabemos que la novela/laberinto es infinita. Entonces, ¿quién crea a quién, Ts’ui Pên al objeto (laberinto/novela) o al contrario, es éste quien se encarna en él para luego trascender a Albert y posteriormente a Yu Tsun? Es aquí cuando la novela/laberinto se erige como un objeto autorreferente y recursivo que elimina el tiempo y el espacio del presente, pasado y futuro para envolver a los personajes en un mismo bucle laberíntico: nos encontramos ante una superposición de universos cuyos límites son tan difusos que difícilmente existe diferenciación entre ellos, y aún más, no sabemos cuál de todos ellos posee una existencia ‘actual’ según el desarrollo del texto.

1.3.1. Multi-bifurcaciones: Repeticiones desde la fractura

El interés que la figura y pensamiento de Berkeley despertaban en Borges es bien conocido. En “Nueva refutación del tiempo” (1944-46), por ejemplo, Borges advierte que la doctrina idealista de Berkeley niega la materialidad: “un mundo de impresiones evanescentes; un mundo sin materia ni espíritu, ni objetivo ni subjetivo; un mundo sin la arquitectura ideal del espacio; un mundo hecho de tiempo, del absoluto tiempo uniforme de los *Principia*; un laberinto infatigable, un caos, un sueño”⁵².

George Berkeley (1685-1753) definió como ‘inmaterialismo’⁵³ a la doctrina ontológica que establece que las cosas solamente existen en tanto que la mente infinita (la divinidad) las crea y la mente finita (lo humano) las percibe: *esse est percipi*, su ser (*esse*) consiste en que sean percibidos (*percipi*) o conocidos⁵⁴. La ‘percepción’

⁵¹ Borges, Jorge Luis. “El jardín de los senderos que se bifurcan.” *Op.Cit.* p.152.

⁵² Borges, Jorge Luis. *Obras Completas II.* p. 139.

⁵³ En contraposición al ‘materialismo’ lockeano; es decir, está en contra de la formación de ideas abstractas, nominales o generales. Para ver una exposición más profunda y didáctica de la tesis inmaterialista berkeleyana se puede consultar el Dialogo I de George Berkeley. “Three Dialogues Between Hylas and Philonous.” *Gutenberg Project*. Página web.

⁵⁴ Berkeley. “A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge.” *Gutenberg Project*.

propuesta por Berkeley es muy distinta a cómo la entendemos a partir de la fisiología actual; considero que quizá el concepto contemporáneo que más se asemeja a la propuesta berkeleyana es el de ‘interacción’ para la ciencia⁵⁵.

Conviene detallar lo anterior; todos tenemos *consciencia* (*consciousness*, capacidad de captar lo que nos rodea) incluso aún sin percepción, pero tomamos *consciencia* (*awareness*, facultad para expresar lo que nos rodea) al percibir. De tal manera, la percepción berkeleyana, o la interacción, no se limita a los sentidos⁵⁶ (sabemos que un gran espectro de fenómenos permanecen fuera de nuestra percepción directa) y por ello somos capaces de crear otras *realidades*. La realidad, por tanto, se amplía cada vez más a medida que nos tornamos conscientes. Incluso, cabe la posibilidad de que cada cerebro ‘cree’ tantas y distintas realidades como interacciones establezca. En toda experiencia, las cualidades de los objetos cambian según la posición que ocupamos y según el estado de nuestro *espíritu*. Berkeley dice:

There is no extension or figure in an object, because to one eye it shall seem little, smooth, and round, when at the same time it appears to the other, great, uneven, and regular [...] You may at any time make the experiment, by looking with one eye bare, and with the other through a microscope.⁵⁷

Está claro que las ideas de Berkeley se pueden reconocer en “El jardín”, y sucede lo mismo con aquellas establecidas por la teoría física del multiverso como detallaré a continuación. Ts’ui Pên, Stephen Albert y Yu Tsun son las mentes *finitas* que perciben la existencia del objeto (la novela/laberinto, ambos, espaciales), y éste sólo será o se conocerá en tanto sea percibido. Más en “El jardín”, no se hace referencia explícita, en

Página web.

⁵⁵ Di Marco, Antonio. “Borges, teoría cuántica y universos paralelos.” *Revista Lindajara*. p. 42.

⁵⁶ Di Marco realiza una excelente digresión mucho más completa del planteamiento neurológico que conllevan la ‘interacción’ y la ‘percepción’, en los capítulos 3 y 4 de su ensayo “Borges, teoría cuántica y universos paralelos.” pp. 23-28.

⁵⁷ Berkeley, “Three Dialogues Between Hylas and Philonous.” *Gutenberg Project*. Página web.

ningún momento, a divinidad o mente infinita alguna que posibilite la existencia del objeto fuera del espíritu que así lo percibe. Existe, sin embargo, una característica de suma importancia: el laberinto se bifurca en el *tiempo*, con lo cual, todas las posibilidades existen. En un universo todos aquellos que perciben el objeto (posibilitando su existencia) han muerto, pero en otro universo todos ellos siguen vivos; en otro, sólo Ts'ui Pên o Stephen Albert o Yu Tsun; y en otro más éstos lo han transmitido a otros 'espíritus' que lo perciban y así, hasta el infinito.

De tal manera, el objeto espacial bifurcado en el tiempo, potencia su existencia infinitamente. Recordemos la principal tesis de Everett, según la cual nuestra percepción no *colapsa* al gato de Schrödinger hacia el 'estado vivo' o el 'estado muerto', sino que se bifurca en las dos realidades, el gato está a la vez vivo y muerto, pero en universos distintos. La siguiente viñeta ilustra la bifurcación de las múltiples realidades en otros universos:

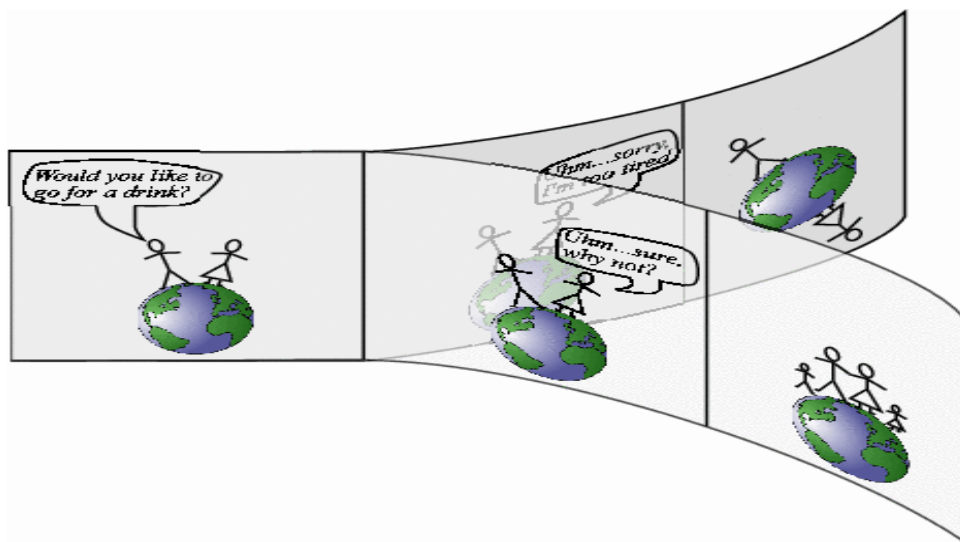


Ilustración 1: Universo bifurcado según la 'Many Worlds of Quantum Mechanics'.

Desde esta perspectiva, la novela/laberinto continúa prolongándose en el tiempo, la historia es infinita a partir del tejido narrativo paralelo y yuxtapuesto de un multiverso

que coincide, trastoca y superpone todas las posibles realidades. El objeto espacial, deviene temporal:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, *opta por una y elimina las otras*; en el del casi inextricable Ts'ui Pen, *opta –simultáneamente– por todas*. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela⁵⁸ (énfasis mío).

La gran adivinanza de “El jardín” nos aporta dos temas que, finalmente, tampoco intentan ser su respuesta. Leonor Fleming se pregunta:

¿Cuál es el resultado de este abigarramiento, de estas distintas posibles direcciones de lectura? El primero, desestabilizar al crear ambigüedad; desestabilización necesaria para pensar. Se busca inquietar y no transmitir. La obra no da explicaciones ni recetas (ya que su autor tampoco las posee) sino que incomoda al lector, lo pone en situación de perplejidad y de búsqueda, en ese estado de desasosiego intelectual, punto de partida de toda aventura estética (del conocimiento, de la emoción)⁵⁹.

Después de estas digresiones se puede concluir que el laberinto de “El jardín” es, definitivamente, un laberinto del tercer tipo –sea ‘rizoma’ o ‘red infinita’– siguiendo la distinción propuesta por Umberto Eco, donde “each point is connected to another point. This type of labyrinth is similar to a fractal maze [...and] represents fractal thinking”⁶⁰. La analogía entre ‘rizoma’ y ‘fractal’ es evidente, son figuras que nada tienen que ver con las clásicas euclidianas cuyos contornos nítidos, aunque son fáciles de calcular, no constituyen la naturaleza⁶¹.

En 1972, Gilles Deleuze (1952-1995) y Félix Guattari (1930-1992) definen ‘rizoma’

⁵⁸ Borges, J.L. “El jardín de los senderos que se bifurcan.” *Op.Cit.* pp. 153-154.

⁵⁹ Fleming, Leonor. “Un dios múltiple: una lectura de las ruinas circulares.” *Cuadernos Hispanoamericanos*. p. 467.

⁶⁰ Umberto Eco en Weisz, Gabriel. “Fractal Games in ‘The Garden of Forking Paths’ by Jorge Luis Borges.” *Anuario de Letras Modernas*. pp. 44, 45.

⁶¹ Las montañas, por ejemplo, no son en ninguno de sus puntos cónicas, así como tampoco es esférica la Tierra o el Sol.

como:

The multiple must be made, not by always adding higher dimensions one already has available always $n-1$ (the only way the one belongs to the multiple: always subtracted). Subtract the unique from the multiplicity to be constituted; write at $n-1$ dimensions. A system of this kind could be called a rhizome [...] any point of the rhizome can be connected to any other, and must be⁶². (Cursivas en el original).

El ‘rizoma’ es un concepto que se opone a las líneas de subordinación jerárquica implantadas por las estructuras de dominación, sean éstas las derivadas de procesos lógicos binarios o de diferenciación, como son el lenguaje (significado / significante), el pensamiento ontológico (sujeto / objeto) y la recepción lectora (realidad=mundo / representación=libro / subjetividad=autor). Por el contrario, el rizoma propone una multiplicidad sin objeto ni sujeto, donde cualquier elemento pueda afectar o incidir en cualquier otro⁶³. Desde esta consideración, el rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, *intermezzo*. Los ejemplos más clásicos de rizoma serían los bulbos, tubérculos, la mala hierba (no así las ramas de los árboles, cuyo surgimiento parte de una única raíz), e incluso las manadas de animales y sus madrigueras⁶⁴.

Por su parte, en 1970 Benoit Mandelbrot (1924-2010) introdujo en la ciencia el concepto de ‘fractal’, derivado del latín *frangere* ‘romper’ y *fractus* que también significa ‘irregular’, para referirse a todos aquellos objetos sin perfil inacabado (o si se prefiere, con dimensión ‘fracturada’) y cuyos límites nunca son planos ni rectas, sino autosemejantes. En los fractales, la estructura básica de una figura repite sus mismos

⁶² Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. p. 6.

⁶³ Clinton, Dan. “Deleuze, Gilles and Felix Guattari: ‘Rhizome’, in *A Thousand Plateaus*. Annotation.” *Theories of Media*. n.p.

⁶⁴ En biología, la definición de rizoma refiere todo tallo subterráneo que crece indefinidamente de forma horizontal cuyos nudos emiten brotes y raíces. Font Quer, P. *Diccionario de Botánica*. Barcelona: Editorial Labor, 1982.

patrones y configuraciones en diferentes escalas⁶⁵. Se crea así la figura matemática más compleja, el ‘conjunto de Mandelbrot’:

Ese conjunto es una pasmosa combinación de extrema simplicidad y vertiginosa complejidad. A primera vista, se trata de una “molécula” de “átomos” combinados, de los cuales uno parece un corazón y el otro es casi circular. Pero mirando de más cerca, descubre uno un conjunto infinito de moléculas más pequeñas formadas igual que la grande⁶⁶.

A diferencia de las formas euclidianas (línea, superficie, sólido) que monopolizaron la geometría de nuestro universo hasta el siglo XX, el fractal aparece como una loa a la imperfección y la rugosidad. Los fractales no sólo se refieren a formas matemáticas, toman su inspiración de la propia naturaleza, los ejemplos más notables son el brócoli romanesco, las arterias y los alveolos.

En concordancia con lo anterior, “El jardín” es un laberinto fractal donde una única decisión de movimiento (en el espacio) resulta irrisoria, pues cada una está interceptada por una multiplicidad de otros posibles caminos que se extienden en el tiempo, “esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades”⁶⁷. De hecho, en este laberinto fractal la limitante obviamente no es el espacio, sino el tiempo, específicamente el del individuo que abarcará tantas posibilidades como este principio le permita.

Imaginemos que poseemos un tiempo infinito para ejecutar todas las posibilidades, tomar todas las decisiones. Si esto sucediera seríamos, en teoría, todas las personas puesto que sus decisiones serían idénticas a las de otro u otros individuos, los caminos de todos nosotros no sólo convergerían, sino que serían el mismo⁶⁸. Es decir, yo no sólo

⁶⁵ Fischer, Ernst. *El gato de Schrödinger en el árbol de Mandelbrot*. pp. 130-131.

⁶⁶ Benoit Mandelbrot en *Íbidem*. p. 132.

⁶⁷ Borges, Jorge Luis. “El jardín de los senderos que se bifurcan.” *Op.Cit.* p. 156.

⁶⁸ Seríamos muchos los individuos que, por ejemplo, habríamos decidido comenzar el doctorado en la UAB en el 2013 bajo la dirección del doctor Penedo y la codirección de la doctora

sería yo, sino también tú y todas las personas eventualmente: el mismo camino pero en espacios o temporalidades distintas, no es otra cosa que un universo paralelo⁶⁹ o, como Borges apuntaría, la posibilidad de que un individuo pueda ser todos los individuos⁷⁰.

Conviene recordar, como ya hemos citado, que Borges catalogó, él mismo, a “El jardín” como un cuento policial. En todo relato policiaco, los personajes no son únicos e irrepetibles, su identidad puede ser la de otro, y a ello hace alusión Borges cuando enuncia como requisito del género *el cómo sobre el quién*: Tsun es (por relación genética) una copia de su bisabuelo, pero también una copia de su asesino (Ts’ui Pên fue asesinado por un ‘forastero’) al dar muerte a Stephen Albert, y éste a su vez se ha convertido en una copia de T’sui Pên, no sólo por haber sido su aprendiz, sino también porque muere, igualmente, a causa de un forastero. Así también, Yu Tsun es un profesor chino de inglés, mientras Stephen Albert es un profesor inglés sinólogo. Y por último, Albert es también una ciudad alemana, la espacialidad se torna ontológica, la simetría entre ambas es causa de su misma destrucción. No importa el *quién*, sino el *cómo*, principio que se repite a lo largo de los cuentos de Borges, como por ejemplo en “La forma de la espada” (1944), donde John Vincent Moon es también su propio asesino.

De este modo, el problema de la identidad no sólo se establece a nivel de personajes, sino también a nivel de objetos, el laberinto es el libro y el libro es el laberinto⁷¹. El laberinto está en el tiempo, por tanto, es el tiempo mismo; y aún más, el título del cuento es el mismo que el de la novela escrita por Ts’ui Pên. Cabría preguntarse, si la novela escrita por Ts’ui Pên hace posible que cada decisión elegida por el protagonista

Martín, nuestro tema de tesis sería el multiverso como punto en el que convergen las ciencias y la literatura, viviríamos en la misma casa (todos habríamos decidido que era la mejor opción), tendríamos a la misma pareja, amigos, etc.

⁶⁹ La literatura alemana del Romanticismo nos dio vastos ejemplos literarios de lo que pasaría si mis ‘otros yo’ o los así llamados *Doppelgänger* decidieran irrumpir en mi propio universo. Este tema será abordado de manera más amplia en el segundo capítulo.

⁷⁰ Idea desarrollada por Borges en su cuento “El inmortal” (1947).

⁷¹ Como ya hemos citado anteriormente, la identidad de un objeto que puede ser todos los objetos también puede ser rastreada en el cuento “El Zahir” (1949) de Jorge Luis Borges.

se concrete en otro tiempo-espacio, ¿podemos inferir que sucede lo mismo con el cuento escrito por Borges?

“El jardín” es una historia que no extingue sus posibilidades, la identidad está en todas las cosas y personajes, y en ninguno a la vez: “Casi en el acto comprendí; *El jardín de los senderos que se bifurcan* era la novela caótica; la frase *varios porvenires* (*no a todos*) me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio”⁷² (cursivas en el original). Tanto para el rizoma como para los fractales, lo esencial radica en cómo interactúan las unidades elementales y cómo estas se *bifurcan*. En “Examen de la obra de Herbert Quain” (1941), Borges narra cómo “Quain se arrepintió del orden ternario y predijo que los hombres que lo imitaran optarían por el binario...y los demiurgos y los dioses por el infinito: infinitas historias, infinitamente ramificadas”⁷³ (elipsis original).

La teoría matemática de la bifurcación fue acuñada por Henri Poincaré (1852-1912) en 1885, para designar el surgimiento de varias soluciones derivadas de lo que parecía ser una sola. Las bifurcaciones (o pequeñas variaciones en los parámetros de un sistema dinámico –como el agua o el clima–) son importantes porque la creación de múltiples resultados causa bruscos cambios en la estructura topológica del comportamiento de los sistemas; además, las soluciones que emergen de estos puntos (de bifurcación) pueden ser estables o inestables con lo cual se tornan irregulares e impredecibles, los sistemas dinámicos se tornan *caóticos*. Para Poincaré, “It may happen that small differences in the initial conditions produce very great ones in the final phenomena. A small error in the former will produce an enormous error in the latter. Prediction becomes impossible, and we have the fortuitous phenomenon”⁷⁴.

⁷² Borges, Jorge Luis, “El jardín de los senderos que se bifurcan.” *Op.Cit.* p. 153.

⁷³ Borges, Jorge Luis. “Examen de la obra de Herbert Quain”. *Obras completas I.* p. 469.

⁷⁴ Henri Poincaré en Schreiber, Gabriel; Roberto Umansky. “Bifurcations, Chaos and Fractal Objects in Borges’ ‘The Garden of Forking Paths’ and Other Stories.” *Variaciones Borges.* p.

Hay que señalar un detalle importante, la irregularidad de un sistema caótico no proviene de fuerzas aleatorias externas, sino que es parte intrínseca de su sistema, o lo que es lo mismo, el caos favorece la coexistencia de lo determinista y lo impredecible en un mismo sistema; de hecho, es una ruta universalmente conocida aquella que dirige el orden hacia el caos (demostrado matemáticamente por Mitchell Feigenbaum en 1975)⁷⁵. Como bien afirma Ilya Prigogine (1917-2003), “the first bifurcation introduces a single space or time parameter. But this is only the start. There are secondary and higher bifurcations that are possible. It is due to this fact that some systems exhibit a chaotic behavior”⁷⁶.

Si cada decisión de Yu Tsun (o de cualquier otro personaje de “El jardín”) sufre una bifurcación, ésta no sólo afectaría la trama de la historia (o el sistema dinámico del cuento), sino la identidad de los personajes (Yu Tsun puede ser amigo o enemigo de Stephen Albert dependiendo del universo que elijan crear), el principio del *cómo sobre el quién* surge de nueva cuenta cargado de sentido ontológico. Las posibilidades de lectura que “El jardín” nos ofrece se bifurcan tanto como sus propuestas, unas que no se limitan a lo narrativo sino a una forma de concebir el universo incluso como un multiverso.

El laberinto-jardín funciona como un regulador del espacio arquitectónico que sintetiza la perspectiva geométrica y el paisaje de la naturaleza; del mismo modo, refleja la yuxtaposición de dos espacios que representan sus contrarios sin acotarse: lo regular y riguroso, lo terrenal e irracional, son símbolos que se reflejan mutuamente. De tal manera, se pueden mencionar tres propuestas de lectura de “El jardín” según su aproximación a un tipo de multiverso específico.

61.

⁷⁵ Llamada ‘la constante de Feigenbaum’. Cf. *Ibidem*. p. 62.

⁷⁶ Ilya Prigogine en *Ibidem*. p. 63.

(i) Como ‘laberinto fractal’, “El jardín” nos desvela que aquel mundo de perfectos objetos y geometrías euclidianas es un espacio solitario, porque es totalmente ajeno al mundo que nos acompaña todos los días y al cual pertenecemos como *fragmentos*, *fracturas* de un gran fractal:

Bajo los árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quiscos ochavados y de sendas que vuelve, sino de ríos y provincias y reinos⁷⁷.

(ii) Como ‘objeto caótico’, “El jardín” infiere una ‘dinámica’ (diferenciándose del orden, que es más bien ‘pasivo’), y por tanto la categoría de *grazia*⁷⁸ surge naturalmente de él. Resulta aún más sorprendente saber que, si se sigue de cerca y separada del resto una sola rama bifurcada, se revelará lo impredecible y aleatorio de su camino. Sin embargo, si nos alejamos y miramos todos los puntos de bifurcación juntos, conoceremos el patrón que subyace y que es, paradójicamente, completamente predecible⁷⁹. Así lo refiere el mismo Borges en el “Epílogo” de *El Hacedor* (1960):

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincia, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara⁸⁰.

Es así como el caos, con el debido tiempo, forma estructuras conocidas. Si se pudiera acelerar el tiempo, lo aleatorio devendría en un orden, ¿no es así como funcionan la

⁷⁷ Borges, Jorge Luis. “El jardín de los senderos que se bifurcan.” *Op.Cit.* p. 150.

⁷⁸ Categoría que la estética renacentista retomó del arte griego (especialmente el escultórico) para definir a la teoría filosófica del ‘momento’ como la forma más perfecta e ideal de belleza dinámica. Cf. Blázquez, Eduardo. *Op.Cit.* p. 39.

⁷⁹ Para saber más sobre cómo la aleatoriedad crea formas deterministas, se puede consultar el excelente y didáctico libro de Peitgen, Heinz-Otto; Hartmut Jürgens; Dietmar Saupe. *Chaos and Fractals*. Capítulo 6, pp. 270-279.

⁸⁰ Borges. Jorge Luis. “Epílogo.” *Obras Completas II*. p. 232.

magia y los milagros? Aparecer y desaparecer cosas, por ejemplo, son posibilidades factibles si se posee un movimiento veloz de manos, de manera tal que el tiempo transcurre de forma distinta para el que percibe y el que ‘genera la magia’. Un ejemplo de lo dicho puede encontrarse en el milagro más clásico de la tradición judeocristiana: Jesús es capaz de transformar el agua en vino, hecho que –transcurrido un tiempo considerable– es posible según el ciclo del agua⁸¹. En todo caso, lo milagroso y lo mágico de estos hechos es que suceden en un instante, y pensar al instante como una eternidad es quizá una de las propuestas de Borges por antonomasia. El multiverso experimentado por Yu Tsun pudo haber sido sólo la eterna *percepción*⁸² de un instante desprendido de un suceso mágico o divino: “No se sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio”⁸³.

(iii) Finalmente, la última propuesta de lectura sería como ‘multiverso cuántico’, “El jardín” da muestra de cómo las fronteras de la física pueden ir gradualmente expandiéndose hasta incorporar conceptos cada vez más abstractos (metafísicos) por muy ‘extraños’ o ‘fantásticos’ que puedan parecer en un primer momento, como sucedió (y sucede) con las teorías de la invisibilidad de los campos electromagnéticos, la relatividad espaciotemporal, las superposiciones cuánticas, los agujeros negros o la curvatura del espacio. Visto de esta forma, la tesis central que Hugh Everett III postulaba en *Relative State Formulation of Quantum Mechanics* en 1957, se erige de manera francamente similar a “El jardín” de Borges. En la sección 5 de la tesis de Everett leemos:

La “trayectoria” de las configuraciones de la memoria de un observador que realiza una serie de mediciones no es una secuencia lineal de configuraciones de la

⁸¹ El agua se evapora, se condensa, llueve y alimenta a los viñedos que finalmente se convierten en uvas destiladas en vino.

⁸² Recordando cuan largo es el proceso del que deriva.

⁸³ Borges, Jorge Luis. “El jardín de los senderos que se bifurcan.” *Op.Cit.* p. 157.

memoria sino un árbol ramificándose (a branching tree) con todos los resultados posibles que existen simultáneamente⁸⁴.

Borges, por su parte, narraba dieciséis años antes:

El jardín de los senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades⁸⁵. (Cursivas en el original)

En 1999, el físico Alberto Rojo le preguntó al editor de la tesis de Everett, Bryce DeWitt (Everett ya había muerto en 1982) si tenía conocimiento de “El jardín” de Borges al acuñar el término “Many Worlds”, a lo que DeWitt contestó que no, que se enteró un año después por Lane Hughston, un físico de la Universidad de Oxford. De hecho, en 1973 se publicó la versión ampliada del trabajo de Everett que incluía dos epígrafes, uno a “El jardín” y otro al ensayo “The Dilemma of Determinism” de William James.

A título ilustrativo indicaré que son estas semejanzas entre “El jardín” y la teoría de Everett las que le han valido a Borges el título de ‘anticipador científico’. Así, el físico Thomas P. Weissert escribió que, en dicho cuento, Borges “presents a narrative labyrinth which involves an infinite of relative perspectives. Thus we see the influence of modern physicists in his works”⁸⁶. Desde esta presuposición, en la siguiente sección me referiré a la intertextualidad entre el multiverso cuántico y el multiverso laberíntico.

⁸⁴ Hugh Everett en Rojo, Alberto. *Op.Cit.* p. 6.

⁸⁵ Borges, Jorge Luis. “El jardín de los senderos que se bifurcan.” *Op.Cit.* pp. 155-156.

⁸⁶ Weissert, Thomas. “Representation and Bifurcation: Borges’s Garden of Chaos Dynamics”. *Apud.* Hayles, Katherine (ed.). *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science.* p. 225.

1.3.2. Apuntes finales: El laberinto como multiverso

El actual debate entre los científicos no es ya si existe o no el multiverso, sino cuántos niveles tiene y dónde se encuentran todos ellos. El físico Alberto Rojo sostiene que, si nos limitamos a la teoría del multiverso mayormente aceptada, nos encontraremos con tres posibles respuestas: la primera afirma que los universos paralelos pueden estar en otros espacios, la segunda sugiere que éstos estarían ‘apilados’ en dimensiones adicionales que desconocemos, y finalmente la tercera propone que se encuentran en este mismo universo pero enroscados. Borges desarrollaría esta última idea en su cuento “El milagro secreto” (1944), donde dos acciones ocurren en el mismo espacio pero en diferentes temporalidades.

De las generalizaciones anteriores se sigue que en “El jardín”, una percepción metafísica asaltará a Yu Tsun desvelándole la existencia de la localización de todos aquellos universos posibles: “Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo”⁸⁷. El multiverso de “El jardín” es una intrincada red donde cada personaje está vinculado a todo lo que conforma la historia, sean espacios o entes, “a dynamic web of inseparable energy patterns”⁸⁸ diría Fritjof Capra.

Cada una de las realidades en “El Jardín” está dividida con ‘muros’ (como las divisiones del propio laberinto) que encierran o delimitan un espacio; sin embargo y como si de murallas medievales se tratase, estos muros funcionan no tanto como barreras, sino como membranas celulares, siendo porosos y resistentes, capaces de dejar percibir lo que existe al otro lado, aun si cuando eso que logra traspasar es justamente lo

⁸⁷ Borges, Jorge Luis. “El jardín de los senderos que se bifurcan.” *Op.Cit.* p. 156.

⁸⁸ Fritjof Capra en Merrell, Floyd. *Op.Cit.* p.183.

opuesto.

De allí que la propuesta de Everett cobre relevancia para “El jardín”. El concepto de ‘mundo’ o ‘universo’ para la *Many Worlds Interpretation (MWI)*, se refiere a los ‘estados definidos’ de las cosas (sean seres vivos o inanimados). Por ejemplo, el estado definido de un gato responde a la especificación que lo distingue entre varias alternativas (sean éstas estar vivo, muerto, bebiendo leche, durmiendo...); es decir, un mundo o universo no permite la superposición de dos estados. Desde esta perspectiva, la *MWI* define que a un mundo o universo le corresponde un único tiempo pasado, sin embargo, este mismo mundo o universo puede bifurcarse en muchos universos, en tanto que existen una multitud de futuros aun indefinidos para él.

Así, en la propuesta de Everett, el mundo macroscópico y el microscópico o – retomando el ejemplo del muro– entre aquello que es separado por un muro, se forma un todo interconectado donde las dicotomías físicas (espacio, tiempo, materia, energía, gravedad, inercia) son sólo aspectos diferentes de los mismos fenómenos, pues no existe ningún marco de referencia desde el cual un observador emita un juicio neutral. Así pues, pertenecemos y, por tanto, estamos dentro –necesaria e irrevocablemente– de la ‘dinámica web cósmica’⁸⁹. Y es justo en la convergencia de estas premisas donde se asientan los pilares que forman la propuesta de “El jardín”.

En conclusión, la novela escrita por Ts’ui Pên, *El jardín de los senderos que se bifurcan*, recuerda mucho a la magnífica *Hypneretomachia Poliphili (El sueño de Polifilio, 1499)*, una obra salida de los talleres de Aldo Manuzio (1449-1515) y de su autor Francesco Colonna (1433-1520). Además del notable hecho que la trama en ambas obras surge a partir del ingreso por parte del protagonista en un bosque/jardín, en la *Hypneretomachia* no sólo son sus célebres sus grabados, sino el argumento y el tono

⁸⁹ *Ídem.*

del libro que resultan sumamente intrincados. También subyace en todas sus páginas un evidente espíritu laberíntico por su construcción, los nombres y significados alegóricos de los objetos incluidos, la caligrafía, la descripción de los espacios e incluso hasta el nombre del autor que no se revela (la obra se publica como anónima) sino en la suma del acróstico de sus treinta y ocho capítulos. Giovanni Pozzi refiere que:

La sutil trama narrativa es un compendio de los temas más dispares, que constituyen la auténtica sustancia del libro. Se describen templos, termas, obeliscos, anfiteatros, el cementerio de los suicidas por amor con una serie de epígrafes latinos y griegos, convites, bailes, partidas de ajedrez, desfiles triunfales, ritos imaginarios, virtudes de piedras preciosas y de plantas. *Es una temática sumamente rica que toca los problemas más vivos de la cultura de las postrimerías del siglo XV: pero la confusión y la mistificación son realmente singulares*⁹⁰. (Énfasis mío).

¿No podemos decir lo mismo de *El jardín* de Ts'ui Pên y del de Borges mismo? ¿Una obra que, al final, “toca los problemas más vivos de la cultura” del siglo XX? Sus laberintos son metáforas que expresan alegóricamente los diferentes contenidos que dan forma a nuestra cultura y, por ende, a nuestra realidad, que no es sino enmarañada. George D. Painter arguye que el autor de la *Hypnerotomachia* (argumento extensible a “El laberinto”) sintió la necesidad de reflejar la realidad física y de nuestro inconsciente como lo que eran, un misterio compuesto de símbolos y laberintos narrativos⁹¹.

En una glosa que la Universidad de Glasgow hiciera de la *Hypnerotomachia Poliphili*, se declaraba que “the overall literary merit of this work is debatable, and some critics have dismissed it as unreadable. Certainly it is written in an odd hybrid of Latin vocabulary imposed upon Italian syntax; the idiosyncratic language would probably have been as difficult for sixteenth century readers as it is today”⁹². Lo mismo refería Yu Tsun respecto a la obra de su bisabuelo, “esa publicación fue insensata. El libro es un

⁹⁰ Giovanni Pozzi en Santarcangeli, Paolo. *Op.Cit.* p. 265.

⁹¹ Cf. Gardham, Julie. “*Hypnerotomachia Poliphi.*” Página web.

⁹² *Ídem.*

acervo indeciso de borradores contradictorios”⁹³.

Independientemente de si Borges conocía o no la obra de Colonna, lo que resulta sorprendente son los motivos tan similares que encontramos en ambas propuestas. De hecho, la relación entre la *Hypneretomachia* y “El jardín” se extiende hasta *The Multiversity* de Grant Morrison, obra que se verá en el tercer capítulo de esta tesis. El plano del laberinto del ‘Jardín-Isla de Citerea’ ideado por Colonna recuerda mucho al mapa del multiverso de Grant Morrison (ver pág. 241). Ambas cartografías erigen un círculo ideal como metáfora del Cosmos, un laberinto circular que se bifurca en círculos concéntricos destacando que el sentido de un mapa radica no en aquello que representa, sino en la cantidad de nodos o puntos de encuentro/bifurcaciones que posea:

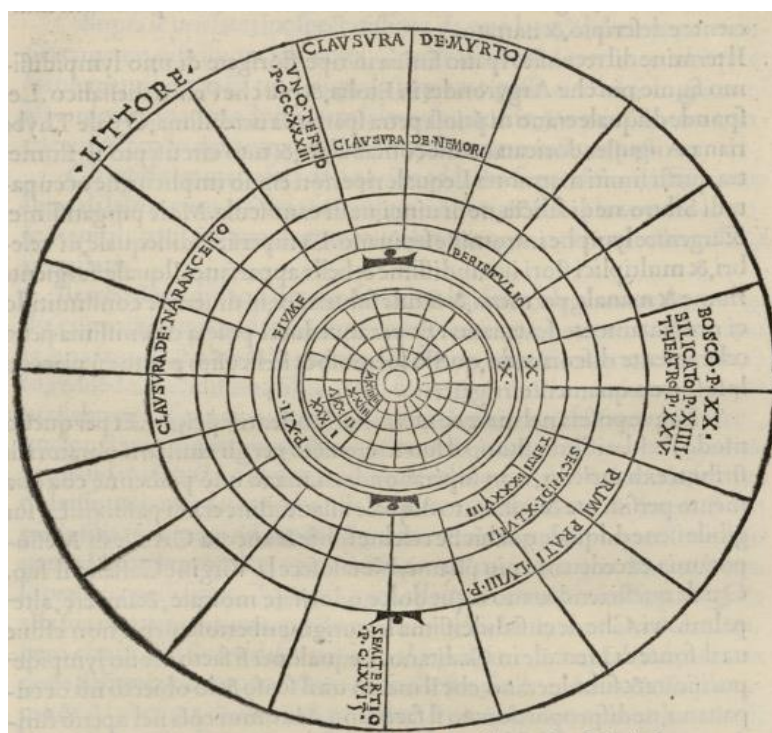


Ilustración 2: Plano del laberinto del ‘Jardín-Isla de Citerea’, Francesco Colonna.

En resumen, en esta matriz compleja que forma nuestra cultura y realidad, Borges participó activamente señalando la intertextualidad que se extiende más allá de los

⁹³ Borges, Jorge Luis. “El jardín de los senderos que se bifurcan.” *Op.Cit.* p. 152.

límites de la literatura. Y aunque podríamos alegar que los paralelismos entre los textos de Borges y las teorías científicas son fortuitos, es evidente que en la cuarta década del siglo XX las noticias corrían ya rápidamente y cualquier persona interesada en la lectura podía estar al corriente de los sucesos más trascendentes, y aún más para alguien como Borges cuya formación había transcurrido entre bibliotecas.

De hecho, el científico Óscar Di Marco considera que en “El jardín” el nombre del sinólogo Stephen *Albert* no es casual, ¿no es este el nombre de *Albert* Einstein (atareado con el problema del tiempo y el espacio)? ¿No finaliza la ‘historia’ con un bombardeo⁹⁴? Es esta la depurada técnica que hace de “El jardín” un cuento sumamente atractivo pues, desde su propuesta metafísica, logra con éxito establecer múltiples niveles narrativos, sean desde los principios del género policial, desde una filosofía nominalista, o un despliegue metafórico de lo que Borges rescata de aquellas teorías elusivas y extrañas que rigen la Física y las Matemáticas.

1.4. “El Aleph”: Una aproximación desde sus propiedades geométricas

En 1949 se publicó uno de los libros más conocidos del escritor argentino, una obra compuesta por diecisiete cuentos cuyo último título da nombre también a la colección completa, *El Aleph*⁹⁵. En 1957, la misma fue galardonada con el primer puesto en los Premios Nacionales de la Secretaría de Cultura de la Nación (Buenos Aires, Argentina) en la categoría ‘Obras de imaginación en prosa’. La principal diferencia entre *El Aleph*

⁹⁴ Di Marco, Óscar. “Borges, teoría cuántica y universos paralelos.” *Revista Lindajara*. p. 3.

⁹⁵ El resto de los títulos de la colección son: “El inmortal”, “El muerto”, “Los teólogos”, “Historia del guerrero y de la cautiva”, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, “Emma Zunz”, “La casa de Asterión”, “La otra muerte”, “Deutsches Requiem”, “La busca de Averroes”, “El Zahir”, “La escritura del dios”, “Abenjacán el Boarí muerto en su laberinto”, “Los dos reyes y los dos laberintos”, “La espera”, “El hombre en el umbral”, “El Aleph”, “Epílogo”.

y *Ficciones* estriba en revelar –desde ambientes realistas y cotidianos– las grietas de la lógica con la irrupción de objetos o eventos inverosímiles.

Borges mismo anotó en el “Epílogo” de *El Aleph* que “las piezas de este libro corresponden al género *fantástico*”⁹⁶ (énfasis mío); sin embargo, admitió también que dos de los cuentos, “El Zahir” y “El Aleph”, se vieron influenciados por “The Crystal Egg” (1897) de H. G. Wells (1866-1946), un cuento considerado por los críticos como perteneciente a la ciencia ficción. Estos intentos constantes por transgredir, o si se prefiere, difuminar las líneas divisorias entre los géneros eran más que habituales en las obras del autor argentino. Es cierto que entre “The Crystal Egg”, “El Zahir” y “El Aleph” existen similitudes, pero también lo es el hecho de que la categoría de ‘ciencia ficción’ no es propia o exclusiva en ninguno de los dos cuentos de Borges⁹⁷.

En referencia a “The Crystal Egg”, el argumento narra la historia del señor Cave, un anticuario que posee un trozo de cristal con forma de huevo y a través del cual puede observar otro mundo, uno muy distinto al propio, que pronto descubre se trata de Marte. Ahora bien, si tomamos como referencia “El Zahir” o “El Aleph”, sus historias son igualmente desatadas a partir de un objeto cotidiano (una moneda, un agujero respectivamente) que revela un mundo, aunque éste no será otro sino el propio; y aquí surge la gran diferencia entre los argumentos de Borges y de Wells.

Mientras en “The Crystal Egg” las imágenes que el huevo revela son desconocidas y asombrosas, en “El Zahir” y “El Aleph” la moneda y el agujero muestran las imágenes más cotidianas de este mundo, las cuales, por cierto, al estar repetidas y exponenciadas revelan indirectamente la existencia de otros mundos, siendo una puesta en escena del ser humano frente al infinito.

⁹⁶ Borges, Jorge Luis. “Epílogo.” *El Aleph* en *Cuentos completos*. p. 345.

⁹⁷ Como sí lo es, por ejemplo, “La Biblioteca de Babel” (1941). Vid. Cabrera, Angélica. *El vortex, entre el mundo de Lasswitz y Borges*.

El análisis de este apartado gira en torno a “El Aleph”, siendo prudente, entonces, esbozar sucintamente la trama del cuento. Beatriz Elena Viterbo ha muerto dejando a su enamorado “Borges”⁹⁸, el protagonista y una versión ficcionalizada de sí mismo, nostálgico. Bajo dicho pretexto, éste continuará visitando la casa familiar de Beatriz, a pesar de la tensa relación que existe entre él y Carlos Argentino Daneri, un famoso escritor que era primo hermano de aquella y con quien compartía casa. Así, se teje entre ambos una relación cada vez más estrecha, llegada al punto que Daneri decide revelar a “Borges” su más grande y viejo secreto: la existencia de un *aleph* (una pequeña mirilla que contiene, y desde la cual se ven, todos los puntos del universo) en el sótano de su casa, justo debajo del decimonoveno escalón. “Borges”, sin resistirse ni esperar invitación, resuelve ir a verlo.

Para entrar en la materia de “El Aleph” será conveniente referirnos a los patrones geométricos adyacentes a la historia⁹⁹, en especial a la establecida entre los tres personajes principales, Carlos Argentino Daneri, Beatriz Elena Viterbo y “Borges”. Aquí, lo que parece ser un típico patrón triangular (o triángulo amoroso) construye sutilmente otro orden, que explorará posibilidades metafísicas.

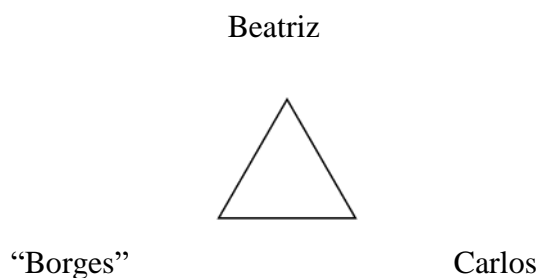
En este triángulo cerrado los tres personajes coexisten en una relación manifiestamente distinta (y sin embargo, unida): entre Carlos y Beatriz existe una unión fraternal y quizá incluso amorosa¹⁰⁰, entre Beatriz y “Borges” una de amor nunca consumado, y entre “Borges” y Carlos una relación insoportablemente necesaria (sea

⁹⁸ Utilizaré el entrecomillado para diferenciar al “Borges” ficticio del Borges autor.

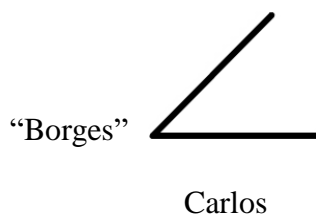
⁹⁹ Esta perspectiva, por cierto, no es novedosa. Ya otros (pocos) críticos han hecho concienzudos estudios sobre la forma del relato borgesiano desde un enfoque geométrico, ejemplo de ello son: John Irwin, *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story* (1996); Slusser G. y D. Chatelain, “Spacetime Geometries: Time Travel and the Modern Geometrical Narrative” (1995); Helene Weldt, “La forma del relato Borgiano: Las lecturas circulares de ‘La forma de la Espada’” (1991); y John Cox, *Visualizing Borges: Figures of Interpretation* (2015).

¹⁰⁰ Se hace referencia a un posible incesto: “[...] vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino [...]”. Borges, Jorge Luis. “El Aleph.” *Cuentos completos*. pp. 341-342.

por los méritos literarios que los separan, porque Carlos es familiar íntimo de Beatriz, o por la relación no dicha entre ésta y Carlos). La suma de las relaciones da como resultado el siguiente esquema:



Dado que el cuento, sin embargo, comienza con el anuncio de la muerte de Beatriz, el esquema se presenta *in medias res*, es decir, no con un triángulo, sino con un ángulo entre Carlos y "Borges". La arista 'Beatriz' cerraba y daba forma a la estructura, pero sin ella, lo que resta es una representación gráfica de apertura al infinito¹⁰¹:



Este ángulo será el que genere la historia y hará que, a pesar de la tensión existente en la relación entre ambos personajes, tanto "Borges" como Carlos coincidan en un único vértice, un ángulo que colapsará hacia el centro. Sea esta la representación gráfica del colapso:

¹⁰¹ O lo que en matemáticas se conoce como *recta asintótica*, 'aquello que no cae'. Donde *a* es un valor privativo ('no') y *sýmptōtos* connota 'aquello que cae'.



Lo importante de esta representación es que no importa cuán compleja o abigarrada sea una estructura, al final siempre estará constituida por la forma más simple, el punto. El colapso de lo complejo hacia lo más simple es una de las ideas más recurrentes en la obra de Borges: cada ser humano es, al mismo tiempo, todos los seres humanos; las formas más complejas pueden simplificarse sólo con un cambio de perspectiva.

Esta simplificación de la figura (lo complejo) al punto (lo simple) es también uno de los guiños intertextuales que apoyan la propia geometría en “El Aleph”: “Borges” es una ficcionalización de Borges, pero también lo es Daneri (en el cuento, Daneri escribe una obra con intenciones de compactar en ella a todo el universo, del mismo modo que Borges hace con “El Aleph”). Daneri es también *Dante Aligheri* y además Virgilio, pues conduce a “Borges” al infierno/sótano para mostrarle el aleph. Se infiere entonces que “Borges” no es sólo una versión ficcionalizada de sí mismo, sino es, por extensión, Dante Aligheri y Carlos Argentino Daneri (así como también Virgilio). Beatriz Elena Viterbo es, además, Beatrice Portinari¹⁰² (y si el aleph se ‘ocultaba’ en su casa, podríamos sugerir que quizá ella también lo conocía, con lo cual Beatriz es igualmente Daneri, Dante, Virgilio, etc.).

Desde esta perspectiva, el principio “un ser humano es, al mismo tiempo, todos los seres humanos” queda ejemplificado. De hecho, esta premisa proviene de una larga tradición. Ya Agustín de Hipona (354-430) apuntaba en sus *Confesiones* (397-398): “¿Qué es aquello que se trasluce hasta mí y me toca el corazón sin herirlo? Temor y

¹⁰² Para saber más sobre las relaciones entre “El Aleph” y la *Divina Comedia* se puede consultar el excelente artículo de John Thiem, “Borges, Dante, and the Poetics of Total Vision”. *Comparative Literature*, vol 40, #2, 1988.

ardor me conmueven: temor por cuanto soy disemejante, ardor por cuanto soy semejante”¹⁰³. La importancia de apuntar la distribución geométrica de la relación entre los personajes, es proporcional al nudo de la historia, sea ésta su relación con el aleph.

El *aleph*, en la descripción de “Borges”, es “uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos [...cuyo diámetro] sería de dos o tres centímetros, pero el *espacio cósmico* estaba ahí, sin disminución de tamaño”¹⁰⁴ (énfasis mío). En definiciones más específicas, se registra el origen del *aleph* como el nombre de la primera letra del alfabeto protocananeo¹⁰⁵ (Edad de Bronce, *circa*. 1500 a.C.), un lejano antecedente heredado a los alfabetos fenicio, persa, árabe y hebreo; pero también griego y latino. En un inicio, su jeroglífico representaba la cabeza de un buey, de hecho, si rotamos la ‘a’ mayúscula de nuestro alfabeto, aún podemos reconocer la figura.

Especialmente para el alfabeto hebreo, el aleph posee un carácter místico; es el símbolo del aire, del uno y por tanto de Dios y del monoteísmo, es –por ejemplo– la primera letra de todos aquellos que son ‘los primeros y los únicos’, como Adán (primer hombre) y Abraham (el primer patriarca). Desde este enfoque, el aleph simboliza el principio y el nacimiento de cada cosa. Para la cábala y el tarot, doctrinas que interesarían también al escritor argentino, el aleph (א) es la letra que le corresponde a la carta del juglar, del malabarista o del trovador y, según el tarot, simboliza la divinidad que existe en el ser humano.

Finalmente, se encuentra otra acepción al aleph en el terreno de las ciencias. En 1882 el matemático (y ferviente religioso) Georg Cantor (1845-1918) estableció que no existe sólo un infinito, sino varios que difieren entre sí por su grado de ‘infinitud’. Cantor los

¹⁰³ De Hipona, Agustín. *Confesiones*, vol. II. 9,1. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

¹⁰⁴ Borges, Jorge Luis. “El Aleph.” *Op.Cit.* p. 625.

¹⁰⁵ Cf. Promotora Española de Lingüística (Proel).
<http://www.proel.org/index.php?pagina=alfabetos>

llamó ‘números transinfinitos’¹⁰⁶ o ‘números cardinales infinitos’, siendo el aleph el signo para referirse a algunos de ellos¹⁰⁷.

Todas estas perspectivas dan forma a la *Posdata* que cierra el cuento; en ella, “Borges” agrega dos observaciones más respecto a la naturaleza y el nombre del aleph:

Éste, como es sabido, es el de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada. Su aplicación al disco de mi historia no parece casual. Para la Cábala, esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad; también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala al cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior; para la *Mengenlehre*¹⁰⁸, es el símbolo de los números transinfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes¹⁰⁹. (Cursivas en el original).

Las últimas palabras que concluyen este párrafo, “el todo no es mayor que alguna de las partes”, cobra relevancia en tanto vincula el aspecto geométrico del cuento, con su propuesta como multiverso. Si para el aleph ‘el todo no es mayor que la parte’, se quiebra el postulado aristotélico según el cual, el todo debía ser mayor que cualquiera de las partes, es esta la fascinación que produjo en Borges tal concepto (y posibilidad) matemático. De aquí que para Kempton Cox el aleph pueda ser descrito en términos de fractal, donde la mínima figura es la repetición del conjunto; a saber, “the most salient attribute of fractals –considered as intricate geometrical shapes– is the ability to keep their structural information, regardless of how much the borders of the objects are

¹⁰⁶ Hasta 1870, los matemáticos usaban la lemniscata (∞) para referirse al infinito, pues consideraban que sólo existía uno; pero a partir de los trabajos de Cantor, se introdujo el símbolo del transinfinito (\aleph). Martínez, Guillermo. *Borges y la matemática*, p. 17. Podemos pensar el transinfinito de la siguiente manera, sabemos que los números pares (2, 4, 6,...) son infinitos, y sabemos que los números naturales (1, 2, 3, 4, 5,...) también lo son, pero dado que éste segundo conjunto posee más elementos que aquel (la suma de los números pares y los números impares) su infinito resulta más ‘populoso’.

¹⁰⁷ Sirva como curiosidad anotar una de las cartas que el matemático David Hilbert (1862-1943) dirigiera a Else, hija de Cantor, en 1926 en referencia a los números transinfinitos: “[...] Del Paraíso que Cantor nos creó, nadie podrá expulsarnos”. Cantor, Georg. *Fundamentos para una teoría general de conjuntos: escritos y correspondencia selecta*. pp. 9, 10.

¹⁰⁸ La *Mengenlehre* es la denominación en alemán para la teoría de las cantidades en matemáticas.

¹⁰⁹ Borges, Jorge Luis. “El Aleph.” *Obras completas I*. p. 627.

magnified”¹¹⁰. Se explica entonces por qué la relación ‘geométrica’ de los personajes deviene en un único punto y, así mismo, que el aleph se describe en el cuento como una mirilla oculta en el sótano que encierra en su diámetro “de dos o tres centímetros” un “un conjunto infinito”¹¹¹.

Un punto es una figura minúscula que, al ser la más sencilla de todas, sirve para constituir cualquier otra estructura pues en el punto se contienen y se desprenden todas las formas. En este sentido, se puede afirmar que la propuesta de “El Aleph” como multiverso dista mucho de formas complicadas, abigarradas o confusas (como sucede en “El jardín”); por el contrario, sostiene que la forma más simple es, en realidad, la más compleja y, por tanto, la más importante. Así, todos los actos de todos los tiempos y momentos, todas las personas están en el *aleph*, ocupando un mismo espacio sin superponerse. Resulta oportuno leer lo que John Irwin se pregunta al respecto:

Wouldn't each of these parts, in order to be a complete representation, have to contain within itself a representation of all the other parts that are contained within and equal to the whole, and wouldn't this process go on to infinity? Borges evokes this microcosmic/macrocosmic regression in tales like “The Aleph”¹¹².

En el marco de la consideración anterior, John William Dunne (1875-1949) postuló en su ensayo *An Experiment with Time* (1927) que existe un plano temporal donde el presente, el pasado y el futuro son simultáneos (*time overlapping*), de modo que cada instante se repite cíclicamente; de tal manera, se puede ser observador de cada uno de estos tiempos. Dunne refiere que, además, ejercemos este tipo de observación durante el sueño de manera natural; sin embargo, se puede llegar a dominar esta facultad durante el estado de vigilia si, por ejemplo, llevamos una bitácora de nuestros sueños.

La revolucionaria idea de Dunne ya tenía su precedente en Japón. El monje budista

¹¹⁰ Cox, K. John. *Visualizing Borges: Figures of Interpretation*. p. 59.

¹¹¹ Borges, Jorge Luis. “El Aleph”. *Op.Cit.* p. 625.

¹¹² Irwin, John. *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analythic Detective Story*. p.15.

Myōe (1173-1232) llevó durante casi cuatro décadas un diario de sueños (*yume no ki*); resultado de ello fue no sólo un profundo análisis de sus propias experiencias oníricas sino, además, considerar que a través de su práctica había alcanzado un estado de igualdad entre el cuerpo y la mente donde las diferencias entre el consciente y el inconsciente, el espíritu y la materia ya no existían más: se trata de un sistema de relaciones en incesante flujo. El psicólogo junguiano Hayao Kawai se refiere a este estado como la “coagulación del cuerpo y la mente”: “un *continuum* del cuerpo y la mente que es más fácil de comprender si se asume que tú y yo, humanos y naturaleza, realidad y fantasía, fluímos espontáneamente en el mundo, al tiempo que se trasciende cualquier distinción entre las partes”¹¹³. ¿No es acaso este *continuum* el propuesto por la poética de “El Aleph”?

En suma, el aleph no se agota en ser una pequeña mirilla a través de la cual “Borges” espía los infinitos universos; funciona, además, como un portal a la cuarta dimensión donde “Borges” es capaz de ver y sentir la temporalidad de todo su universo físico en un mismo tiempo, detenerse en un punto y percibir el inicio y el final del todo: mira por un agujero ínfimo el infinito tiempo que éste oculta.

Con esta imagen, podemos referirnos al famoso grabado Flammarion (de autor desconocido) que aparece en el libro *L'Atmosphère: Météorologie Populaire* (Camille Flammarion, 1888), en él se puede ver como un hombre, suponemos astrónomo, descubre un pequeño resquicio de su universo (y me refiero aquí al universo visible) a través del cual es capaz de observar que el funcionamiento del mismo lo dirige otro universo no-visible, de tal suerte que el astrónomo percibe la existencia de dos universos intrincados, un multiverso:

¹¹³ Vargas, María. *La representación de los sueños por medio de la animación japonesa 'Paprika' de Kon Satoshi*. p. 17.



Un missionnaire du moyen âge raconte qu'il avait trouvé le point où le ciel et la Terre se touchent...

Ilustración 3: Grabado de Flammarion, 1888. Autor desconocido.

1.4.1. En búsqueda de “El aleph”: Una segmentación del multiverso

En la primera parte del presente análisis conocimos, con “El jardín”, uno de los enfoques teóricos del multiverso más controvertidos (pero cada vez con más adeptos); es decir, el de Hugh Everett III. Como vimos en la introducción, la de Everett es sólo una de las cuatro posibilidades teóricas del multiverso. Ahora se detallarán el resto de ellas siguiendo lo propuesto por Max Tegmark (2003), sumando también a la discusión las perspectivas teóricas de sus principales adeptos, los científicos Brian Greene y Michio Kaku.

Tegmark distingue cuatro tipos o niveles de universos paralelos: el nivel 1 o ‘simple’, el 2 o ‘inflacionario’, el 3 o ‘cuántico’ (conocida también como la *Many Worlds Interpretation* de Everett) y el 4 o ‘matemático’. Tegmark, no obstante, no deja del todo explícitos los motivos de su ordenación. A efectos de ello, Marie Laurie Ryan opina que

quizá la jerarquía responde a la idea de que cuanto mayor nivel alcanza un tipo de multiverso, menor es su interacción con nuestro universo¹¹⁴. En otras palabras, mientras el multiverso del nivel 1 tendría, según apunta Ryan, más semejanzas con nuestro universo actual; el multiverso del nivel 4 sería el más disímil.

Las siguientes ilustraciones son una aproximación a los cuatro tipos de multiverso:

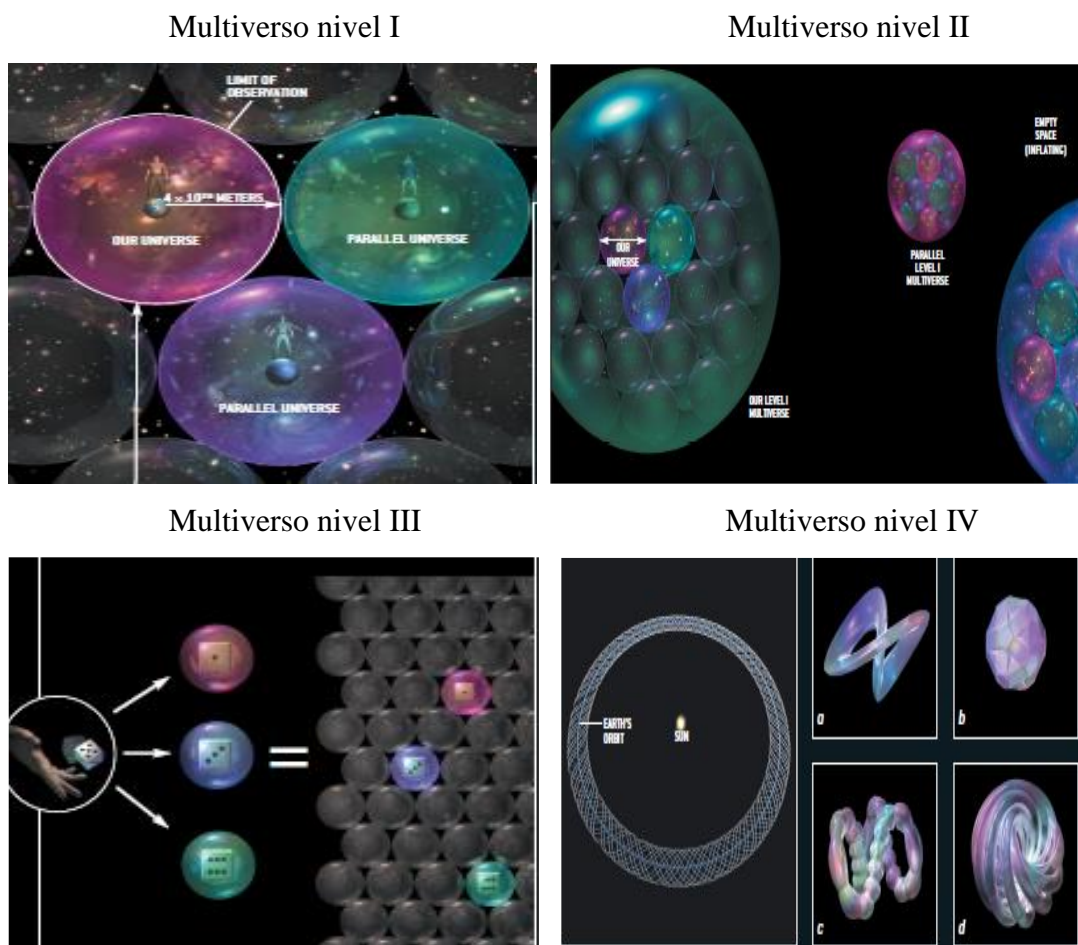


Ilustración 4: Max Tegmark, “Parallel Universes”, ‘Scientific American’, 2003¹¹⁵.

Evidentemente, la teoría del multiverso es sumamente compleja por la cantidad de sub-teorías que contiene (como la Teoría de cuerdas, la Teoría M, la Teoría del Todo, entre otras), sean para explicarla, hacerse explicar o simplemente complementarse. Así,

¹¹⁴ Ryan, Marie-Laure. “From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative.” *Poetics Today*. p. 634.

¹¹⁵ Ilustradores: Sara Chen, Alfred Kamajian, Cornelia Blink, Brian Christie.

las características básicas que conforman cada uno de los cuatro tipos o niveles de multiversos son las siguientes, esta vez explicados en mayor detalle:

Nivel 1, ‘Multiverso simple’: Dado que el espacio es infinito, el universo observable (o ‘espacio Hubble’) tiene un tamaño limitado. La luz de las regiones lejanas nunca alcanzará a aquellas que permanecen apartadas; por consiguiente, si el contacto entre ellas es imposible, se pueden considerar universos distintos. La característica más importante de este nivel es que la materia no se limita al universo observable, sino que se ha distribuido a lo largo de todo el espacio y, aunque quizá haya evolucionado de manera distinta en otros territorios, tiene las mismas leyes físicas que nuestra burbuja Hubble. Por tanto, los universos de este tipo existen en el mismo tiempo y espacio que nuestro propio universo. En este nivel de multiverso, al menos uno de sus universos sería idéntico al nuestro, pues la materia que lo forma es astronómicamente finita, de manera que las disposiciones posibles de sus partículas, en un espacio infinito, eventualmente se agotarían y volverían a repetirse. Este tipo de multiverso sería muy parecido al propuesto por Giordano Bruno en *De l’infinito Universo e Mondi*, como se comentó en la introducción.

Nivel 2, ‘Multiverso inflacionario’: Para entender esto, debemos referirnos a la inflación cósmica. Propuesta en 1981 por el físico Alan Guth, actualmente es la teoría más aceptada para la explicación del surgimiento de nuestro cosmos. Según esta teoría, cuando nuestro universo nació (después del *Big Bang*), su crecimiento fue exponencialmente rápido y acelerado, pues pasó de ser minúsculo a incrementar 10^{30} veces su tamaño, expandiéndose en sólo una milésima de billonésima de trillonésima de segundo¹¹⁶. Para los defensores del multiverso, la inflación cósmica no fue un suceso único, sino que se repitió una y otra vez en el espacio; según Brian Greene, los

¹¹⁶ Reina, Daniel. “¿Vivimos en un multiuniverso?” *¿Cómo ves?*. p. 10.

multiversos de este nivel permanecen como ‘burbujas’ bien diferenciadas y separadas por su circunferencia denominada ‘brana’¹¹⁷. De esta manera, las dimensiones clásicas (altura, profundidad, longitud y tiempo) son distintas en cada universo-burbuja, así como también lo son las cualidades de las partículas elementales que forman la materia y los valores de las constantes físicas. Los universos de este tipo se encuentran en espacios y tiempos diferentes al nuestro; éstos surgen, además, de eventos violentos como, por ejemplo, un agujero negro. Green apunta: “Every black hole is the seed for a new universe that erupts into existence like a big bang-like explosion, but is forever hidden from our view by the black hole’s event horizon”¹¹⁸.

Otra propuesta que también entraría dentro del multiverso tipo II sería la teoría de cuerdas. Sucintamente se puede mencionar que, según esta teoría, todo lo existente en el universo está formado tanto por unos minúsculos hilos de energía llamados ‘cuerdas’ (los cuales vibran para dar forma a las partículas elementales), como también por unas membranas que, a diferencia de las cuerdas, no tienen límite de tamaño, pudiendo ser tanto diminutas como descomunales. Una de las principales características de esta teoría es que requiere siete dimensiones más de las que podemos ver, por tal motivo, dichas membranas serían invisibles para nuestro universo. Así, estos universo-membrana podrían coexistir en nuestro mismo espacio pero en otra dimensión que no podemos percibir.

Nivel 3, ‘Multiverso cuántico’ o también llamado “La Interpretación de los Muchos Mundos de la física cuántica” (*MWI*, por sus siglas en inglés) de Hugh Everett III: según este nivel todos los elementos de una superposición son igual de reales¹¹⁹. Dado que este nivel de multiverso ya ha sido desarrollado en la Introducción y en el análisis

¹¹⁷ Podemos imaginar este tipo de multiverso como si cada una de las burbujas que se forman tras agitar una soda fueran universos distintos.

¹¹⁸ Greene, Brian. *The Elegant Universe: Superstrings, Hidden Dimensions, and the Quest for the Ultimate Theory*. p. 636.

¹¹⁹ Reina, Daniel. *Op.Cit.* p. 13.

de “El jardín”, omitiré la descripción.

Nivel 4, ‘Multiverso matemático’: A diferencia de los anteriores tipos de multiverso, en éste las leyes de la física son totalmente diferentes a las que rigen nuestro universo. Tegmark propone que, en este nivel, las estructuras matemáticas existen físicamente como una posibilidad donde los sólidos platónicos¹²⁰ dan forma al universo. Aquí tendrían cabida todos los universos posibles con cualquier tipo de ley física e incluso los universos virtuales.

Ahora bien, ¿a cuál de todos los descritos pertenece el universo de “El Aleph” (o incluso nuestro universo empírico)? Podemos aventurarnos y proponer que, quizá, “el Aleph” comparte características con alguno, algunos o todos ellos. Y de hecho, a través de su poética las condicionantes físicas y mentales ortodoxas se extienden más allá de sus propios límites.

Para ejemplificar lo anterior, tomemos el nivel 1 o ‘multiverso simple’. Si el universo observable es limitado pero el espacio es infinito, surgen dos posibilidades; por un lado, las copias de nosotros mismos y de nuestro universo serían un hecho: “vi mi cara reflejada”, nos dice “Borges” al contemplar el aleph. Estamos ante su *Doppelgänger*¹²¹. Por otro lado, las posibilidades de combinación de las partículas elementales se extenderían más allá de lo perceptible. Si recordamos, una de las características ontológicas que dan forma a “El jardín” yace sobre el supuesto de un universo *no observable*, acaso *sensible*. ¿No son la materia y energía oscuras unas de las principales incógnitas astronómicas de nuestra época¹²²? ¿Qué es eso que ocupa casi todo el espacio

¹²⁰ Sean éstos los poliedros convexos cuyas caras son polígonos regulares. Los sólidos platónicos son el tetraedro, el cubo o hexaedro, el octaedro, el dodecaedro y el icosaedro.

¹²¹ Este concepto será desarrollado en el segundo capítulo de la presente tesis.

¹²² Se sabe que nuestro cosmos está conformado por un 68.3% de energía oscura, 26.8 % de materia oscura y sólo el 4.5% de materia visible. Se desconoce, sin embargo, qué son exactamente la energía y materia oscuras, pues aunque existen varias teorías ninguna ha quedado demostrada. *Vid.* González, Eduardo. “La factible posibilidad de lo insólito en ‘La Biblioteca de Babel de Borges’.” *Tipologías de lo Insólito en la Literatura*

de nuestro universo y, sin embargo, somos incapaces de ver aún con los artefactos más sofisticados? Dentro del ‘universo’ diegético de “El jardín” se desdobra, o mejor dicho, se *enrosca* un ‘otro universo’, un ‘meta-universo’ que Yu Tsun sólo es capaz de *percibir* desde su conciencia abstraída y sin llegar a advertirlo del todo.

Tomemos ahora el ‘multiverso inflacionario’ o del tipo 2. En “El Aleph” existen dos realidades paralelas moviéndose juntas a través del tiempo y el espacio, una es la del universo de los protagonistas (o el de la diégesis), sea esta su realidad finita/empírica de todos los días (sus actividades, su transcurrir, sus problemas, miedos y deseos); y la otra es la realidad eterna del aleph. Cuando “Borges” vislumbra el aleph en el sótano, se crea una burbuja fuera de la espacio-temporalidad que hasta ese momento experimentaba, permitiéndole observar un universo totalmente distinto. Por consiguiente, la realidad objetiva y física del protagonista (la relación de su cuerpo con el espacio que lo contiene, el sótano) se escinde de aquella subjetiva que sólo es capaz de mirar, y mientras su mente experimenta la eternidad, su cuerpo yace tendido apenas escasos minutos. Tras esta experiencia, “Borges”, finalmente, instiga a Daneri para que demuelan la casa, acaso la eternidad no es propia de los seres finitos, pues en ella pudo ver su propia cara repetida multiplicidad de veces, aunque también logró ver el universo del lector: “Vi mi cara y mis vísceras, vi *tu cara*, y sentí vértigo y lloré”¹²³ (énfasis mío).

“El Aleph” es un espacio que, al contenerlo todo, forma un laberinto psicológico de intrincada solución, dejando al protagonista con un tremendo vacío del que sólo logra sobreponerse con el olvido: “quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. [...] ahora es nadie”¹²⁴. En palabras de Michio

Hispanoamericana. Video.

¹²³ Borges, Jorge Luis. “El Aleph.” *Op.Cit.* pp. 625-626.

¹²⁴ Borges, Jorge Luis. “La escritura de dios.” *Cuentos completos*. p. 308

Kaku, el multiverso inflacionario:

In this theory, spontaneous breaking may occur anywhere within our universe, allowing an entire universe to bud off our universe. It also means that our universe may have budded from a previous universe. In the chaotic inflationary model, the multiverse is eternal, even if the individual universes are not¹²⁵.

Igualmente, “El Aleph” también comparte características con el nivel 3 sugerido por Everett. Recordemos que la característica esencial de este universo es dividirse en múltiples copias, bifurcaciones de cada uno de los posibles resultados de una acción (en un universo decidí terminar la tesis, en otro abandonarla e irme a Hawaii). Ahora bien, Everett propuso que una vez los universos se han escindido, sus destinos seguirán cursos separados que no volverán a juntarse nuevamente, a esta característica la llamó ‘decoherencia’ pudiendo ser *fuerte* o *débil*: “weak decoherence creates slightly different world lines that continue to interact [...] strong decoherence creates steadily divergent lines”¹²⁶. Así, la interferencia entre mundos puede existir, aunque éstos no volverían a juntarse. En “El Aleph”, “Borges” interactúa con los otros universos a partir de la mirada, ya no es el actor, sino sólo el observador de los destinos de todos ellos.

Para concluir, es conviene recordar las razones por las que Niels Bohr desacreditó la tesis de Everett. Según Bohr, lo que sucede a nivel cuántico (de mínimas partículas), no explica el nivel macroscópico; de tal manera, el (famoso) gato de Schrödinger no podía estar muerto y vivo al mismo tiempo como proponía Everett porque, para Bohr, la estructura de un ‘ser vivo macroscópico’ no sigue los principios de las partículas cuánticas. ¿No son, sin embargo, estas mínimas partículas ‘simples’ las que, finalmente, nos dan la forma ‘compleja’ que tenemos? Basta con una célula para clonar un ser humano completo.

¹²⁵ Michio Kaku en Ryan, Marie-Laure. *Op. Cit.* p. 636.

¹²⁶ *Ibidem.* p. 640.

En este sentido, el científico Oscar Di Marco propone considerar lo que él llama ‘la escala evolutiva’. En ésta, cada fase suma una nueva ‘capa de significado’ a partir de las ‘propiedades emergentes’; en otras palabras, para definir a un ser vivo, un humano si se quiere, no basta con describir cómo se comportan sus partículas, sino que es a través de la interacción de cada una de estas fases de la escala la que producirá finalmente las propiedades de lo que llamamos un ‘humano’¹²⁷. Así mismo, el físico David Deutsch afirma que si las partículas se comportan de una manera u otra (o por seguir con el ejemplo del gato, mantenerlo vivo o mandarlo al Hades) es porque los otros universos que existen no son *paralelos* (como sería el caso de los niveles 1, 2 y 4) sino *perpendiculares*, y es gracias a la interferencia que nos proporcionan las partículas cuánticas como somos conscientes de la existencia de otros universos.

Afirmar que Borges conocía (o no) todas estas discusiones al escribir sus historias resulta innecesario¹²⁸. Lo importante aquí es recalcar que, para el autor argentino, los objetos mínimos o más mundanos (ese ‘aleph’, una mirilla escondida, relegada no sólo a una ínfima circunferencia, sino también subestimada al reverso de un profano escalón del sitio más oscuro y abyecto de un hogar) son capaces de contener lo más sublime, la eternidad y, de hecho, pueden cambiar radicalmente los destinos de los protagonistas de sus obras.

¹²⁷ “Los átomos por sí solos nunca podrán formar células sin antes pasar por el nivel de moléculas y explorar diferentes clases de interacciones entre ellas; de la misma manera, tampoco las moléculas por sí solas podrán formar órganos u organismos vivos sin pasar antes por el nivel de células [...] el proceso de adquisición de ‘realidad’ y la consecuente emergencia de *conciencia* se produce siempre en forma paulatina” (cursivas en el original). Di Marco, Oscar. *Op.Cit.* pp. 109-112.

¹²⁸ La cantidad abrumadora de ensayos y prólogos del autor en torno a disciplinas científicas demuestran que era un ‘hombre de su tiempo’, en el más extensivo uso de la frase.

1.4.2. Los mundanos objetos estéticos: Una conclusión a “El Aleph”

Uno de los temas matemáticos más recurrentes en la obra de Borges es la cuestión sobre el *estado de los objetos*. Dichos ‘estados’, al igual que las leyes físicas que rigen el mundo macro/microscópico, pueden variar entre el reposo o el movimiento, así tenemos: los libros que componen “la Biblioteca de Babel” (1941) cambian su posición constantemente; el céntimo o “El Zahir” (1947) ha pasado ‘de mano en mano’ a lo largo del tiempo; las páginas de “El libro de arena” (1975) no cesan a no ser que éste permanezca cerrado. Es decir, el estado inicial de dichos objetos permite predecir su estado posterior (o lo que en mecánica clásica se llama ‘secuencia de estados’ o ‘trayectoria del objeto’).

En contraste con lo expuesto anteriormente, los tres cuentos que aquí interesa analizar, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “El Aleph” y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” difieren de la descripción anterior. Para los ‘objetos’ de estos textos, su *estado* ya no puede predecirse por su *trayectoria* porque (como en mecánica cuántica) ésta se pierde en favor de *probabilidades de las trayectorias*. Como vimos, los senderos de “El jardín” existen y no existen simultáneamente (permanecen superpuestos) definiéndose uno de ellos sólo después de haber sido elegido. Aunque la elección de uno no elimine los otros senderos, éstos permanecerán velados para el sujeto elector:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts’ui Pên, opta simultáneamente por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan¹²⁹.

En “El Aleph” el estado del objeto (el aleph o, lo que es lo mismo, todos los puntos del universo escondidos tras la pequeña mirilla) ejemplifica la posibilidad de esta

¹²⁹ Borges, Jorge Luis. “El jardín de los senderos que se bifurcan.” *Op.Cit.* p. 156.

simultaneidad de estados/ausencia de elección, evidenciando que las ‘varias realidades’ conllevan a la pérdida de la existencia de una única realidad objetiva¹³⁰. En otras palabras, el multiverso que se crea en “el Aleph” no surge a partir de la bifurcación de una realidad en muchas, y de la cual el sujeto sólo percibe una de ellas (como sucede con “El jardín”); sino a modo de panóptico o narrador omnisciente, el sujeto es capaz de ver todos los caminos al mismo tiempo, percibir el multiverso todo ello en un mismo instante. Lo que importa aquí ya no es el ‘estado del objeto’, sino el ‘concepto del objeto’. Respecto a esto, la explicación que daría la Interpretación de Copenhage apuntaría: “las entidades microscópicas difieren de las macroscópicas en su *status* ontológico [...] en otras palabras, sólo tiene sentido hablar del estado de una partícula microscópica una vez que ésta ha interactuado con un aparato macroscópico de medición”¹³¹.

Se puede afirmar, no obstante, que los ‘elementos inquietantes’ de la teoría de la física cuántica lo son porque desafían la intuición humana: los fenómenos que ocurren en el nivel microscópico no pueden ser ignorados. Desde esta perspectiva, incluso, advertencia de lo ínfimo, Borges elige representar su aleph como un círculo minúsculo y desde el cual no existe una manera de prevenir que los efectos de *ese mundo* escondido (el microscópico), propaguen su *infección* a *este mundo*, el mundo macroscópico. Como se verá en los dos capítulos posteriores, esta idea de la ‘realidad infectada’ será una máxima al momento de definir el surgimiento de los multiversos tanto en *Paprika* como en *The Multiversity*.

La verdadera aportación a la teoría del multiverso de “El Aleph” no radica sólo en su

¹³⁰ Un ejemplo similar sucede en la serie *Fear the Walking Dead* en el capítulo 7, “Shiva”, de la segunda temporada. Uno de los protagonistas, ‘Nicholas Clark’, se ha percatado de manera epifánica de las varias realidades que conviven en un mismo universo (o una superposición de universos), donde los zombies no son ‘monstruos’ sino la nueva forma de vida.

¹³¹ El ‘aparato macroscópico de medición’ se refiere aquí a la observación o la elección de un sujeto. Rojo, Alberto. *Op.Cit.* p. 3.

perspectiva espacial, sino temporal: hay un cambio en el estado de la memoria de los personajes a partir de un *acontecimiento*. Los acontecimientos son, por definición, hechos breves, que en “El Aleph”, por ejemplo, se prolongan atemporalmente a través de un objeto, o mejor dicho, de la conceptualización de un objeto (la mirilla en este caso). Conceptualizar el aleph difiere de concebir sólo su materialidad (sea su mera objetualidad), así como también de la palabra que lo forma (y que es sólo su ‘metáfora’) en una acción más vasta. Si extraemos la singular propiedad de los números transinfinitos y la aplicamos al aleph, notaremos que esa ínfima mirilla (o cualquier otro de los objetos comunes e intrascendentes que desatan las ficciones borgesianas) guarda la memoria de todo lo que contiene.

Como el economista Leonard Read (1898-1983) señala en su famoso ensayo “I, Pencil” (1958), el lápiz no sólo contiene grafito, madera, aluminio y caucho; sino también los árboles del bosque de los que la madera fue extraída, las minas, las plantas, el conocimiento de los trabajadores, los pintores, los transportadores, el trabajo de todos ellos, los camiones, las fábricas, quienes construyeron las máquinas, y una larga lista de fuentes esenciales que incluyen la existencia de un único lápiz¹³². Si recordamos, “Borges” define el aleph como “una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna”, se advierten las reiteradas analogías que le servirían al escritor argentino no sólo para sus cuentos (la descripción de “La esfera de Pascal” [1951] es *cuasi* idéntica), sino para la concepción del universo mismo¹³³.

En efecto, el aleph es la representación de la recursividad, la autorreferencia, donde una mínima parte contiene el transinfinito. Ya desde “La Biblioteca de Babel” (con su

¹³² Read, Leonard. “I, Pencil: My Family Tree as told to Leonard E. Read”, *Library of Economics and Liberty*. Página web.

¹³³ De hecho, la teoría más aceptada respecto a la formación del universo es la del *Big Bang*, que no es otra cosa que “una esferita de magnitud infinitesimal y masa infinitamente concentrada que en algún momento, en el *Big Bang*, se expandió en todas direcciones”. Martínez, Guillermo. *Op.Cit.* p. 35.

“catálogo de catálogos”) se deposita el germen de la autorreferencia y del transinfinito, pero será con “El Aleph” y “El libro de arena” (1957) donde dichos conceptos se simplifican o, si se prefiere, se estilizan; resultando innecesario describir espacios infinitos, bastará con un volumen reducido que los contenga: “Existe ese Aleph en lo ínfimo de una piedra? ¿lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado?”¹³⁴.

Conviene anotar que en la “Posdata” que cierra el cuento, “Borges” nos confiesa haber visto un “falso aleph”; los verdaderos, opina, se encontraban en los espejos que pertenecieron a Alejandro de Macedonia, Tárik Benzeyad, Iskandar Zu al-Karnayan, Merlín; en la mezquita de Amr, entre otros objetos. Su aleph, claramente argentino, no era ni mucho menos único ni particular, pero sí un avatar legítimo (o ilegítimo) de cualquier otro universal. En realidad, no es que lo genérico y lo concreto se opongan (pensar en su inherente contradicción es lo que provoca el conflicto), a decir verdad, ambos conceptos se contienen y complementan. Esta reflexión fue abordada una y otra vez por Borges en muchos de sus cuentos para ejemplificar cómo formamos los conceptos; pues si lo genérico y lo concreto no fueran concomitantes, la inteligencia sería imposible.

La prueba de lo anterior la dio el neurólogo Oliver Sacks (1933-2015) en su magnífico libro *The Man Who Mistook His Wife for a Hat* (1985). A través de la exposición de varios casos clínicos, conocemos la historia de todos aquellos pacientes que no perciben objetos en concreto y, por tanto, sólo hacen generalizaciones de éstos; o al contrario, no pueden concebir que de lo particular se desprendan ideas generales. De igual manera, Borges hizo lo propio –una vez más– en su cuento “Funes el memorioso” (1942), las desventuras de un sujeto incapaz de generar “ideas platónicas”.

Cabe destacar también, que la supuesta falsedad del aleph, según narra el

¹³⁴ Borges, Jorge Luis. “El Aleph.” *Op.Cit.* p. 627.

protagonista del cuento, recuerda mucho al ‘criterio de demarcación’ o ‘falsacionismo’ popperiano. En *Logik der Forschung (Lógica de la investigación científica, 1934)*, Karl Popper (1902-1994) propone un criterio fundamental para deducir cuándo es científica una teoría o hipótesis, y cuándo no lo es (independientemente de si es o no verdadera). Según Popper, ya que es posible encontrar verificaciones para casi cualquier supuesto humano, encontrar confirmaciones para una teoría no la hará más científica¹³⁵, y es que –de manera general– los investigadores (y como extensión el ser humano) buscan únicamente confirmar sus teorías. Por el contrario, Popper considera que si las teorías se someten a circunstancias que posiblemente demuestren su refutación o falsedad, entonces podemos calificarlas como ‘científicas’. La posibilidad de *falsacionismo* le otorga al aleph el requisito básico de la norma prescriptiva propuesta por Popper para alcanzar un razonamiento científico; no olvidemos que para Borges –según sostenía en muchos de sus ensayos– la cuarta dimensión (el tiempo, ergo, el aleph) es un concepto que existe indudablemente.

En síntesis, “El Aleph” intenta y logra ser un cúmulo de variaciones borgesianas, pero también una ficción afín a la realidad y, definitivamente, un desarrollo de lo particular a lo genérico donde sus quince páginas son capaces de abstraer y contener formas universales (al modo leibniziano, donde toda mónada es “un espejo vivo del universo”¹³⁶). Sirva como colofón el extraordinario pasaje que Borges escribe en su “Historia de la eternidad” (1936): “No quiero despedirme del platonismo (que parece glacial) sin comunicar esta observación, con esperanza de que la prosigan y justifiquen: lo genérico puede ser más intenso que lo concreto”¹³⁷.

¹³⁵ O como él la nombra una ‘estrategia convencionalista’, donde teorías como el marxismo o la psicología dejan de ser refutables por la introducción de una hipótesis *ad hoc* que las salva de la posibilidad de ser falsas. Cf. López, Miguel. “La interpretación de la filosofía popperiana en la ciencia cognitiva.” *La lámpara de Diógenes*. p. 242.

¹³⁶ Volpi, Franco. *Enciclopedia de las obras filosóficas, H-Q*. p. 1274.

¹³⁷ Borges, Jorge Luis. “El Aleph.” *Op.Cit.* p. 357.

Si hay algún rastro de ciencia ficción en “El Aleph” (en referencia a la influencia de “The Crystal Egg” aludida al principio de este estudio), no proviene de artilugios, tecnologías o viajes interestelares, a diferencia de otros autores más consolidados en este género desde la perspectiva más científicista; sino de saber que para percibir el multiverso no hace falta salir de este universo, de hecho, ni siquiera hace falta fijar la mirada en abrumadoras narraciones, eventos u objetos únicos y maravillosos. En la famosa enumeración que realiza “Borges” en el cuento, reconocemos un multiverso que dista de ser espectacular o dantesco; es, por el contrario, una lista de objetos por demás simples y cotidianos:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi la telaraña plateada en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), [...] vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua [...] ¹³⁸.

“El Aleph” devuelve la maravilla a todos esos objetos en los que perdimos la fe, pues como apuntaba Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), “we are perishing for want of wonder, not for want of wonders”¹³⁹. “Borges” pudo ver no sólo el universo a través de una mirilla (o un lápiz como refería Read), sino el multiverso entero, un *mundo* en cada objeto. De esta manera, se suscriben aquellos versos de William Blake (1757-1827) en *Auguries of Innocence* (1863): “To see a World in a Grain of Sand/ And a Heaven in a Wild Flower / Hold Infinity in the Palm of your Hand / And Eternity in an Hour”¹⁴⁰.

Así, llegamos a la conclusión: cada palabra es todas las palabras, cada objeto todos los objetos, y eventualmente saber que “yo soy los otros, cualquier hombre es todos los

¹³⁸ *Ibidem.* p. 625.

¹³⁹ G.K. Chesterton en Read, Leonard. *Op.Cit.*

¹⁴⁰ Blake, William. “Auguries of Innocence.” *Poetry Foundation*. Página web.

hombres”¹⁴¹. Es oportuno referir la importancia de los dos epígrafes que coronan “El Aleph”. El primero es *Hamlet*, II-2 de William Shakespeare: “O God, I could be bounded in a nutshell / and count myself a King of infinite space.” El segundo es *Leviathan*, IV-46 de Thomas Hobbes: “But they will teach us that Eternity is the Standing still of the Present Time, a *Nunc-stans* (as the Schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a *Hic-stans* for an Infinite greatness of Place.” Ambos epígrafes hablan de una enumeración total, el primero se refiere al infinito y segundo al *nuc stans* y *hic stans*¹⁴², aunque las dos ‘totalidades’ coexisten con la omisión de algún elemento en una relación que oscila entre la tensión y la ironía, tal y como lo propuso Bertrand Russell (1872-1970) en su ‘paradoja del barbero’ (1901)¹⁴³.

La narración de “El Aleph”, desde antes de comenzar, se desprende de una idea de ‘totalidad incompleta’. En este sentido, en la descripción que el cuento hace del infinito, se queda fuera, deliberadamente, la magna obra de la visión inclusiva, la *Commedia* (circa. 1304-1321) de Dante Alighieri (1265-1321). Una obra a la que, además, se alude constantemente en “El Aleph” –como se ha mencionado con anterioridad– aunque nunca de manera evidente.

Así, en el cuento, el personaje de Daneri se encuentra escribiendo la que sería su obra magna, “La Tierra”, un poema a través del cual pretende aludir a todo lo que existe y da forma a nuestro planeta (intención muy cercana a lo que Dante haría en su *Commedia*). Borges autor, por su parte, logra –con “El Aleph”– transmitir al lector un efecto de

¹⁴¹ Borges, Jorge Luis. “La forma de la espada.” Cuentos completos. p. 174.

¹⁴² ‘Estar ahora, estar aquí’, respectivamente: “The abiding now, the instant that knows no temporal articulation, where distinctions between now, earlier and later have fallen away or have not arisen.” Loewald, H. *Psychoanalysis and the History of the Individual*. p. 211.

¹⁴³ Russell supuso, pensemos en el barbero de un pueblo que sólo afeita a los hombres que no se afeitan a sí mismos. Ahora bien, ¿el barbero debe afeitarse a sí mismo? De hacerlo, deja de pertenecer al conjunto de hombres a los que puede afeitar. De no hacerlo, queda dentro del conjunto de hombres que no se afeitan y, por lo tanto, se tiene que afeitar. El barbero está atrapado en un limbo lógico. Martínez, Guillermo. *Op.Cit.* pp. 39-40.

totalidad a través de una enumeración parcial, *multum in parvo*. De tal forma, se evidencia que la expresión directa resulta, paradójicamente, menos efectiva y expresiva para la sugestión que la elipsis, la alusión y la omisión (como el mismo escritor argentino expone en “El arte narrativo y la magia”, 1932¹⁴⁴).

Vista esta deriva de consideraciones, se puede concluir que “El Aleph”, por tanto, resulta un objeto-espacio-concepto ‘sublime’. Sin duda, uno de los autores que se deben mencionar respecto a la concepción de lo sublime en el mundo moderno es Edmund Burke. En *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Burke aporta la primera diferenciación categórica entre lo bello y lo sublime, considerando a este último como una pasión ante aquello que causa terror, dolor o peligro¹⁴⁵. El acercamiento que me interesa destacar es, no obstante, el que Kant daría en *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (*Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, 1764), donde –a diferencia de lo bello– lo sublime es más simple pero más complejo, estremeciendo el ‘ánimo’ o el ‘espíritu’ (*Gemüt*, en alemán propiamente). Siguiendo la descripción kantiana, Howard Caygill, define a lo sublime como:

The feeling aroused by the failure of the imagination to comprehend the ‘absolutely great’, whether in terms of measurement (mathematical sublime) or might (dynamically sublime). [...] it seems ‘to contravene the ends of our power of judgment, and to be ill-adapted to our faculty of presentation, and to be as it were an outrage on the imagination’”¹⁴⁶.

Precisamente, es esta ‘sublimidad como exceso’ la que se relacionará con la idea del

¹⁴⁴ Borges, Jorge Luis. “El arte narrativo y la magia.” *Revista Sur*.

¹⁴⁵ “Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir.” Edmund Burke en Barreto, Waldir. “Lo sublime, de la palabra al silencio.” *Mirabilia*. p. 274.

¹⁴⁶ Caygill, Howard. *A Kant Dictionary*. pp. 379-380.

infinito, y es la clave para hacer que los objetos limitados parezcan ilimitados. En la famosa enumeración que “Borges” realiza cuando se encuentra frente al aleph, es la sucesión ‘uniformizada’ de objetos heterogéneos la que connota la percepción de infinitud y de la cual resulta un aparente multiverso.

1.5. Una definición de lo imaginable: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, uno de los relatos más extensos del escritor argentino, fue publicado originalmente en la revista *Sur* en 1940, posteriormente se integró en la colección de *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), y finalmente se unió a *Ficciones* (1944) donde aparece como el primer cuento. El argumento de este relato es un intento totalizador por trazar la cosmología de la historia de la humanidad desde una ficción de ella misma: una sociedad secreta crea un mundo en el que la realidad es una construcción de la mente humana.

El cuento comienza con un tono netamente anecdótico y personal: cinco años atrás, “Borges” (nuevamente una ficcionalización de él mismo) descubriría la existencia de Uqbar durante una cena con “Bioy Casares” (evidentemente, ficcionalizado también). En su conversación, “Bioy” ilustra su intervención con las declaraciones que hiciera uno de los heresiarcas de Uqbar, “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”¹⁴⁷; agregó –además– que *The Anglo-American Cyclopaedia* registraba un artículo completo sobre Uqbar. “Borges” dudó de la veracidad de aquella sentencia porque desconocía totalmente la existencia de tal país; sin embargo, decidió comprobar la alusión de “Bioy” en el ejemplar que él mismo poseía de la *Cyclopaedia*. Pese a su búsqueda, ambos fueron incapaces de encontrar el

¹⁴⁷ Borges, Jorge Luis. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius.” *Cuentos completos*. p. 91.

supuesto artículo. Incrédulo, “Borges” supuso que “Bioy” había “improvisado una ficción” para justificar su frase.

A los pocos días, “Bioy” demuestra la existencia del artículo en su enciclopedia y juntos comprueban que la única diferencia entre los dos volúmenes reside en las páginas extras que hablan sobre Uqbar. Éstas incluyen una descripción de todas las manifestaciones de cualquier sociedad: historia, geografía, bibliografía, idioma y literatura (ésta última siempre de carácter fantástico y cuyas referencias eran dos planetas imaginarios, Mlejnas y Tlön). “Borges”, en su deseo de saber más sobre este lugar evidentemente imaginario, descubre los rastros e influencia que ya no Uqbar, sino Tlön ha ido dejando a lo largo del tiempo en la realidad empírica del narrador. Así, descubre que una sociedad secreta de intelectuales (‘Orbis Tertius’) inventó en el siglo XVII un planeta imaginario, Tlön, donde el materialismo se considera una herejía y el idealismo rige el sentido común. Lentamente la posible existencia de Tlön se va diseminando en su propia ‘realidad’ hasta que el mundo de “Borges” se va convirtiendo poco a poco en una ficción, o dicho de mejor manera, la ficción es engullida por una metaficción.

Hay que señalar tres elementos de suma importancia que, en conjunción, ‘dan vida’ al cuento: la enciclopedia, el espejo y “Borges”¹⁴⁸. Estos tres elementos, lejos de ser recurrentes borgesianos, son la materialización de la identidad: la enciclopedia es la exposición descriptiva del mundo empírico; el espejo es la manifestación invertida del mundo empírico; y “Borges”, o el yo, es el sujeto del mundo empírico; de hecho, cuando casualmente coinciden estos tres elementos en “Tlön”, producen la revelación de la verdadera identidad, que no es sino una transición de la realidad a la ficción (o de

¹⁴⁸ Aguilera, Marco Tulio. “‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’, o en el universo creado a la medida de Borges.” *La palabra y el hombre*. p. 36.

la ficción a la metaficción) que no parte de la fantasía, sino de la lógica y la comprobación práctica.

Willard Quine afirma que la totalidad de nuestro pensamiento y creencias son fabricaciones humanas que se limitan a la experiencia, creando propiedades globales que, cuando interaccionan entre ellas, forman numerosas redes. A esta propagación se le conoce como el ‘modelo de la burbuja de jabón’ (*soap-film model*¹⁴⁹) y consiste en un gran número de representaciones de posibles nodos a través de un vasto conjunto de vías interconectadas que dan información de los mismos. Si los nodos tienen proposiciones consistentes, se deduce que uno es verdadero, por tanto, se incrementa la confianza en el segundo y, a su vez, éste hará lo propio con el tercero y así sucesivamente; o a la inversa, la duda por la veracidad de un nodo conduce a la del segundo y ésta a la del tercero. Cualquiera de los caminos que elijan los nodos serán los que definan o no los valores que representarán nuevos estadios del conocimiento¹⁵⁰; en otras palabras, los nodos se conectan entre sí mediante ciertas leyes de asociación, de tal modo que los unos remiten a los otros formando la cadena del pensamiento donde una representación válida existente debe causar otra válida para que exista.

¿Pero qué sucede cuando las proposiciones consistentes ya afianzadas como estadios del conocimiento (todas las enciclopedias de una misma edición, por ejemplo) conducen a un nodo inconsistente (las páginas extras de sólo uno de los tomos de la misma edición)? Existe un resquicio en la lógica y la certeza racional por donde los fenómenos *casuales* se filtran: “Para uno de esos gnósticos [de Uqbar], el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma”¹⁵¹.

¹⁴⁹ Pinker, Steven. “So How Does the Mind Works?” *Mind and Language*. p. 11.

¹⁵⁰ Cf. *Ibidem*. p. 12.

¹⁵¹ Borges, Jorge Luis. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius.” *Op.Cit.* p. 92.

1.5.1. Diagramas abstractos: Los posibles multiversos lógicos

Entre la década de 1950 y 1960, teóricos como Paul Feyerabend (1924-1994), Norwood Hanson (1924-1967), Thomas Kuhn (1922-1996), Karl Polanyi (1886-1964), entre otros, expandieron la tesis general de la falsación de Popper introduciendo un nuevo elemento: el problema del lenguaje. En términos generales, argüían que las observaciones y los hechos (lo empírico) se describen con teoría, además, la teoría se basa en presuposiciones que, en última instancia, dependen del lenguaje. El lenguaje, según apuntan, organiza nuestro mundo, sea si hablamos de ficción o de hechos, de veracidad o falsedad¹⁵². Lo mismo defiende Jean Piaget (1896-1980), para quien las formaciones lógicas y matemáticas no son otra cosa que estructuras lingüísticas. Según él, la postura fundamental del positivismo lógico se puede caracterizar por la siguiente frase: la realidad lógica y matemática se deriva del lenguaje¹⁵³. La lógica y la matemática no son otra cosa que estructuras lingüísticas ‘especiales’.

Edward Sapir (1884-1939) en *The Status of Linguistics as a Science* (1929) incluso llegó a declarar “que la realidad es algo en gran medida construido inconscientemente sobre los hábitos lingüísticos de la comunidad, y es por ello, que diferentes comunidades no se limitan a categorizar de modo distinto el mundo, sino que realmente viven en mundos diversos”¹⁵⁴. Así, desde un lenguaje (o marco de referencia) vemos el mundo de una determinada manera.

En 1962, Paul Feyerabend, al mismo tiempo que Thomas Kuhn pero de manera independiente, introdujo la noción de ‘inconmensurabilidad’ (concepto proveniente de

¹⁵² Merrell, Floyd. *Op.Cit.* pp. 216, 217. El relativismo lingüístico fue expresado por primera vez en *The Advancement of Learnig* (1605) de Francis Bacon, y posteriormente defendido por Saussure, Sapir y Whorf. Cf. Hacking, Ian. *Why Does Language Matter to Philosophy?* p. 5.

¹⁵³ Jean Piaget en Real Academia Nacional de Medicina. *Cuaderno 2.* pp. 323-325.

¹⁵⁴ Sapir, Edward. *The Status of Linguistics as a Science.* *Apud.* Ribas, Alberto. “Formas alternativas del lenguaje y del pensamiento en ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’, de Jorge Luis Borges.” *Epos.* p.325.

las matemáticas) en el campo de la filosofía de la ciencia para definir la ausencia de un factor común (o lenguaje teórico común) en dos teorías que permitan compararlas. Es importante mencionar que inconmensurabilidad no es lo mismo que imposibilidad. Para esta última, dos teorías independientes pueden ser procesadas, pero no si están juntas. Floyd Merrell pone como ejemplo *The Fountain* (1917) de Marcel Duchamp (1887-1968)¹⁵⁵: un urinario en el contexto ‘necesidades biológicas’ es fácilmente procesado, pero transportado a un contexto artístico, éste resulta ser un falso contexto¹⁵⁶. Para ejemplificar la ‘inconmensurabilidad’, Feyerabend utilizó una figura que no es cilíndrica ni tampoco rectangular, y que, aun siendo bidimensional, la ‘obligamos’ (al mirarla) a ser tridimensional, de manera que, al mismo tiempo, existe y no existe una tercera prolongación en su centro:

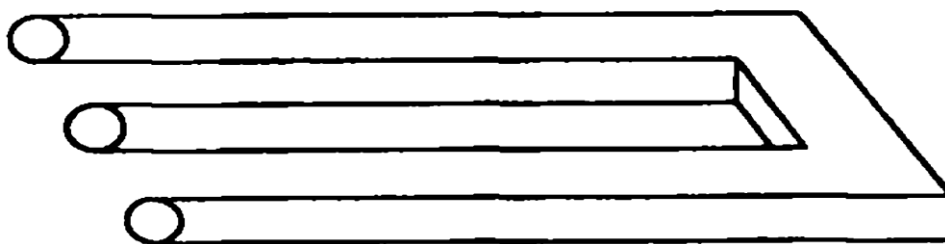


Ilustración 5: Ejemplificación del concepto de ‘Inconmensurabilidad’ según Paul Feyerabend.

Podemos referirnos también a la inconmensurabilidad en la teoría de los ‘muchos mundos’: en el mundo cuántico, los electrones pueden ser onda o partícula (según Greene, ‘saltan’ de una dimensión a otra), pero no sucede lo mismo con los objetos macroscópicos, a no ser que se confirme la teoría del multiverso; es decir, hasta ahora, ambos contextos se rigen por lenguajes inconmensurables, pero no incompatibles.

¹⁵⁵ Cf. Merrell, Floyd. *Op.Cit.* p. 218.

¹⁵⁶ Por lo menos en cuanto a la respuesta instintiva que hemos construido a lo largo del tiempo sobre ‘arte’. Con la posmodernidad, la moda y la aceptación, Duchamp y sobre todo sus críticos, cambiaron (lamentablemente) el paradigma de lo que era evidentemente incompatible, replanteándolo como ‘inconmensurable’.

Sucede lo mismo si pensamos que el multiverso físico tiene su contraparte en el multiverso lógico (o más específicamente, *realismo modal*), narratológico o psicológico.

El concepto de ‘multiverso’, hasta hoy en día, ha tomado dos principales senderos de significado en relación con quién lo exponga; por un lado tenemos la propuesta desde la física cuántica, para quienes nuestro *mundo* (en el más amplio sentido de la palabra) – uno solo y visible– constituye el universo (una esfera con un radio de 40 billones de años luz llamado ‘volumen de Hubble’ o ‘universo observable’), mientras que el ensamblaje de universos no vistos constituyen el multiverso (localizados dentro o fuera de nuestro propio universo). Por otro lado, tanto para la lógica, la narratología, como la psicología, nuestro *mundo* –que también es sólo uno visible (‘real’), se compone de otros mundos que no son visibles (‘irreales’), constituyendo así el multiverso (los precursores más inmediatos de esta teoría son Leibniz y William James, como he explicado). En otras palabras, mientras para la física son muchos mundos los que constituyen el multiverso; para la lógica, la narratología y la psicología, un único mundo contiene dentro de sí el multiverso¹⁵⁷. En el cuento “Tlön”, “Borges” señala: “casi inmediatamente, la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder”¹⁵⁸.

Fuera del ámbito de la física, el primer préstamo lingüístico del ‘multiverso’ (readaptado del concepto leibniziano y explicitado para la teoría de Everett en *The Many Worlds Interpretation of Quantum Mechanics*) se hizo desde la lógica modal a finales de la década de los 60s por filósofos como Saul Kripke (1940-), Jaako Hintikka

¹⁵⁷ Rubenstein, Mary-Jane. *Worlds Without End: The Many Lives of the Multiverse*. p. 5

¹⁵⁸ Borges, Jorge Luis. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. pp. 106, 107.

(1929-2015), Nicholas Rescher (1928-), Alvin Plantinga (1932-) y especialmente David Lewis (1941-2001)¹⁵⁹.

En 1973, el filósofo analítico estadounidense David Kellogg Lewis publicó *Contrafactuals*, una obra madurada construida por divulgaciones anteriores que analiza condicionales contrafactuales en términos de los universos paralelos; a saber, acontecimientos o situaciones que no han sucedido en el universo *actual/fáctico* (el observable, empírico) pero que suceden en universos paralelos *fácticos*¹⁶⁰. Su teoría del realismo modal se basa en los siguientes postulados: los mundos posibles existen, éstos no difieren en cuanto a clase del mundo real, los mundos posibles son entidades irreductibles, y el término *real* en *mundo real* es sólo una distinción subjetiva; es decir, cualquier sujeto puede declarar que su mundo es el real, de igual modo que se llama al lugar donde uno está ‘aquí’ y al momento en el que uno está ‘ahora’: “Whenever two possible individuals are spatiotemporally related, they are *worldmates* [...] that is, they are parts of the same world”¹⁶¹ (cursivas en el original).

De acuerdo con Marie-Laure Ryan, la base de esta teoría es que la idea de ‘realidad’ (la suma de todo lo imaginable) está compuesta por múltiples elementos distintos, siendo la estructura resultante la que se le conoce como ‘sistema modal’ o ‘Modelo-M’ (según Kripke). En este sistema, el elemento central será interpretado como el mundo (o universo) *actual/fáctico*; mientras, el resto de los elementos serán considerados ‘otros mundos’ (o universos). Ahora bien, estos últimos sólo serán posibles si guardan relación con el elemento central, o sea, el mundo empírico (factual).

El problema para designar qué hace a un mundo (y no a otro) actual/factual, genera controversia. Lewis afirma que dependerá del punto de vista de quien habita ese mundo

¹⁵⁹ Ryan, Marie-Laure. *Op.Cit.* p. 644.

¹⁶⁰ Tradicionalmente, ‘contrafactual’ o ‘contrafáctico’ fue un término utilizado por Leibniz para denominar acontecimientos que podrían haber ocurrido en universos *posibles* que, evidentemente, eran irreales.

¹⁶¹ Lewis, David. *Modal Realism*. Página web.

(“the actual world means the world where I am located”); por su parte, Nicholas Rescher establece que el mundo actual se erige en tanto que su existencia es autónoma, dejando al resto de mundos como dependientes de actividades mentales (por ejemplo, los sueños, imaginaciones, narraciones, promesas, deseos)¹⁶². En este sentido, mientras menor sea la relación que guarden los mundos posibles con el actual, más diferencias existirán entre ellos: en los más relacionados tan solo variará, por ejemplo, mi estatura; en los menos, soy capitán de un barco pirata.

La construcción narrativa de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” funciona como si de una *matryoshka* se tratase: la capa superior de realidad (o mundo real) se ve ‘contaminada’ o invadida con fenómenos que no pertenecen a su actualidad, sino a la actualidad de una capa (o capas) inferior de ‘realidad’ (o mundo ficcional). En el cuento, el mundo ‘ficticio’ de “Borges” (o el diegético) es un autorreferente de nuestro mundo actual (o mundo no-diegético) porque existen rasgos idénticos entre ambos. Al mismo tiempo, esta –llamémosle– primera ficción (la de “Borges”) se ve invadida por una segunda ficción (o una metadiégesis), la de Uqbar, que a su vez se extiende hasta el mundo no-diegético, pues entre los tres también existen características que los unen (“de los catorce nombres que figuraban en la parte geográfica [menciona “Borges”], sólo reconocimos tres –Josarán, Armenia y Erzerum”¹⁶³). Finalmente, esta segunda ficción, Uqbar, se ve invadida por una tercera (o una meta-metaficción), Tlön, que igualmente extiende su ‘realidad’ (o su ficción) hasta el mundo actual o no-diegético. De tal forma, habrá que preguntarnos si los fenómenos que en un primer momento fueron ‘ficticios’, pero han logrado visibilizarse en el mundo real, son ahora *reales*.

¹⁶² Cf. Ryan, Marie-Laure. “Possible-Worlds Theory.” *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. p. 446.

¹⁶³ Borges, Jorge Luis. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius.” *Op.Cit.* p. 93.

Como anticipé al principio de este estudio, en la década de los 80s, críticos literarios como Umberto Eco (1932-2016), Thomas Pavel (1941-), Lubomír Doležel (1922-), Ruth Ronen (1958-) y Marie-Laure Ryan (1946-), se vieron influenciados por las propuestas filosóficas de la lógica analítica (sobre todo cuando los filósofos, a modo de analogía, compararon su teoría con los ‘mundos’ que proponen las ficciones narrativas) y las adaptaron desde el enfoque narratológico bajo el nombre de ‘Possible Worlds Theory’¹⁶⁴. De acuerdo con Ryan, normalmente se piensa el texto ficcional como un mundo imaginario producto de la mente humana, que no tiene existencia en contraste con el mundo actual. Pero si los mundos ficcionales sólo fueran ‘mundos posibles no fácticos’, no se explicaría por qué –cuando se lee un texto ficcional– el lector puede encontrar las referencias de ellos en el mundo actual y, de esta forma, poder construir la historia. Ryan señala, “a fiction is not just a non-actual possible world; it is a complete modal system centered around its own actual world”¹⁶⁵.

Como he apuntado, la óptica narratológica de los mundos posibles tiene su precedente en el realismo modal de la lógica analítica y este, a su vez, encontró en Leibniz su principal influencia. Tal y como señalé en la Introducción de la presente tesis, mi estudio de los mundos posibles en esta sección no tomará como referencia la perspectiva narratológica, sino la lógica; razón por la cual enfocaré mi discurso en, lo que considero, ofrece una perspectiva transdisciplinaria más rica del fenómeno.

¹⁶⁴ Como ya he expuesto en la introducción de esta tesis, considero que más allá de ser una propuesta transdisciplinaria del concepto del multiverso, la PWT se encierra en una perspectiva unilateral de la crítica literaria posmoderna. Por este motivo, me limitaré a su descripción sin entrar en detalles. Para un estudio más profundo se pueden consultar los siguientes textos: Martínez, Joaquín. *Possible-World Theories and the Two Fictional Worlds of More's Utopia: How Much (and How) Can We Apply?*; Ronen, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*; Ryan, Marie-Laure. “Possible-Worlds Theory”. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*.

¹⁶⁵ Ryan, Marie-Laure. “From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative.” *Poetics Today*. p. 646.

Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), el sabio de confesión protestante, estudió por igual lógica, filosofía, matemáticas, geología, derecho, física, historia, teología, teoría y filosofía del lenguaje. En su *Confessio philosophi* (1673), Leibniz desarrolló el problema de la Teodicea (concepto acuñado por él mismo para designar el problema de cómo se justifica un Dios bondadoso ante el hecho del mal en el mundo, o a la inversa) desde la ‘composibilidad’ (o compatibilidad) entre la razón y la fe. Para Leibniz, Dios hubo de permitir el mal en el mundo para crear el mejor de los mundos *posibles*; pues si hubiese querido crear algo absolutamente perfecto, no habría intentado otra cosa que duplicarse a sí mismo¹⁶⁶. Así, Dios escoge nuestro mundo como el mejor de entre todos aquellos existentes en el reino de posibilidades e ideas, que sólo son descartados por ser inferiores al perfecto.

Siguiendo a María de Jesús Soto, el que exista este mundo no se debe, para Leibniz, a su *posibilidad* sino a su *perfección*; de esta forma se explica cómo lo que existe no es necesario (ineludible), sino contingente (puede existir como puede no existir). En otras palabras, lo que a Leibniz le interesa resaltar es: aquello que es posible no tiene por qué existir en algún momento; de otra forma, ya no sería posible sino real (actual/fáctico)¹⁶⁷. Además, dos posibles no pueden existir al mismo tiempo (la realización de uno implica la no realización del otro) en el sentido que uno debe existir para que sea la realización y la actualización de los posibles. Se pueden pensar infinitos mundos posibles, pero sólo uno puede existir¹⁶⁸.

El planeta de Tlön se erige como una posibilidad que eventualmente se va legitimando como real, mientras que el mundo actual de la diégesis (el de “Borges”)

¹⁶⁶ Volpi, Franco. *Op.Cit.* p. 1270.

¹⁶⁷ Por ejemplo, es posible que en un futuro sea inmensamente rica (pero también es posible que nunca lo sea); si llegado el futuro lo soy, entonces aquello que plantee como una posibilidad se torna un hecho.

¹⁶⁸ Reale, Giovanni; Dario Antiseri. *Historia del pensamiento filosófico y científico II. Del Humanismo a Kant.* pp. 405-406.

comienza a tener tintes de contingencia como mera posibilidad. El concepto de ‘multiverso’ (sea cual sea su enfoque) se legitima en tanto forma el universo no visible/irreal/imaginario; pero, ¿qué sucede si lo invisible se torna visible? Siguiendo la teoría, formaría parte del universo *visible*, por tanto del universo, dejando así de ser considerado multiverso. Y aún más, se evidencia que la idea de multiverso depende no del espacio, sino del tiempo: con el suficiente tiempo (ergo, herramientas y tecnologías con mayor potencia y precisión) lo que ahora no es visible lo será. ¿Nos ‘apropiaremos’, entonces, de ese espacio ajeno que no es nuestro universo?, ¿hay una separación clara y precisa entre un universo y otro?

Nada nos impide pensar que, quizá, nuestro universo hace tiempo que (se) integró al multiverso. Borges plantea esta paradoja multiversal en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: si el mundo empírico de la ficción legitima, desde su existencia, el mundo ‘invisible’ o no fáctico (posible) de la metaficción, ¿cuál es el mundo que existe? Si Tlön ha dejado de pertenecer al multiverso porque, de alguna manera, se ha hecho universo visible ¿deja de pertenecer al mundo irreal y es por tanto fáctico? ¿Qué sucede entonces, qué es Tlön? Tenemos una conjunción de universos paralelos que se van fundiendo de manera gradual a medida que avanza el texto.

1.5.2. Miradas prospectivas: Una conclusión al multiverso imaginario

Hacer que nuestro cerebro se pregunte por los mundos posibles no es una actividad baladí, sostiene la neuróloga Ruth Byrne. De hecho, de no tener la capacidad de crear alternativas y otras posibles realidades en nuestra mente, perderíamos las conexiones neuronales que nos permiten razonar. La imaginación no es una derivación de la inteligencia; sino que es, en realidad, el centro que estructura y hace posible nuestra

mente y por tanto, la inteligencia misma¹⁶⁹. Gracias a la imaginación, entonces, formamos la realidad.

El planeta de Tlön es ejemplo de lo anterior, su estructuración detallada y apurada nos habla de una imaginación por demás racionalizada. De ahí que en la construcción argumentativa de la diégesis haya un énfasis irónico por seguir una metodología objetiva en la investigación y el análisis de un mundo considerado previamente como falso, y que eventualmente va adquiriendo verosimilitud: “Me puse a hojearlo y sentí vértigo asombrado y ligero que no describiré porque ésta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar, Tlön y Orbis Tertius”¹⁷⁰. La idea de lo que representa Uqbar, Tlön y Orbis Tertius va desplazando poco a poco el mundo empírico del sujeto investigador.

En referencia a lo anterior, Karl Popper acuñó el término ‘Tercer mundo’ (en *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*, 1972) para sumarlo a la clasificación habitual de los fenómenos existentes, divididos en realidad material externa y realidad psíquica interna. Esta tercera categoría englobaría así a todas aquellas ideas u ‘objetos ideales’ que aun existiendo en nuestra mente (a diferencia de Platón, Popper no era un idealista), tampoco pueden reducirse a ella (estas ‘ideas’ serían por ejemplo, un círculo, o el resultado de una suma). En época más tardía, Jacques Lacan (1901-1981), redefinió las –según considera– tres dimensiones fundamentales en las que habita el ser humano, la Imaginaria, la Simbólica y la Real:

La dimensión Imaginaria es nuestra experiencia directa vivida de la realidad, pero también de nuestros sueños y pesadillas –es el dominio de la apariencia, de cómo las cosas aparecen ante nosotros–. La dimensión Simbólica [el gran Otro], el orden invisible que estructura nuestra experiencia de la realidad, la compleja red de normas y significados que hace que veamos lo que vemos como lo vemos (y lo que no vemos como no lo vemos). Lo Real, sin embargo, no es simplemente la realidad

¹⁶⁹ Vid. Byrne, Ruth. “The Rational Imagination.” *Dublin Talks*. Video.

¹⁷⁰ Borges, Jorge Luis. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius.” *Op.Cit.* p. 95.

externa; es más bien, como lo expresó Lacan, “imposible”: algo que no puede ser ni directamente experimentado, ni simbolizado [una desestabilización completa del universo de significado]. Como tal, lo Real sólo puede discernirse en sus huellas, efectos o consecuencias¹⁷¹.

Tal vez no sea osado aventurar un paralelismo entre lo que Lacan considera las dimensiones de lo Imaginario y lo Simbólico, y lo que sería el mundo actual/fáctico de Leibniz; si esto es así, entonces la concepción de lo Real (lo imposible) sería la suma de dos (o más) posibles leibnizianos siendo actuales (de manera que desestabilizan y cuestionan a la realidad).

Para ejemplificar lo dicho, consideramos que el planeta de Tlön pasa por cada una de las dimensiones lacanianas en el mundo diegético del protagonista: surge como una idea, un objeto imaginario, “conjeturé que ese país indocumentado y ese heresiarca anónimo eran una ficción improvisada por la modestia de Bioy para justificar una frase”¹⁷². Posteriormente entra en una red de categorías que lo posicionan dentro de lo Simbólico, “esas cuatro páginas adicionales comprendían al artículo de Uqbar [...] comprobamos después que no hay otra diferencia entre los volúmenes. Los dos (según creo haber indicado) son reimpressiones de la décima *Encyclopaedia Britannica*”¹⁷³. Y finalmente, Tlön comienza a adquirir rasgos de lo Real, “el contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. [...] ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio del otro, del que nada sabemos con certidumbre – ni siquiera que es falso”¹⁷⁴. Algo muy similar sucede con el extraordinario cuento de su contemporáneo Julio Cortázar (1914-1984), “La noche boca arriba” (1956), donde lo que parecía ser la ficción producto de un sueño o una alucinación, pronto se erige como lo real. Hasta ese momento, la realidad diegética que habíamos experimentado como lectores, resulta ser sólo una

¹⁷¹ Jacques Lacan en Žižek, Slavoj. *Acontecimientos*. pp. 107-108.

¹⁷² Borges, Jorge Luis. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius.” *Op.Cit.* p. 92.

¹⁷³ *Ídem*.

¹⁷⁴ *Ibidem*. p. 107.

copia, una ilusión de la verdadera diégesis.

La premisa de “Tlön” está lejos de ser un universo que engulle otro universo (como un agujero negro), es más bien un universo que se come a sí mismo, un universo *ouroborico*, una ficción que creó una metaficción que terminó por eliminar a la ficción primigenia. ¿No es acaso lo mismo que solemos hacer con nuestras estructuras metafísicas? Creamos y alimentamos ‘dioses’ para luego sacrificarlos y renegar de ellos:

Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden –el materialismo dialectico, el antisemitismo, el nazismo– para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas –traduzco: a leyes inhumanas– que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres¹⁷⁵.

Un breve instante rompe o mejor dicho, duplica la simetría de lo real y lo meramente posible; a través de la lógica y la comprobación se llega a un hecho, Tlön existe. Borges escritor plantea una variante pantagruélica del idealismo más puro: si no hay objetos, no hay sustantivos; el progreso racional y mecánico son imposibles, de alguna paradójica manera el ser humano es exaltado (todo es subjetivo) y también negado (no existen los sustantivos).

Ejemplifiquemos lo dicho con los Teoremas de Incompletud de Kurt Gödel, los cuales establecen –en su vertiente más elemental, o ‘cotidiana’ (según el matemático Raymond Smullyan)– que las oraciones que definen (muchos de) los sistemas matemáticos son, aunque verdaderas, incapaces de demostrarse en ese mismo sistema. Dicho en otras palabras, ninguna teoría matemática es a la vez consistente y completa en sí misma, pues de otro modo contendría enunciados o axiomas contradictorios entre sí.

¹⁷⁵ *Ídem.*

Esto nos lleva a otra formulación aún más inquietante, si se puede demostrar la consistencia de un sistema a partir de sí mismo, es entonces inconsistente. Esta diferencia entre las evidencias matemáticas, y lo que los humanos podemos ver como ‘cierto’, demuestra que la mente humana no es mecánica en su naturaleza. De hecho es justo lo contrario, la mente muchas veces deja fuera a los procesos lógicos para poder creer y comprender declaraciones inconsistentes o indemostrables que la ayudan a acceder a otro nivel de realidad¹⁷⁶. Por tal motivo, la defensa purista de cualquier teoría por sí misma no lleva a ningún sitio. Ninguna teoría es categóricamente cierta puesto que ninguna está completa.

Si la imaginación predomina sobre la realidad en el mundo de Tlön, Marco Tulio Aguilera acierta al decir que el aforismo griego “el hombre es la medida de todas las cosas” no sólo se actualiza, sino que también justifica su panteísmo idealista. Dios es todo, todos los hombres son Dios, lo cual nos devuelve al tema de los posibles leibnizianos: si todos somos Dios, somos capaces de crear tantos mundos/universos ‘perfectos’ como imaginemos, los cuales, al ser perfectos serían fácticos. Leibniz (como Spinoza) advierte, sin embargo, que ser algo, aún cuando es ‘perfecto’, exige unos límites muy determinados. Si todos los *posibles* no pueden *ser*, entonces una cosa tampoco puede *serlo todo*.

Bajo la premisa anterior se oculta una velada crítica a nuestra condición humana y al pasado vanguardista (el ultraísmo) del propio Borges, así como también el creacionismo de Vicente Huidobro (vanguardia literaria que, entre otras cosas, hacía de los sustantivos verbos y viceversa). Doctrinas todas ellas que el escritor argentino acabó aborreciendo¹⁷⁷: “El hecho de que [en Tlön] toda filosofía sea de antemano un juego

¹⁷⁶ Smullyan, Raymond, *¿Cómo se llama este libro? El enigma de Drácula y otros pasatiempos lógicos*. p. 288.

¹⁷⁷ Si Borges viviera ahora y escuchara la ‘actualización’ de una idea similar bajo el lema “lo quiero todo y lo quiero ya” que colma cada vez más mentes humanas, seguramente también

dialéctico, una “Philosophie des Als ob [como si]” ha contribuido a multiplicarlas [...]. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad, ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro”¹⁷⁸.

Borges lanza una pregunta: ¿qué sucedería con el conocimiento si sólo se redujera a las ideas sin materialización de ellas? En “Tlön” nos encontramos con varias reformulaciones de principios científicos y filosóficos en ausencia de marcos conceptuales o de acción. Podemos encontrar a Berkeley cuando afirma que las cosas se duplican, propenden incluso a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Así también, se puede rastrear el quinto postulado euclideo en suma con la relatividad, “esta geometría [la de Tlön] desconoce las paralelas y declara que el hombre que se desplaza modifica las formas que lo circundan”; o el funcionalismo arquitectónico, “las naciones de ese planeta son congénitamente idealistas. [...] El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes”¹⁷⁹.

Ante la falta de objetos, tan sólo quedan las imágenes de las ideas de ellos. Cuando miramos la litografía *Three Worlds* (1955) de M.C. Escher (1898-1972), es inevitable preguntarnos cuál es la verdadera realidad del pez, si bajo el agua o bajo el césped:

acabaría por aborrecerla.

¹⁷⁸ Borges, Jorge Luis. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius.” *Op.Cit.* p. 98.

¹⁷⁹ Grau, Cristina. “Tlön o la utopía cósmica.” *Variaciones Borges.* pp. 122, 123.

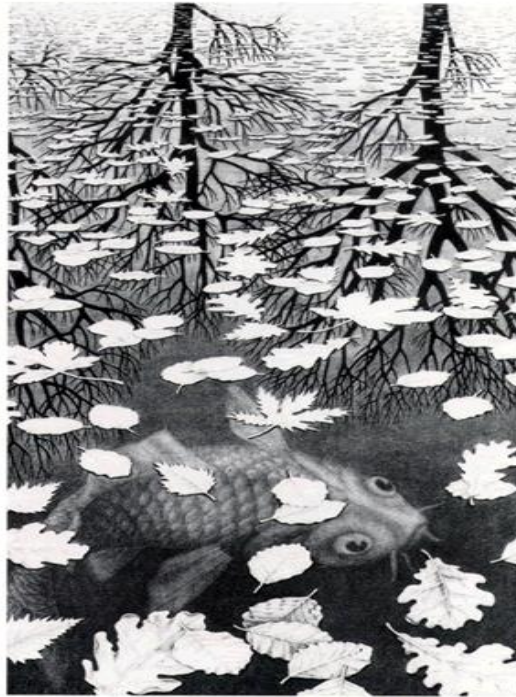


Ilustración 6: M.C. Escher. Three Worlds.

El pez, como el “Borges” ficcional, han quedado desplazados incluso de aquello que consideraban propio, siendo incapaces de definir qué lo sería ahora. El *cogito ergo sum* cartesiano se vuelve una reducción abisal de sí misma, se piensa y se existe, pero no hay ningún lugar externo donde reflejarlos. Lo Real o la actualización de dos mundos posibles (sean el agua y el césped del pez, o la ficción y la metaficción de Uqbar y Tlön) son acontecimientos contingentes, pero una vez han sido experimentados por el sujeto (“Borges” o el pez), se erigen como absolutamente necesarios. En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” esta inversión dialéctica de lo ‘contingente’ en lo ‘necesario’ se hará más evidente a medida que sus narraciones (metaficciones, autorreferentes) o “el informe de los acontecimientos” –diría Žižek¹⁸⁰– se desarrollen hasta abarcar las mismas dimensiones (Imaginarias, Simbólicas y Reales) de aquella que las contiene (la ficción propiamente dicha).

¹⁸⁰ Žižek, Slavoj. *Op.Cit.* p. 132.

Borges lleva hasta sus últimos límites las consecuencias que tendría una perspectiva puramente idealista (no me refiero aquí únicamente a la defendida por la doctrina Idealista) en un intento de anteponer la belleza de sus proposiciones a la verdad. Siendo así, incluso las filosofías más contradictorias podrían coexistir en el multiverso matemático, es decir el cuarto nivel de la taxonomía de Tegmark, aquel donde todas las estructuras que existen *matemática* y *lógicamente* existen también *físicamente*.

Brian Greene llama a este nivel ‘the ultimate universe’ porque, tanto para él como para Tegmark, es un tipo de multiverso ‘especial’ al quedar definido antes por las matemáticas (lo lógico) que por la física (lo empírico). De acuerdo con los autores, todo aquello que sea lógicamente posible o que pueda ser real, es –de hecho– real. Greene defiende que “all physical possibilities are realized because there is so much stuff out there and so much space for it to do things in”¹⁸¹.

En “Tlön, Uqbar, Orbis Tetius” hay una deliberada ambigüedad respecto a las creencias o posicionamientos intelectuales de Borges como autor y un absoluto abandono a la búsqueda de la realidad misma (como verdad), la suya, la nuestra: “No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo – cuando no un párrafo o un nombre– de la historia de la filosofía”¹⁸². El escritor argentino no estaba del todo errado, ya desde 1930 Sir James Jeans (1877-1946) había declarado algo muy parecido:

¹⁸¹ Brian Greene en Hanon, Michael “World Next Door.” *Aeon*. Página web. Es necesario decir que las causas de existencia para un universo no dependen de los seres inteligentes, hay fuerzas mucho más grandes en el universo que la inteligencia; por ejemplo, el calor, la atracción, repulsión o refracción. Cualquiera de éstas han llevado a nuestro universo a la vida y, por tanto, a la inteligencia. La inteligencia, por sí misma a niveles universales, no conduce a ningún sitio. David Hume en sus *Dialoge über natürliche Religion (Diálogos de la religión natural 1750-1779)*, ejemplifica este pensamiento con el diálogo entre Filón y Cleantes en torno al argumento del diseño divino.

¹⁸² Borges, Jorge Luis. “Pirre Menard, autor del Quijote.” *Obras Completas I*. p. 449.

Desde un amplio punto de vista filosófico, muchos sostendrían que el mayor logro de la física del siglo XX no es la teoría de la relatividad y la fusión de espacio y tiempo que comporta, ni la teoría cuántica [...] es el reconocimiento generalizado de que todavía no estamos en contacto con la realidad última. Seguimos estando prisioneros en la caverna, de espaldas a la luz, y sólo podemos contemplar las sombras contra el muro”¹⁸³.

A diferencia de Popper, el método de refutación de Borges no consiste en la ‘falsación de una teoría’, sino en asumir la credibilidad de sus premisas hasta su propia superación y absurdidad.

En suma, la importancia de una doctrina o teoría no radica en su posicionamiento como verdad última; sino en cómo integra discursos disonantes. El abocamiento completo hacia una aparente verdad no hará sino envilecer ese pensamiento, llevarlo hasta un extremo que terminará destruyendo sus propias bases.

1.6. Multiversos discretos: Conclusiones generales sobre los tres cuentos borgesianos

Los laberintos de “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “El Aleph” y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, son reflejo de la identidad de un yo que se ve superada por los acontecimientos más intrascendentes, los cuales marcan un punto de inflexión para el devenir de sus tramas y de la percepción de cada uno de sus multiversos. Si recordamos, cada una de los nudos de las historias surgen de una mundana llamada telefónica: en “El jardín”, los alemanes dan la orden a Yu Tsun para mandar el mensaje de la ciudad que deben bombardear; en “El Aleph”, Daneri le revela a “Borges” la existencia de un aleph en el sótano de su casa; y en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Bioy” demuestra a “Borges” la evidencia de la existencia de Uqbar en su enciclopedia.

El pasaje de los protagonistas por la ‘intrascendencia’ no es superficial; a través de ella, la facultad argumentativa de la razón se suprime como vía válida para percibir

¹⁸³ Jeans, James. *The Mysterious Universe*. Apud. Wilber, Ken. *Cuestiones Cuánticas*. p. 25.

ciertas ideas, abogando más por una facultad vivencial o intuitiva que, cabe subrayar, funciona mejor desde la aceptación de la ficción: una acción ‘realista’ (contestar un teléfono) abre la puerta a un acontecimiento ‘ficticio’ (un encuentro con el multiverso). “El escritor no debe invalidar con razones humanas la momentánea fe que exige de nosotros el arte”¹⁸⁴, diría Borges.

Hay otra razón, en mi opinión, más significativa en este pasaje por ‘la intrascendencia’, y esa es la disolución de la identidad de los protagonistas, que es donde ocurre la ficción propiamente dicha. El encuentro con el multiverso es *reductio ad absurdum* del yo y también una multi-universalización del mismo. Atravesar por una serie de experiencias que evidencian la relación de lo concreto con lo abstracto, del uno con el todo, es una condición vital que Borges aprobó reiteradamente en sus escritos, pero aceptar esta perspectiva es asumir un absoluto retiro del yo, y será desde la “inasible Nada” el “ser nadie”, apunta Nicolás Zavadiivker, donde –paradójicamente– estén inscritas todas las potencialidades del yo¹⁸⁵.

Ocurrida la ficción, cae sobre el personaje toda la concreción, toda la materialización de un organismo que exige restablecer el propio equilibrio interno respecto a los cambios en el entorno (homeostasis). Ante la constante estimulación y exceso de información, sabemos que, fisiológicamente, aumentan los niveles de cortisol, crece la ansiedad y el cuerpo físico cae en depresión: Yu Tsun, contrariado y cansado, muere en la horca; “Borges”, abrumado, recomienda a Daneri la demolición de la casa; Tlön ha desintegrado el mundo y su memoria. Conocida la notable influencia que sobre Borges ejercieron el idealismo y los estudios de la reducción del yo, sorprende encontrar como –aun en ellas– Borges demostró que sus premisas, en el fondo, también conducen a la falacia:

¹⁸⁴ Borges, Jorge Luis. “El primer Wells.” *Obras completas I*. p. 119.

¹⁸⁵ Zavadiivker, Nicolás. “Borges y la metafísica.” *A parte Rei*. p. 4.

El tiempo es la sustancia de la que estoy hecho.
El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río;
Es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre;
Es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego.
El mundo, desgraciadamente, es real;
Yo, desgraciadamente, soy Borges¹⁸⁶.

Solo en la suspensión de la ficción los seres humanos somos capaces de experimentar la absoluta belleza a la que conducen pensamientos que de otra manera resultarían paradójicos y, por tanto, imposibles. Las ficciones borgesianas no son, en suma, propuestas filosóficas o literarias estériles, inconclusas o, peor aún, autoconclusivas; sino un intento por evidenciar la falta de barreras ontológicas entre el mundo ficcional del relato y el mundo empírico del lector.

Lo único que nos queda es el *ahora*, sostenía Borges. Un ‘ahora’ que no debe ser entendido como una vía hacia el escapismo que se agota en lo bello, o en esa forma de estetización de la sensación de agrado del ‘me gusta’, donde su positividad pura paraliza a la experiencia; es más bien un ‘ahora’ como enfrentamiento con lo Real. “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “El Aleph” y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” son tres puestas en escena que reflexionan sobre lo Real, su realidad, la nuestra; que es enorme, desconocida, tenebrosa, rugosa e incluso violenta; es, en resumen, *sublime*; y como tal, la negatividad es propia de ella.

Lo sublime conmociona y vulnera pues, al provocar displacer, exalta y agita el espíritu. Lo bello y lo placentero se agotan en sí mismos al ser finitos, resultando, por tanto, estériles; proceso muy distinto al ocurrido con lo sublime, que al poseer un carácter infinito e inconmensurable (incluyendo lo espiritual y lo inconsciente), es resolutivo. En la producción del conocimiento interviene el entendimiento y junto con él, la imaginación.

Ante lo bello, las facultades cognoscitivas están en estado lúdico, la absorción de las

¹⁸⁶ Borges, Jorge Luis. “Nueva refutación del tiempo.” *Obras Completas I*. pp. 148-149.

imágenes y su abstracción en conceptos resulta amable, sencilla. Lo sublime, no obstante, es demasiado poderoso, intenso y enorme para la imaginación, y es por esta razón que no puede ser sino breve. Estos tres cuentos no refieren lo bello, sino lo sublime, la idea de estar ante la infinitud será la que eleve al sujeto de su propia naturaleza pero sin separarlo de ella; así, de lo sublime no deriva lo atroz, sino la revelación.

CAPÍTULO 2

LA EXTENSIÓN DEL INTERIOR HACIA EL ESPACIO EXTERIOR: EL JUEGO DIALOGADO ENTRE EL SUJETO Y LA PSIQUE, LA VIGILIA Y EL SUEÑO EN *PAPRIKA* DE YASUTAKA TSUTSUI

2.1. Preámbulo

El siguiente capítulo está dedicado al análisis de la novela *Paprika* (1993) del escritor japonés Yasutaka Tsutsui (1934). A éste se sumará su versión fílmica, con título homónimo, bajo la dirección de Satoshi Kon (1963-2010), de manera que los contrastados mundos del sueño y la vigilia –como posible multiverso– queden mejor ejemplificados. En este capítulo el marco histórico es primordial para establecer las principales bases de una obra que oscila entre la ciencia ficción, lo fantástico y el realismo mágico. En este apartado demostraré que nuestro cerebro nos permite percibir dos mundos, el del sueño y el de la vigilia, de tal manera, el multiverso se manifiesta incluso a nivel psicológico. Basándome en esta premisa, expondré la idea del *Doppelgänger* como la posibilidad de un yo escindido en dos o más universos paralelos. *Paprika* es analizada como posibilidad de multiverso desde su vertiente psicológica, cuyo análisis teórico aborda especialmente la psicología profunda de Jung y el sueño lúcido. El universo onírico/inconsciente es, en principio, independiente del de la vigilia puesto que cada uno posee características físicas distintas del otro. Así, se considerará que juntos forman un multiverso perteneciente al segundo nivel dentro de la taxonomía de Tegmark, el multiverso inflacionario.

2.2. Cruzando el umbral: Un acercamiento a la ficción de *Paprika*

La *Encyclopedia of Science Fiction* considera que la obra ‘absurdist’, satírica y posmoderna de Yasutaka Tsutsui (Osaka, 1939) lo posiciona como uno de los tres autores más importantes de la ciencia ficción japonesa del siglo XX, junto con Shinichi Hoshi (1926-1997) y Sakyō Komatsu (1931-2011), sobre todo por llevar el género hacia su versión posmoderna¹. Tsutsui es reconocido como el ‘gurú de la metaficción’ o el ‘primer escritor posmoderno de Japón’, y según el crítico Takayuki Tatsumi, Tsutsui es “the Japanese equivalent of John Barth, John Fowles, David Lodge, Malcom Bradbury, and Italo Calvino all rolled into one”².

Yasutaka Tsutsui creció en plena posguerra, una época donde los estragos y el trauma de la Segunda Guerra Mundial fueron catalizados, muy paulatinamente, hacia diferentes manifestaciones culturales como el manga, el anime y el cine, en los cuales se demonizaba la ciencia americana y se reescribía la historia de la propia derrota. Durante muchos años, el gobierno japonés mantuvo en silencio los sucesos ocurridos en Hiroshima y Nagasaki; de hecho, Robert J. Lifton menciona, por ejemplo, que después de transcurridos diecisiete años de la caída de las bombas, no existía ningún estudio japonés, individual o grupal, sobre los efectos psicológicos o sociales de dicho suceso³.

Tras las bombas, gran parte del pueblo japonés no sabía qué había ocurrido exactamente y los supervivientes, *hibakusha*, fueron durante muchos años discriminados por sus conciudadanos⁴. Ejemplos de ello son visibles en las desoladoras películas *Lluvia negra* (*Kuroi ame*, 1989) de Shōhei Imamura, basada en la novela

¹ Cf. Clements, Jonathan. “Tsutsui Yasutaka.” *The Encyclopedia of Science Fiction*. Página web.

² Tatsumi, Takayuki. *Full Metal Apache: Transactions Between Cyberpunk Japan and Avant-Pop America*. p. 53.

³ Lifton, Robert. *Death in Life: Survivors of Hiroshima*. p. 4.

⁴ Nakamura, Kikuyo. “Crié mi hijo con leche envenenada de mi pecho.” *La Vanguardia*, 24 de octubre del 2008, <http://www.amnistiacatalunya.org/edu/2/guerra/guerra-k.nakamura.html>

homónima de Masuji Ibuse de 1966; *La tumba de las luciérnagas* (*Hotaru no haka*, 1988) de Isao Takahata, o el manga *Gen de pies descalzos* (*Hadashi no gen*, 1976) de Keiji Nakazawa.

Una vez finalizada la guerra, Japón inició su recuperación económica, un momento clave que emprendió el despegue del país como potencia tecnológica. Es importante no olvidar la especial ubicación geográfica de Japón, la cual ha sido, desde el periodo Heian (794-1185), fuente de su discurso artístico desarrollado, entre otras cosas, a partir de una perspectiva apocalíptica como reflejo de los terremotos, tsunamis, erupciones volcánicas y plagas que continuamente azotan el país.

Después de la Segunda Guerra Mundial, sin embargo, la ciencia ficción y más concretamente la idea del apocalipsis⁵ fueron reflejo de una era en la que el crecimiento tecnológico y el éxito económico prometían un próspero futuro a Japón, dejando al mismo tiempo a muchos otros de sus habitantes con una creciente ansiedad, al ver cómo esa misma y rápida superación exigía un olvido de las tradiciones más básicas de su cultura, por ejemplo las nociones de sacrificio, comunidad y respeto por el pasado⁶.

La rápida recuperación de Japón trajo consigo una percepción internacional tanto de repudio como de deleite por ‘lo japonés’. En 1949 surge, a partir de la traducción al japonés de la obra *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture* (1946) de Ruth Benedict (1887-1948), el discurso *nihonjinron*⁷; a saber, un conjunto de obras que definen qué es ‘ser japonés’ y defienden “la existencia de un particularismo

⁵ Las películas *Gen de pies descalzos* (*Hadashi no Gen*. Keiji Nakasawa, 1972) y *La tumba de las luciérnagas* (*Hotaru no haka*. Isao Takahata, 1988) son dos de las obras japonesas más famosas que recrean la experiencia de la Segunda Guerra que no entran dentro del género de la ciencia ficción.

⁶ Cf. Napier, Susan. “World War II as Trauma, Memory and Fantasy in Japanese Animation.” *The Asia-Pacific Journal*. p. 2.

⁷ Discurso también oficial en Japón. Éste “apostaba por la homogeneidad cultural, por el colectivismo como valor en sí, por la cortesía como signo de civilidad (y no de hipocresía), por la eficiencia laboral y la calidad técnica”. Lozano, Artur. “Genealogía del Tecno-Orientalismo.” *Inter Asia Papers*. p. 32.

japonés irreductible”; éste es, para Eric Hobsbawn, “el discurso orientalista de Occidente⁸”, o también llamado ‘tecno-orientalismo’, término acuñado posteriormente por David Morley y Kevin Robinson en 1995⁹ para designar como características intrínsecas de la identidad japonesa la tecnología de vanguardia y la eficiencia empresarial, en un proceso mixto de ansiedad y fascinación. Y es que el bienestar y progreso que se consolidan en el país del sol naciente¹⁰ durante toda la década de los 60s, alimentaron la ansiedad anglo-europea de verse superadas como potencias mundiales.

En este contexto, el joven Yasutaka comenzó a desarrollar un principal gusto por la psicología, disciplina que –según él mismo consideraba– le ayudaría a conocer mejor al ser humano. Así, se interesó por el inconsciente y el mundo onírico relacionándose con gente versada en la materia, como el freudiano Shū Kishida (1933-) y el junguiano Hayao Kawai (1928-2007). Posteriormente, Tsutsui estudió en la Universidad Doshisha de Kyoto Arte y Estética (1953-1957), al mismo tiempo que trabajaba para la firma japonesa de diseño Nomura Kogei-sha, experiencia que le otorgó las herramientas para describir la vida del asalariado promedio. Durante sus estudios conoció el surrealismo y la ciencia ficción y, motivado por ellas, fundó el fanzine de ciencia ficción *Null* (1961-1964), gracias al cual logró adentrarse en el mundo literario.

En esta época, Japón ya había dado vida a una de sus primeras figuras icónicas de la ciencia ficción a nivel mundial, *Godzilla* (Ishiro Honda, 1954). En la década de los 70s, el famoso mangaka Reiji Matsumoto (1938-) escribió dos de sus series animadas más famosas, *Pirata espacial Capitán Harlock* (*Uchu Kaizoku Kyaputain Harurokku*, 1972)

⁸ *Ibidem*. pp. 11-12.

⁹ En “Techno-Orientalism: Japan Panic”, *The Space of Identity*.

¹⁰ Los ideogramas, o *kanjis*, que dan nombre a Japón (Nihon) son justamente *Ni*-‘sol’ y *hon*-‘origen’, ‘primero’; motivo por el cual la traducción literal de *Nihon* sería ‘el origen del sol’, ‘sol naciente’, ‘primer sol’ o incluso se le reconoce bajo el nombre de ‘el Imperio del Sol’. De hecho, la bandera Imperial japonesa utilizada hasta 1945, que es actualmente la bandera militar, hace una clara alusión al significado del nombre de su país.

y *Space Battleship Yamato (Uchuu Senkan Yamato, 1974)*. Precisamente, Tsutsui comenzó su carrera como escritor a mediados de los 60s con su primera novela *48 Oku no moosoo (4.8 millones de engaños, 1965)*, y se posicionó como uno de los autores más famosos y reconocidos dentro de la ciencia ficción durante los años 70s pues, además, incursionó en el mundo televisivo redactando el guión del anime *Super Jetter* (1965).

Durante los 70s, el gobierno japonés apostó por la *kokusaika* ('internacionalización'), fenómeno que consistía, según apunta Iwabuchi Koichi, no en la internacionalización nipona, sino en la 'japonización' occidental¹¹. Así, se consolidó la imagen de los productos japoneses como sinónimo de innovación. La calidad de sus productos fue rotunda gracias a las políticas de excelencia de las más grandes empresas y compañías del país asiático como Sony, Sega, Bandai, Namco o Nintendo. Por tal motivo, se difundió en Occidente la imagen del *sararī man (salary man)* nipón, un 'ente mecanizado' cuya única finalidad era la productividad y la eficiencia aun a costa del ecosistema, las relaciones sociales y las emocionales. Paralelamente, se explotó la idea de *haragei*, una expresión que sirve para justificar la 'impenetrabilidad' del pueblo japonés en toda su extensión¹².

Los tres conceptos sumados, *nihonjinron*, *sararī man* y *haragei*, acabaron por dar un perfil de rigidez, expresividad contenida y tecnología punta asociados a la cultura japonesa, que fueron exportados y explotados por los planteamientos de la *kokusaika* como tópicos para hacer de Japón una marca y modelo exterior e interior. La apertura económico-política del gobierno japonés, no obstante, no fue recibida con tanto ánimo por toda la sociedad. En el *Geist* nipón creció ese sentir 'apocalíptico' al reconocer en el Otro una oposición, que influyó –en cierta medida– en su cultura artística, política,

¹¹ Cf. Iwabuchi Koichi en Lozano, Artur. *Op.Cit.* p. 37.

¹² *Ibidem.* p. 22.

filosófica y religiosa, con nociones como el cristianismo, el protestantismo, el desarrollo científico y los géneros artísticos provenientes de Occidente.

Por tales razones, las influencias literarias de Tsutsui no se rastrean en la literatura japonesa –que afirma no haber leído–, sino en la popular ciencia ficción norteamericana de Robert Sheckley (1928-2005) y Frederic Brown (1909-1972), el psicoanálisis de Sigmund Freud (1856-1939), la psicología profunda de Carl Jung (1875-1961), el surrealismo, las películas estadounidenses de serie B, el humor de los hermanos Marx, y principalmente la *opera buffa* y el *dotobata kigeri* o *slapstick*, pues el autor considera que la vida humana tiene más de comedia que de tragedia. Dentro de esta amalgama de influencias, Tsutsui definió su estilo narrativo ubicándose muy cerca de las propuestas cinematográficas de Takashi Miike (1960-) y Takeshi Kitano (1947-), cuyas películas ofrecen un “placer perverso dentro de una hiperviolencia siempre impregnada de un humor entre lo enigmático y bufonesco”¹³.

El crítico Takayuki Tatsumi considera la poética de Tsutsui como ‘hiperficcional’ (*cho-kyoko*) en el sentido de aparentar una persistente conspiración entre lo real y lo ficcional. En casi todas sus obras, Tsutsui narra cómo la gran variedad de espectáculos y *pseudoeventos* –propiciados por el ‘hiper-capitalismo’–, de los que constantemente sus personajes son ‘partícipes’, finalmente terminan por confundir los límites entre su propia diégesis y la metadiégesis¹⁴. La teoría del ‘pseudoevento’ de Daniel Boorstin (1914-2004) –referida a aquellos eventos cuyo único propósito es la publicidad mediática, como por ejemplo el ‘Día de la marmota’– ha tenido una poderosa influencia en el desarrollo de la obra del escritor japonés, y es sobre todo visible en sus primeros trabajos como *Tokaido Senso (La guerra Tokyo-Osaka, 1964)*, *Vietnam kanko kosha (La oficina de turismo de Vietnam, 1967)* y *Dasso to tsuiseki no samba (Samba para los*

¹³ García, Alejandro. “Yasutaka Tsutsui, demonio.” *Letras Libres*. Página web.

¹⁴ Tatsumi, Takayuki. *Op.Cit.* p. 53.

corredores y los cazadores, 1972).

La narrativa de Tsutsui puede ejemplificar la tesis propuesta por el sociólogo Masachi Ōsawa, quien establece que Japón lidia con una discontinuidad cultural a partir de dos periodos de tiempo, uno que va de 1945 a 1969 llamado ‘the idealistic age’ (*risō no jidai*), y otro de 1970 a 1995, ‘the fictional age’ (*kyokō no jidai*). Mientras en el primer periodo las metanarrativas siguen siendo válidas y funcionan en la vida real, en el segundo, éstas son consideradas como inválidas en el mundo real y sólo son buscadas a través de la ficción. Ōsawa ejemplifica su teoría señalando el éxito que tuvieron en Japón durante la década de los 80s los ‘espacios ficcionales’ de Shibuya y Disneyland Tokyo, en contraposición con la ‘cruda realidad’ de los movimientos estudiantiles de los 60s¹⁵. Para Ōsawa y los teóricos Hiroki Azuma y Sawaragi, la década de los 70s fue el punto de inflexión cultural para el pueblo japonés, pues –según sostenían– fue cuando transitaron de la modernidad a la posmodernidad.

Actualmente, Yasutaka Tsutsui cuenta con casi seiscientas obras, entre ellas más de treinta novelas y cuarenta colecciones de cuentos publicados, así como numerosos galardones: por ejemplo, en 1992 recibió el premio ‘Japan SF Award Taishoo’ por *Asa no Gasuparu* (*Gaspar de la mañana*), en 1997 fue nombrado por el gobierno francés ‘Chevalier des Arts et des Lettres’, pertenece a la ‘Asociación de escritores de Ciencia Ficción de Japón’ y a la asociación de escritores ‘Japan PEN Club’¹⁶.

Además de los múltiples premios y condecoraciones, sus obras también han contado con diversas adaptaciones, sean al cine, la televisión, el anime y el manga; la más prolífica en este sentido es su novela *Toki o kakeru shōjo* (*La chica que saltaba a través del tiempo*, 1967)¹⁷. A día de hoy, Tsutsui se ha posicionado como uno de los autores de

¹⁵ Cf. Motoko, Tanaka. *Apocalypticism in Postwar Japanese Fiction*. p. 60.

¹⁶ JALInet, Japan Literature. Yasutaka Tsutsui: Profile”. Página web.

¹⁷ Cuenta con varias adaptaciones televisivas como *Time Traveler*, *Zoku Time Traveler* (1972), *Getsuyō Drama Land* (1985), *Toki o kakeru shōjo* (1994) y el más reciente en 2016 con título

ciencia ficción más populares de Japón y, gracias a las multipremiadas adaptaciones fílmicas, sus heterodoxas e irreverentes obras literarias han conquistado otras partes del mundo, contando con traducciones al inglés, español, francés y alemán.

Paprika (1993) es una de las novelas más significativas para el propio Tsutsui, pues en ella –y como él mismo ha reiterado en numerosas entrevistas– quiso utilizar todos sus conocimientos del psicoanálisis y, al mismo tiempo, detallar el mundo de los sueños basándose en sus propias experiencias oníricas; motivos por los cuales, Tsutsui considera esta novela como la suma de su carrera artística al lograr vincular el entretenimiento y el psicoanálisis¹⁸. *Paprika* narra cómo mediante un dispositivo experimental imperceptible el usuario es capaz de adentrarse en los sueños e inconsciente de otra persona.

A diferencia de sus primeras obras, la diégesis (o realidad) de *Paprika* es una versión de la hiperficcionalidad, un efecto del inconsciente. Este giro narrativo se ha dado, en gran medida, por la admiración que despierta en el escritor el realismo mágico que impregna la literatura latinoamericana. Especialmente, Tsutsui destaca entre sus obras favoritas la novela *El pájaro de la noche* (1970) del chileno José Donoso (1924-1996)¹⁹, cuyo argumento narra cómo la identidad social se sirve de máscaras y disfraces para construirse una pseudo-existencia. El gusto que Tsutsui tiene por dicha novela no es gratuito, se puede estimar que sus motivos han servido para fundamentar y matizar muchas de sus obras y más concretamente se pueden apreciar en la novela que se analizará en este capítulo, *Paprika*.

Mientras en otras latitudes las alarmantes consecuencias de la posmodernidad eran

homónimo. Ha sido llevada al cine de imagen real en 1983 (dir. Nobuhiko Obayashi), 1997 (dir. Haruki Kadokawa), 2010 (dir. Masaaki Taniguchi) y al cine *anime* en 2006 (dir. Mamoru Hosada).

¹⁸ Vid. Miyata, Hanako; Kazuo Horiuchi. *The Making of Paprika*. Video.

¹⁹ Cf. Álvarez, Jesús. “Entrevista a Yasutaka Tsutsui.” *Apud*. Tsutsui Yasutaka. *Hombres salmonela en el planeta porno*. p. 177.

todavía una propuesta filosófica en manos de pensadores europeos como Jean Baudrillard (1929-2007), Jean-Françoise Lyotard (1924-1998) o Gilles Lipovetsky (1944-); en Japón ya formaban parte no sólo de su arte, sino también de su tejido social²⁰. Así se encarnaron ambos, los sueños y pesadillas *high-tech* del siglo XX, como vicisitudes que están presentes de manera recurrente en *Paprika*. Aquí, la emergencia tecnológica avanza rápido dejando una fatiga vital del *Geist*, afectando a la consciencia y al inconsciente por igual.

Paprika, sin embargo, no se define totalmente por una visión distópica de la tecnología y abúlica con los tiempos actuales; su narrativa apocalíptica la acercaría más a lo que el crítico Tanaka Makoto define como *apocalyptic fiction*. Dicho término se refiere al estilo o ‘género’ literario japonés que asimila la base de la ciencia ficción, pero también del realismo, del realismo mágico y de la fantasía, incorporando así elementos de ‘ida y vuelta’ es decir, de destrucción pero también de re-generación del mundo²¹. Por estas razones, *Paprika* es una novela que no puede considerarse del todo perteneciente al ámbito de la ciencia ficción, sino que es, en todo caso, una novela híbrida. Se puede justificar que la base argumental de la novela se asienta en una propuesta de ciencia ficción (el dispositivo para acceder a los sueños como un *novum*); yo defiende, por el contrario, que su construcción conceptual proviene de una exposición psicológica más cercana al realismo mágico o, como sugiere Makoto, al *apocalyptic fiction*; y es desde esta consideración a partir de la cual construyo el vínculo con el multiverso.

El tópico de la rebelión contra los contextos sociales es común en la historia de la

²⁰ Se pueden citar numerosos ejemplos de tales fenómenos sociales, como: *hikikomori* (personas que se aíslan de la vida social reclusándose en una habitación), *taijin kyofusho* (trastorno del miedo a las relaciones interpersonales), *Soineya* (un local donde se paga por dormir al lado de una chica), *osanpo-joshi kosei* (pagar por caminar con colegialas), o empresas que se dedican al alquiler de amigos, familiares o parejas falsos.

²¹ Cf. Motoko, Tanaka. *Op.Cit.*

literatura, pero en Japón se ha consolidado primero como un tema de dimensión socio-histórica (bajo el dilema qué es ser japonés y moderno al mismo tiempo) y, posteriormente, como una fragmentación de la experiencia e individualidad propiciada por la tecnología, creando una guerra artificial que tiene lugar en la imaginación y la mente a niveles metafóricos o en universos no actuales. Los críticos Toshiko Ellis y Saburo Kawamoto consideran que este estilo narrativo crea ‘ruidos’ en nuestro sentido común, “that emerge from the frail yet compelling, *dreamlike yet realistic array of images shake our senses* [...] they constitute a continuous series of little earthquakes”²² (énfasis mío). Estos ‘ruidos’ o ‘pequeños terremotos’ no surgen de la fantasía, sino como una extensión de la realidad aún desconocida, donde ésta y el mundo poseen una cualidad de ensueño, en tanto son escenario de una yuxtaposición de fenómenos improbables presentados desde una simpleza engañosa. En *Paprika*, los espacios predominantemente realistas de pronto contienen elementos improbables (según la línea narrativa hasta ese momento) creando el efecto de extrañeza y/o asombro; así, “magic is no longer quixotic madness, but normative and normalizing”²³, y lo es porque –como todo mito– está sustentando en las fantasías, el inconsciente y la cosmovisión colectiva, acercándose a una perspectiva junguiana.

Carl Jung habla de la existencia de un nivel ‘pre-edípico’ de la psique que no desaparece, sino que permanece como fuente de la cual fluye aquello que consideramos mágico. Lo ‘pre-edípico’ no se adapta a las explicaciones lógicas y causales, al contrario, surge desde la coincidencia²⁴. El psicólogo Heinz Werner en su libro *Introduction to Developmental Psychology* (1933) señala cómo para algunas culturas, el

²² *Ibidem.* pp. 199-214. Estos ‘ruidos’ referidos por Ellis y Kawamoto, son visible en otras novelas como *Manazuru* (Hiromi Kawakami, 2007), *Wild Sheep Chase* (Haruki Murakami, 1973), *Amebic* (Hitomi Kanehara, 2005), *Pregnant Smiles* (Ko Michida, 2006), entre otras.

²³ Parkinson, Lois; Wendy Faris. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Apud. García, Benito. “Realismo mágico, física cuántica y Japón.” *Inter Asia Papers*. p. 1.

²⁴ Young, Polly; Terence Dawson. *Introducción a Jung*. p. 105.

sueño se mantiene en el mismo estrato de las supersticiones en tanto puede ser considerado una realidad mágica. Los ancestros o deidades pueden, por ejemplo, hablar con el durmiente en sueños para hacerle revelaciones, peticiones o avisos; de manera que al despertar puedan implementarlos en la ‘vida real’.

Los sueños también son considerados espacios ‘mágicos’ (Ida Mayer, Noriko Reider y Jay Rubin) en tanto interactúan entre un lugar interno y uno externo, conectando así al uno con el todo, a lo mágico con la existencia normal: “dreams are, themselves, magical realist events”²⁵. De hecho, en Japón concebir los sueños como posibilidades de manifestación en el mundo real, es una creencia propia del periodo Heian, visible en la novela *Genji Monogatari* (*Historia de Genji* de Shikibu Murasaki [circa. 1020]), donde los sueños fungen como posesiones espirituales o creencias supernaturales al ser comparados con espíritus vivos, en el sentido de ser capaces de interactuar con elementos del mundo real. Este tipo de historias han sido retomadas por escritores japoneses en el contexto social a partir de la posguerra, como en la novela *Yume Jīya* (*Diez noches de sueños*, 1974) de Natsume Sōseki (1867-1916) o en la película de Yasujiro Ozu (1903-1963) *Tōkyō monogatari* (*Cuentos de Tokio*, 1953). Actualmente podemos encontrar este tipo de historias en novelas como *Kafka on the Shore* (2002) y *Dance, Dance, Dance* (1988), ambas de Haruki Murakami, y en la novela *Kitchen* (1988) de la escritora Banana Yoshimoto (1964-).

En el caso especial de *Paprika*, considero que hay una reutilización del folklore animista propio del Heian para crear una superposición de dos universos, el psicológico y el físico, mediados por el espiritual; de tal manera, el mundo del sueño es una ausencia de fronteras e incluso reintegración entre el *universo interno* psíquico y el *universo externo* físico. Así, la realidad del universo onírico no se entiende como una

²⁵ Mayer, Ida. *Dreaming in Isolation: Magical Realism in Modern Japanese Literature*. p. 21.

fantasía o una *ficción científica*, sino como una posibilidad objetiva que sostiene cuán asombrosa y desconocida es la realidad. El sueño es entonces un espacio de tránsito entre el universo psicológico y el físico, el individual y colectivo. Leemos sobre la posibilidad del sueño como un hecho en el siguiente párrafo de *Paprika*:

Aparentemente esas cosas no suceden en condiciones normales. Me refiero al hecho de que un tigre salvaje que hubiera sembrado semejante caos en un lugar lleno de gente se arrimara a una persona. En ese momento mientras yo le acariciaba suavemente el pelo, me di cuenta de la verdad. O era un sueño o, si no, al menos el tigre había salido del sueño. Para ser más exactos, era mi viejo amigo Takao Toratake convertido en tigre²⁶.

Tal y como sucede en los sueños, las personas adquieren, durante la vigilia, cualidades o apariencia animal sin sobresaltar a la razón. Tigres, mariposas y una gran multitud de seres mitológicos occidentales y orientales aparecen en la novela como seres que surgen de un sueño, pero se concretan en el mundo físico de la diégesis. Nos encontramos entonces con personajes que durante la vigilia consiguen formas aberrantes como el *Asmodai* (demonio con origen en el zoroastrismo), grandes Budas, *akbabas* (nombre turco para buitre o grifo), las *kokeshi* (muñecas tradicionales japonesas), el *grylloi* (monstruo antropomorfo, representado en varias obras de Hieronimus Bosch), entre otros.

Para Michel Foucault, la locura en el Renacimiento se encarnó en las significaciones espirituales que ofrecía el simbolismo gótico y, como las especies mencionadas anteriormente, su imagen refiere lo absurdo y lo grotesco, una presencia fantástica. Paradójicamente, estas representaciones contienen tal cantidad de significación y exceso de sentido, que obligan a revelarlo desde otro universo, el del sueño. Un ejemplo específico de lo anterior, se presenta en el aludido *grylloi*. En *Historia de la locura en la época clásica* (1961), Foucault define al *grylloi* (o *grylle*) cómo una figura que

²⁶ Tsutsui, Yasutaka. *Paprika*. p. 293.

transmutó su significado; así, pasó de ser considerado un espíritu corrupto por la locura del pecado en la Edad Media, a ser, en el siglo XV, un objeto de tentación.

De tal forma, lo imposible, lo fantástico, lo in/meta-humano posee un extraño poder de encantamiento: “la libertad de los sueños – que en ocasiones es horrible–, los fantasmas de su locura tienen, para el hombre del siglo XV, mayor poder de atracción que la deseable realidad de la carne”²⁷. Como un oxímoron, las representaciones de estas figuras en *Paprika* son un claro ejemplo de cómo el universo onírico transgrede el de la vigilia para despertarlo, con la intención de descubrir nuestra humanidad en la magia y la fantasía.

Sobra decir que el gusto japonés por desencadenar el horror desde los objetos/actividades más cotidianas es conocido. De manera más popular y reconocida, la manifestación del horror en Japón es visible en la filmografía que ha producido durante toda la década de los 90s y principios del siglo XXI; películas como *Ringu* (Hideo Nakata, 1998), *Audition* (*Ōdishon*, Takashi Miike, 1999), *The Grudge* (*Ju-on*, Takashi Shimizu, 2000), *Dark Water* (*Honogurai mizu no soko a kara*, Hideo Nakata, 2002). Este género también se expande al manga, el anime y los videojuegos, *Berserk* (Kentarō Miura, 1988), *World Apartment Horror* (Katsuhiko Ōtomo 1991), *Uzumaki* (*Spiral*, Junji Ito 1998), *Silent Hill* (Keiichiro Toyama, 1999), entre otros muchos.

Las figuras extrañas, horribles, fantásticas, absurdas y míticas, fascinan la mente humana porque pertenecen a otro(s) mundo(s), sea el de la locura y/o el del sueño, y contienen, además, una sabiduría intrincada y esotérica. Desde esta perspectiva, el universo del sueño permite, en la suma del consciente e inconsciente, percibir el multiverso que se esconde embrollado en el mismo universo de la vigilia.

Así pues, en *Paprika* la ausencia de límites entre lo real y la ficción, la realidad como

²⁷ Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica, I*. pp. 36-37.

un efecto del inconsciente y la identidad como una pseudo-existencia, son las tres consideraciones argumentales que servirán como puntos clave para delimitar mi siguiente hipótesis: *Paprika* es el reflejo de una obsesión por la percepción de la realidad y los sueños materializados en un contexto de estructuras sociales sofocantes, donde aquellos universos oníricos individuales que subyacían autónomos al de la vigilia –según las construcciones del consciente afianzado a las leyes físicas–, pronto se sublevan y trasgreden el universo de la consciencia formando así un multiverso.

Para la redacción de *Paprika*, Tsutsui ha reiterado que quiso utilizar todos sus conocimientos del psicoanálisis y, al mismo tiempo, detallar el mundo de los sueños basándose en sus propias experiencias oníricas²⁸. *Paprika* comenzó como novela por entregas en la revista japonesa de corte femenino *Marie Claire* en 1991; posteriormente sería editada en un solo tomo en 1993. La temática de *Paprika* es sencilla: el mundo del sueño, el sueño compartido y un sueño dentro de otro serán sus principales fuentes. A través de ahondar en el perfil psicológico, se construye un dilema onto- y epistemológico, donde dos mundos (el del sueño y la vigilia) con todos sus submundos (cada inconsciente individual) se superponen constantemente; el objetivo principal será diferenciar cuál es el universo ficticio y cuál es el real, y en cuál de ellos se existe de verdad.

Desde el principio, Tsutsui tuvo la intención de poder adaptar *Paprika* a su versión fílmica, sin embargo, las propuestas que tenía para llevarla a imagen real nunca pudieron concretarse del todo por temas económicos, pues al contener mayormente escenas del mundo onírico, las dificultades técnicas se incrementaban. No fue sino hasta el 2003 cuando el escritor conoció personalmente a Satoshi Kon, un laureado director y guionista de cine *anime*.

²⁸ Miyata, Hanako; Kazuo Horiuchi. *Op.Cit.* Video.

En aquella época, Satoshi Kon (1963-2010) ya contaba con el reconocimiento público de fama mundial por su trabajo como artista de manga y diseño anime. Para el director de películas del estudio Disney Dean deBlois, “Satoshi Kon used the hand-drawn medium to explore social stigmas and the human psyche, casting a light on our complexities in ways that might have failed in live action²⁹”. Kon dirigió magníficas películas como *Perfect Blue* (*Pāfekuto Burū*, 1997), *Millennium Actress* (*Sennen Joyū*, 2001) y *Tokio Godfathers* (*Tōkyō Goddofāzāzu*, 2003). Como guionista realizó una serie de cortos, *Memories* (1996), y junto con Katsuhiro Ōtomo, *World Apartment Horror* (*Wārudo apātomento horā*, 1991); finalmente, escribió y dirigió una miniserie para televisión, *Paranoia Agent* (*Mōsō Dairinin*, 2004). Lamentablemente dejó inconclusa la que sería su última película, *Dreaming Machine* (2015), a causa de su repentina muerte por el cáncer pancreático terminal que lo aquejaba.

El encuentro de ambos artistas fue una grandiosa casualidad que sorprendió a ambos por igual. Tsutsui, por su parte, conocía y admiraba la obra de Kon, sobre todo le había impactado una escena en particular que aparecía en *Millennium Actress*: la secuencia de un sueño³⁰. Viendo las posibilidades de coincidir, el escritor le preguntó directamente a Kon si estaba interesado en adaptar *Paprika*, y éste confesó su gran admiración por la novela y reconoció que tenía intención de hacer una película respecto a la misma desde 1998³¹.

Para Kon, el argumento principal de la novela de Tsutsui es cómo el inconsciente afecta a los sueños; motivo por el cual, quiso que su adaptación sintetizara en la primera escena el contenido posterior que explicaría toda la película³²: en un escenario oscuro

²⁹ Dean DeBlois en Solomon, Charles. “Satoshi Kon Dies at 46; Japanese Anime Director.” *Los Angeles Times*, 26 de agosto del 2010, <http://articles.latimes.com/2010/aug/26/local/la-me-satoshi-kon-20100826>

³⁰ Douglas, Edward. “EXCL: Master ‘Anime-Tor’ Satoshi Kon.” *Comingsoon.net*. Página web.

³¹ Miyata, Hanako; Kazuo Horiuchi. *Op.Cit.* Video.

³² Para la realización de *Paprika*, Satoshi Kon no sólo trabajó en el guión sino también en el

irrumpe un auto muy pequeño desde el cual surge un payaso muy grande, donde “the darkness is your subconscious, and from it something minor emerges [el auto/el sueño]. Then something big emerges from the minor thing [el payaso/la realidad³³] which represents the whole movie”³⁴.



Ilustración 7: Emergiendo de lo mínimo. Satoshi Kon, 'Paprika'.

Tsutsui participó escasamente en la realización de la película³⁵ y, sin embargo, declaró que el resultado final fue totalmente de su agrado, sobre todo porque aun cuando Kon introdujo sus propias ideas y arte, logró no solo ser muy fiel a la novela sintetizando la trama principal, sino que además creó un producto altamente entretenido, lo cual satisfizo mucho a Tsutsui.

Finalmente, la película hizo su debut en el 63º Festival de Cine de Venecia en 2006, y posteriormente recorrió los Festivales de animación más importantes del mundo como el New York Film Festival, Tokyo International Film, Fantasporto, National Cherry Blossom Festival, el Maratón de Anime en la Free Gallery of the Smithsonian, International Film Festival Auckland, entre otros.

storyboard.

³³ Cabe recordar, Yasutaka Tsutsui considera que la realidad guarda más parecido con una obra cómica que con una trágica.

³⁴ Miyata, Hanako; Kazuo Horiuchi. *Op.Cit.* Video.

³⁵ Fue la voz de 'Kuga', uno de los dos *barman* del 'Radio Club'. La voz del otro, 'Jinnai', fue la del propio Satoshi Kon.

Es primordial mencionar que la importancia del *anime* en Japón procede de su gusto por las dos dimensiones en el dibujo (a diferencia del occidental que suele representar las tres dimensiones) y tiene su fuente en la tradicional estampa japonesa *ukiyo-e*, es decir, es un arte muy afianzado a su cultura. En la primera mitad del siglo XX, la industria del anime comenzó a crecer en Japón, primero con fines nacionalistas y propagandísticos propios del Imperio durante la Segunda Guerra Mundial, y luego para producir la primer película en color *Boku no Yakyu* (Megumi Asano, 1948). El primer anime serializado o serie animada para la televisión fue el manga *Mitsu no Hanashi* de Osamu Tezuka en 1960, pero el verdadero *boom* de la animación japonesa en occidente fue a partir de *Astroboy* (también de Tezuka), serial televisivo emitido durante 1963 a 1966. Uno de los mayores éxitos de la industria cultural nipona es el estrecho vínculo que mantienen las diferentes expresiones artísticas, sea desde el anime, el cine, el manga, los videojuegos, la música, la tecnología, las editoriales y el *merchandise*, todos ellos productos que no están destinados a un público estrictamente infantil, sino a uno mucho más amplio.

Desde esta perspectiva, que *Paprika* entrara a la industria del anime cumplía uno de los principales propósitos de Tsutsui respecto a su obra: hacerla un producto a la vez que psicológico, entretenido. Cabe hacer, sin embargo, la siguiente reflexión. El mundo occidental le debe a Satoshi Kon, en mayor medida, la difusión de *Paprika*, que aún siendo una adaptación, logra mantener la poderosa propuesta epistemológica y ontológica de la novela. Al mismo tiempo, y como sucede con muchas otras novelas adaptadas, la película ha eclipsado la versión ‘original’. De este hecho queda constancia en la búsqueda de referencias que existen –en Occidente– de ambas obras. Si bien se pueden encontrar más estudios sobre la película que sobre la novela, aquellos tampoco son suficientemente profundos. *Paprika* no es una obra relativamente nueva y, sin

embargo, son pocas las investigaciones académicas que se han hecho en inglés y menos aún en español de cualquiera de sus dos versiones, pese a su evidente importancia.

Para el tema que nos ocupa, la perspectiva del sueño y la vigilia como una posibilidad multiuniversal, baste saber que no se ha encontrado bibliografía; existen, eso sí, algunas publicaciones que analizan tangencialmente (y sólo en la versión fílmica) los motivos que interesan a este estudio. Algunos ejemplos son, *Satoshi Kon: The Illusionist* (Osmond, A., 2009), una introducción al trabajo de la vida y obra de Satoshi Kon; “Psychoanalytic Cyberpunk Midsummer-Night’s Dreamtime Kon Satoshi’s *Paprika*” (Perper, T.; Cornog, M., 2009), un acercamiento al mundo onírico de *Paprika* desde el *cyberpunk*; “Animated Worlds of Magical Realism: An Exploration of Satoshi Kon’s *Millennium Actress* and *Paprika*” (Mishra Manisha, 2014), un ensayo que, como su nombre lo indica, analiza dos películas de Kon en referencia al realismo mágico; “Lucid Dreams, False Awakenings: Figures of the Fan in Kon Satoshi” (Ogg, K., 2010), un estudio que reflexiona, a través de varias obras de Kon, sobre nuestra relación con las películas en tanto espectadores y participantes de la cultura del cine; “Playing the Kon Trick: Between Dates, Dimensions and Daring in the Films of Satoshi Kon” (Paul Wells, 2011), otro artículo que analiza la obra de Kon desde la perspectiva del realismo mágico; el excelente trabajo en castellano que analiza el mundo del sueño en, sobre todo, la versión fílmica de *Paprika* *La representación de los sueños por medio de la animación japonesa ‘Paprika’ de Kon Satoshi* (María Vargas, 2015); y finalmente “The Cyber Sublime and the Virtual Mirror: Information and Media in the Works of Oshii Mamoru and Kon Satoshi” (William Gardner, 2009), una reflexión filosófica en torno a la tecnología y las sociedades humanas en películas de Oshii y Kon.

Como se puede apreciar, *Paprika* no goza de ningún estudio específico en ninguna de sus dos versiones, por tal motivo, considero que realizar un análisis en profundidad de

esta obra, desde su perspectiva narrativa y cinematográfica, es no sólo pertinente (dada la escasa bibliografía que existe), sino necesario por la importancia y trascendencia temática que genera; sobre todo en el enfoque del multiverso desde su vertiente psicológica y onírica. Permite, además, evidenciar que las propuestas culturales de latitudes orientales responden también a las mismas preguntas, angustias y percepciones del pensamiento filosófico y científico contemporáneo occidental.

El mismo Tsutsui, como se ha dicho con anterioridad, acepta que la versión fílmica de *Paprika* conforma una parte necesaria de la novela, no sólo porque argumentalmente son análogas, sino porque los recursos fílmicos enriquecen la diégesis narrativa. Por tal motivo, me referiré contantemente y por igual³⁶ tanto a la novela como a la película para el análisis de ambas obras desde la temática del multiverso.

Para tales propósitos, es preciso tener claros los motivos argumentales presentes en *Paprika*. Se considera que el estilo narrativo del autor hace que su narrativa no se aboque del todo por un género en particular, como él mismo comenta, “I do not find it accidental that from the 60s through the 70s, just while the post-surrealism mode nurtured British New Wave and North-American metafiction and Latin-American magic realism, I was making every effort to develop my own theory of hyper-fictionality without knowing those Western literary experiments”³⁷. Irónicamente, el ‘desarrollo de su propia teoría’ lo acercó, indudablemente, a los géneros mencionados que, además, son los que se encuentran mayormente en *Paprika* como arcos argumentales para definir al mundo onírico como un posible multiverso. Quizá, entonces, Tsutsui sólo pretendía, con su afirmación, desprenderse de todas esas etiquetas que demarcan cómo debe ser un género u otro en función de su territorio geográfico.

³⁶ En el sentido de no establecer jerarquías y ejemplificar la teoría con pasajes de la novela o escenas de la película.

³⁷ Tsutsui, Yasutaka. *On My Fictional Theory: A Recollection*, 1991 –sin publicar. JALInet, Japanese Literature. *Op.Cit.*

2.3. Descifrando otros mundos: *Paprika*, la detective de sueños

El desarrollo argumental de la novela comienza con un estilo netamente descriptivo: el Instituto de Investigación Psiquiátrica de Tokio ha creado una nueva tecnología, PT, para el tratamiento Psico-Terapéutico de pacientes esquizofrénicos a través del análisis de sus sueños. Dicho tratamiento aún carece de legalización y autorización del gobierno; sin embargo, se ha comenzado a utilizar en secreto para pacientes esquizoides y en casos cuyo perjudicado posea un rango social o político importante que requiera discreción.

Este tratamiento le permite al médico encargado del caso introducirse en el inconsciente de los pacientes a través de sus sueños con la posibilidad no sólo de analizarlos, sino también de grabarlos y así poder solucionar sus traumas psicológicos más rápida y efectivamente: “Grabamos los sueños de los pacientes para descubrir la forma anómala en que se asociaban ‘significante’ y ‘significado’³⁸”. Evidentemente, no todos los médicos del Instituto aceptan dicho tratamiento; dos médicos en particular, Morio Osanai y el vicepresidente del Instituto, Seijiro Inui, condenan una práctica que consideran carente de ética médica o contraria al código deontológico.

Con el permiso del jefe del Instituto, Torataro Shima, sin embargo, se ha nombrado como la médico mejor capacitada para utilizar dicho tratamiento ilegal a la doctora Atsuko Chiba (candidata al Premio Nobel). Chiba, por su parte, se ha creado un álter ego, Paprika, para que sus pacientes no puedan identificarla y sientan mayor confianza en su proceso de recuperación. Casi al mismo tiempo, el mecanismo PT se ve superado por su versión portable, Mini DC, susceptible de ser colocado en la cabeza de manera imperceptible:

³⁸ Tsutsui, Yasutaka. *Paprika*. p. 58.

Antes estaba lleno de cables, pero ahora [el nuevo sistema PT] sólo dispone de uno. Pronto [con la tecnología del Mini DC] ni siquiera hará falta el gorro. Se puede decir que [el sistema PT] es una combinación de interfaces entre un sensor de ondas cerebrales altamente sensible y el procesador central. Antes había que introducir electrodos bajo el cráneo sólo para investigar las ondas cerebrales en la corteza. Ahora mira lo sencillo que es³⁹.

El problema surge cuando cuatro de los cinco prototipos del Mini DC son robados, provocando un alboroto en todo el Instituto de Investigación, ya que el dispositivo carece de restricciones de seguridad y, dada la facilidad e invisibilidad de su diseño, cualquier usuario puede introducirse en los sueños y pensamientos de los portadores. El inconveniente se vuelve aún más grave cuando el creador de dicha tecnología, el doctor Kōsaku Tokita y su colega, la mencionada doctora Atsuko Chiba, conocen los efectos secundarios del uso continuo del dispositivo: la tecnología del Mini DC tiene imperfecciones que pueden causar estragos en el mundo real. Los ladrones de los dispositivos comienzan a utilizarlos para invadir e implantar sueños en otros personajes. Así, una tecnología que había nacido legítimamente para la cura en la terapia psicológica, pronto es utilizada para aterrorizar a otros. Paprika será quien lidere la investigación onírica sobre el robo de los Mini DC, con el objetivo de traerlos de vuelta a manos seguras y, al mismo tiempo, ayudar a las mentes que han sido dañadas en el proceso. Paprika, entonces, es quien ingresa en la mente de los pacientes e investiga, como detective, el origen de los sueños traumáticos; Atsuko, por su parte, es la terapeuta, se puede decir que es quien analiza e interpreta la investigación realizada por Paprika.

Eventualmente, el ‘psico-terrorismo’ se extiende más allá de los portadores: cuanto mas profunda sea la fase del sueño, mayor lucidez y menor diferencia habrá entre el sueño y la vigilia. El Mini DC se convierte, de este modo, en una puerta de dos vías, una que no sólo permite entrar al mundo de los sueños, sino también en otra que habilita

³⁹ *Ibidem.* p. 40.

a los sueños para salir de la mente, ocasionando que se concreten en el mundo real y sean capaces de interactuar físicamente con cualquier persona o cosa que se encuentren a su paso. Los sueños se *infectan* de otros sueños, emergen, se hacen complejos y pronto la salud mental de toda la ciudad de Tokio se verá afectada.

Paprika se divide en dos partes: la primera, de corte clásico, presenta los personajes principales, sus idiosincrasias y las intrigas conscientes entre ellos (dejando al descubierto la hipocresía del mundo ‘despierto’); la segunda deconstruye la primera a través de los deseos inconscientes de los actantes, hasta que, eventualmente, se erige un mundo surrealista y poco fiable, tan poco como el de la vigilia.

A través de ahondar en el perfil psicológico, Tsutsui construye una obra de dilema epistémico donde la premisa principal es diferenciar cuál es el universo ficticio y cuál es el real. Se cuestiona, además, la legitimidad de los médicos como ‘sujetos saludables’ aptos para penetrar y modificar el inconsciente de alguien, sea para reordenar pensamientos conflictivos del ‘enfermo’, o para construirles una realidad saludable; es decir, los medios ofrecen una cura a los ‘sujetos enfermos’ según su propia clasificación de ‘enfermedad mental’, la cual, cabe decir, ha variado constantemente a los largo de la historia.

A modo de muy breve apunte, se puede mencionar que en la Edad Media la locura (junto son el ‘sueño profundo’) se consideraba un vicio, según la obra *De fructibus carnis et spiritus* (s. XIII) de Hugues de Saint-Victor (1096-1141); durante el Renacimiento con las obras de Sebastian Brant (1457-1521) y Erasmo de Rotterdam (1466-1536), la locura toma aire de sátira popular y castigo cómico del saber presuntuoso; y finalmente con la llegada del Clasicismo, el pensamiento racional clasifica la locura como una enfermedad mental⁴⁰. Durante esta última época, la locura

⁴⁰ Cf. Foucault, Michel. *Op.Cit.* pp. 42-53.

poseía un carácter casi onírico que la relacionaba con la melancolía y el sueño cuando estas dos últimas tenían características ‘sobrenaturales’, tales como anticipar el futuro o ver seres invisibles. Del mismo modo, se consideraba que el sueño y el delirio de la locura estaban inmersos en un universo de negatividad idóneo para eliminar la ‘vigilia humana’, a saber, se definían como estados que inhabilitaban la capacidad para definir la verdad, así “la locura comienza allí donde se nubla y se oscurece la relación del hombre y la verdad”⁴¹.

En *Paprika* la legitimación del médico como sujeto sano queda suspendida:

–Está cundiendo el pánico entre el personal por el contagio de esquizofrenia– dijo Tokita inclinando su corpachón hacia Atsuko. Uno de los terapeutas había contraído delirios paranoicos– [...] –En cualquier caso, no puede ser bueno que los médicos que están tratando a pacientes tengan los mismos desórdenes que ellos, ¿no te parece?⁴².

Este apunte se torna más efectivo cuando se tiene en consideración la propuesta del psicólogo japonés Shū Kishida, quien en 1978 diagnosticó que la condición psicológica del Japón moderno se definía como ‘esquizofrénica’ en su libro *Monogusa seishin bunseki (Slacker Psychoanalysis)*. En 1990, el intelectual Norihiro Kato apoyó la teoría de su predecesor argumentando que “Japan’s ‘personality’ really had been splintered into an inner and outer self by the contradictions inherent in the US occupation of Japan after the war”⁴³.

No es de extrañar la crítica lanzada por Tsutsui. Antes de la Era Meiji, el ‘tratado del alma’ comenzaba desde la más corta infancia, basándose en una psicología influenciada por la filosofía china y budista que erigía sus bases sobre la instrucción sistemática que ayudaba a dirigir la emergencia y crecimiento del propio yo. Se trataba de un

⁴¹ *Ibidem*. p. 375.

⁴² Tsutsui, Yasutaka. *Op.Cit.* pp. 18-19.

⁴³ Norihiro Kato en Goto-Jones, Christopher. *Modern Japan: A Very Short Introduction*. p. 130.

acercamiento muy distinto al utilizado en Occidente en la misma época, orientado básicamente en la dualidad castigo-recompensa. No obstante, con la implantación de las Reformas Meiji que impulsaron la industrialización en 1867, se hizo patente que la psicología jugaba un papel fundamental en el desarrollo de las sociedades modernas, por tal motivo fue necesario adoptar e introducir la psicología moderna (occidental) en su sociedad. Cuando la Universidad de Tokio fue inaugurada en 1877, la psicología anglo-americana ya entraba en el prospecto de clases ofertadas. Lo más sorprendente fue el éxito que tuvo entre los estudiantes, pues en 1886 se propuso también la enseñanza de la psicofísica o psicología experimental. En 1900 se estableció el primer laboratorio de esta materia en dicha universidad, cuando en Europa la psicología experimental todavía luchaba por ser reconocida como una rama más de las ciencias⁴⁴.

No se puede hablar de la influencia que tuvo la psicología occidental en Japón sin mencionar a Sigmund Freud. La teoría psicoanalítica de Freud (1856-1939) se funda en el contexto de la superación del ‘trauma’ (ideas o deseos sexuales –normalmente producidos durante la infancia– inaceptables para el consciente). Su método se basa en el análisis de los sueños para reconstruir la realidad psíquica sublimada, y así prevenir y/o corregir el estado de histeria⁴⁵.

Para Freud, los sueños trabajan en la línea deseo-cumplimiento, por ello, dependiendo del grado de prohibición que el consciente impone ante un deseo, éste puede derivarse según tres posibilidades: el deseo puede ser cumplido (en caso de ser ‘benigno’), puede despertar al soñador por el estrés que el mismo deseo le genera, o finalmente el consciente ‘disfraza’ al deseo para que, aún habiéndose cumplido, el sujeto pueda seguir durmiendo. Esta última perspectiva freudiana está presente a lo

⁴⁴ Azuma, Hiroshi; Hiroshi Imada. “Origins and Development of Psychology in Japan: The Interaction between Western Science and the Japanese Cultural Heritage.” *International Journal of Psychology*. p. 708.

⁴⁵ Share, Lynda. *If Someone Speaks, It Gets Lighter: Dreams and the Reconstruction of Infant Trauma*. n.p.

largo de *Paprika* cuando la ‘detective de sueños’ se propone hallar el trauma que aqueja a uno de sus pacientes:

- Aunque sepa que es un sueño, me bloqueo. ¿Cómo se llama eso? Ese tipo de resistencia. ¿La ‘cordura dentro de un sueño’?
- No, la cordura dentro de un sueño consiste en pensar que puedes hacer algo sólo porque estás en un sueño. A la inhibición que evita que lo hagas yo la llamo la ‘razón del sueño’⁴⁶.

La teoría freudiana del trauma aparece constantemente en los diálogos de *Paprika*. Entender los lineamientos básicos propuestos por Freud es, entonces, primordial para comprender la intertextualidad (entre ficción y psicoanálisis) y la crítica contra la hiper-racionalización que se teje en la obra. Por ejemplo, Freud señala que para lograr transformar los pensamientos y sentimientos inconscientes en sueños, aquellos deben ‘engañar’ al consciente. La manera de lograrlo surge cuando los sueños (para formarse) se ‘alimentan’ del material que los *residuos diurnos* o *day residue* (experiencias, pensamientos, sentimientos, recuerdos aparentemente triviales pero emocionalmente significativos) le proporcionan⁴⁷. Así leemos en *Paprika*: “Parece que tienes muchos ‘residuos diurnos’ [...] restos de tu actividad diaria. Es un término freudiano”⁴⁸. Estos ‘restos de actividad diaria’ son los detonantes que Tsutsui utiliza para cuestionar la ficción onírica: la información de la vigilia (lo ‘real’) construye el sueño (lo ‘irreal’) dotándolo así de veracidad⁴⁹.

Siguiendo con Freud, el deseo se transfiere a dichos residuos para tomar forma

⁴⁶ Tsutsui, Yasutaka. *Paprika*. p. 71.

⁴⁷ Muy distinto es el planteamiento de Carl G. Jung sobre la naturaleza de los sueños: proviene de una fusión de elementos infra-conscientes o de la combinación de todas las percepciones, ideas y sentimientos que, por su escaso relieve, han escapado a la consciencia. Jung, Carl. *Energía psíquica y esencia del sueño*. Apud. Las Heras, Antonio. “Los sueños no compensatorios en la psicología junguiana.” *El Otro*. p. 2.

⁴⁸ Tsutsui, Yasutaka. *Paprika*. pp. 47-48.

⁴⁹ Vargas, María. *La representación de los sueños por medio de la animación japonesa: Paprika de Kon Satoshi*. p. 50.

durante los sueños, aunque la imagen final de éstos se complementa con diferentes mecanismos que los distorsionan. Estos son: (i) la *condensación*, la cual fusiona dos o más imágenes; en la novela esta característica queda ejemplificada: “en ese momento, después de notar que iba a toparse con algo que no quería ver, la cara de Paprika se transformó en la de un tigre”⁵⁰. (ii) El *desplazamiento*, consiste en la sustitución de personas, escenarios u objetos por otras, o un reemplazo completo de ellos; en la novela aparece: “[...] Paprika, ¿te perseguía algún pájaro? / –¿Pájaro? ¿Te refieres al grifo? Sí, era el vicepresidente”⁵¹. (iii) La *simbolización*, el lenguaje primario para representar la asociación de ideas, en la novela se lee: “–Sí, ojalá hubiera aprendido más de él [...] / –Ajá, ese es el ‘viejo sabio’. [...] uno de los arquetipos de Jung [...] personifica la sabiduría inconsciente en nuestro interior”⁵².

Es interesante notar cómo la novela, al construirse a partir del mundo onírico y su materia fundamental, los sueños, sigue las premisas freudianas anteriormente citadas; sin embargo, el uso que se hace de tal teoría, según se ha visto, es un constante ejercicio de sátira y de deleite por el absurdo. Si el deseo es el causante del trauma, como sostiene Freud, es deber del médico, en este caso Atsuko Chiba, demostrar a sus pacientes cómo aquello que tanto desean los pierde en un mundo onírico alterado donde la razón entra en debate consigo misma. Así, el trauma debe ser tratado en términos opuestos de enfermo-sano, verdad-error para atacar a la sinrazón.

Justamente los métodos utilizados para suprimir la enfermedad serán los que generen el conflicto terapéutico. Mientras Atsuko utiliza a ‘Paprika’ desde la técnica freudiana para rescatar a sus pacientes de ese mundo del semisueño y entregarlos por completo a una ‘vigilia auténtica’, a la eliminación del universo de la ilusión; la técnica de Paprika

⁵⁰ Tsutsui, Yasutaka. *Paprika*. p. 112.

⁵¹ *Ibidem*. p. 309.

⁵² *Ibidem*. p. 85.

es utilizar el verdadero ‘despertar’ que está alojado en la misma consciencia del sueño⁵³, porque el trauma es una pasión que pertenece tanto al cuerpo como al alma; es decir, no se trata de dos universos enfrentados, sino –de alguna manera– embrollados.

Es así como podemos afirmar que la operación terapéutica realizada por Paprika se da en el espacio de la imaginación: la ilusión entra en un juego donde ésta misma cura lo ilusorio. Tal fin requiere de una técnica de realización teatral la cual, según Foucault:

Integra la irrealidad de la imagen en la verdad perceptiva [...], no se trata de proseguir el delirio, sino al continuarlo, de tratar de darle realización. Es preciso llevarlo a un estado de paroxismo y de crisis [...] que marca el punto donde la ilusión, vuelta contra sí misma, va a abrirse ante la deslumbrante verdad. [...] Para que la crisis sea medicinal y no simplemente dramática [...] *para que esta realización dramática del delirio tenga un efecto de purificación cómica, es preciso que un engaño sea introducido en un momento dado.*⁵⁴ (Énfasis mío).

El engaño, así pues, se presenta con la complicidad de Paprika a través de un aparente jugueteo para salvar el organismo/alma de los pacientes. El universo del sueño crea otro universo dentro de sí mismo, el de la simulación (muy similar al planteamiento de Tlön, con la ligera variante que éste se vale de la imaginación, no del sueño). Se forman entonces tres universos enfrentados: en el primero Atsuko es la médica que interviene/cura a los pacientes a través de la ciencia y la razón; en el segundo, Paprika es una confidente que actúa desde el inconsciente; y en el último, se genera una fusión de Atsuko con el cuerpo de Paprika (por ser ella quien debe realizar el procedimiento de curación) que funciona como una amante e intercede desde el erotismo.

De hecho, el mismo nombre de ‘Paprika’ es una sátira de este proceso. ¿Por qué Atsuko Chiba ha elegido llamar al desdoblamiento de sí misma ‘paprika’? ¿Hay alguna razón o es meramente un nombre aleatorio? ¿Por qué ‘paprika’ y no ‘berenjena’?

⁵³ Descartes en *Les Meditations Metaphisiques* encontró este ‘despertar absoluto’ justamente en la consciencia del sueño. Cf. Foucault, Michel. *Op.Cit.* p. 510.

⁵⁴ *Ibidem.* pp. 514-516.

Podemos aventurar una respuesta al rastrear que *paprika* es el nombre húngaro, serbo y alemán para referirse a los frutos del *capsicum*, una planta originaria de tierras Mesoamericanas. En sus orígenes, la paprika se distinguía por su color rojo y su sabor picante proveniente de la capsaicina, compuesto químico conocido por sus efectos analgésicos y afrodisiacos.

Quizá las cualidades de este fruto fueron los principales alicientes para que el cineasta italiano Tinto Brass (1933-) llamara a su película erótica ambientada en 1928 *Paprika* o *Los burdeles de Paprika* (1991), aun cuando se basó en una novela del mismo género pero de nombre totalmente distinto, *Fanny Hill: Memoirs of a Woman of Pleasure* (1784), del novelista inglés John Cleland (1709-1789). Si se presta atención al argumento de la película de Tinto Brass, se puede notar una ligera influencia en la trama de la novela de Tsutsui: Mimmo es una joven de campo que decide mudarse a la ciudad con intenciones de formar un negocio propio. Para financiarse, comienza a trabajar como prostituta en los burdeles, sitios donde será reconocida como ‘Paprika’ por sus clientes. Si bien la novela de Tsutsui no es pornográfica ni su ‘Paprika’ es prostituta, no se puede negar que sí posee tintes eróticos.

La doctora Atsuko Chiba sabe que, durante las terapias oníricas, no debe ser reconocida por sus pacientes antes, durante ni después; sea para no interferir con el proceso, por la cualidad *sui generis* del mismo, o simplemente porque el tratamiento es ilegal. Estas razones la llevan a considerar como mejor solución, ser otra persona; siguiendo a Foucault, a una ‘representación teatral’.

Paprika, por lo tanto, será quien dará cita y conocerá a sus pacientes siempre en el mismo sitio, Radio Club, “un bar discreto y algo pasado de moda” que “solo frecuentan hombres, siempre está tranquilo” y le encanta⁵⁵. Posteriormente, los conducirá a su casa

⁵⁵ Tsutsui, Yasutaka. *Paprika*. p. 29.

para comenzar el tratamiento, uno que incluirá la práctica sexual onírica como hipérbole satírica de los lineamientos freudianos para solventar el trauma: “Hacer el amor en un sueño estimula los sentimientos de culpabilidad, provocando que el que está soñando se despierte”⁵⁶. Así, la analogía paprika-mujer picante resulta muy conveniente para satirizar las propuestas freudianas. En la recta final de la novela reconocemos que no hay una visión antropocentrista válida para explicar el universo físico u onírico; es decir, tras toda la aventura y lógica freudiana para aliviar el trauma, concluimos la novela sin estar del todo seguros si los personajes despertaron finalmente o sólo han entrado en un estadio del sueño más profundo.

Como se ha dicho, para Tsutsui el surrealismo tuvo gran influencia en la realización de *Paprika*, por tal motivo, no está de más anotar que la analogía, como verdad del mundo, era una de las características más importantes destacadas por André Breton (1886-1966) en lo concerniente al estilo surrealista:

Only on the level of analogy have I ever experienced intellectual pleasure. For me the only manifest truth in the world is governed by spontaneous, clairvoyant, insolent connection established under certain conditions between two things whose conjunction would not be permitted by common sense. [...] Poetic analogy has this in common with mystical analogy: it transgresses the rules of deduction to let the mind apprehend the interdependence of two objects of thought located on different planes. Logical thinking is incapable of establishing such a connection, which it seems a priori impossible. [...] *poetic analogy lets us catch a glimpse of what Rimbaud named “true life”*⁵⁷. (Énfasis mío).

Para hacer diáfana la propuesta de ‘poesía analógica’, Breton cita el cuento zen de las libélulas y los pimientos. Se dice que por bondad budista, Matsuo Bashō (1644-1694) modificó un cruel *haiku* propuesto por su discípulo Kikaku, quien compuso: “libélula roja / arrancadle las alas / un pimiento”. Bashō repuso: “Pimiento / ponedle alas /

⁵⁶ *Ibidem*. p. 270. En la novela, Paprika sólo se adentra una vez en el inconsciente de una de sus colegas y practica una relación lésbica.

⁵⁷ André Breton en Caws, Mary Ann (ed). *Surrealist Painters and Poets: An Anthology*. pp. 134-135.

libélula”. Breton consideraba que la poesía analógica y el *haiku* eran capaces de reunir dos principios opuestos con simplicidad⁵⁸. Una libélula, entonces, puede ser un pimiento; pero también, un *pimiento puede ser una libélula*. De hecho, Paprika/Atsuko Chiba es también la cruda representación satírica de la desigualdad hombre/mujer principalmente (sobre todo en lo referente al ámbito científico), pero también de Oriente/Occidente, colonizador/colonizado, sueño/vigilia, razón/fantasía, ciencia/magia; dualidades todas ellas enfocadas en el contexto japonés, pero extensibles a cualquier otro.

Para poner de relieve lo anterior, se puede aludir a la obra *Madame Chrysanthème* (1887) del escritor francés Julien Viaud mejor conocido como Pierre Loti (1850-1923). *Madame Chrysanthème* es una novela (posteriormente ópera) semi-autobiográfica que constituye un paradigma representacional de la mujer japonesa desde la perspectiva occidental. El argumento narra cómo Pierre Loti decide contraer, temporalmente, matrimonio con una joven durante su estancia en Nagasaki a través de una agencia local. Se describe el estereotipo femenino nipón, infantil e ingenuo, desde una única aspiración, consagrarse al bienestar masculino. Una vez llegada la separación de los amantes, ninguno de los dos expresa sentimientos de tristeza o culpa.

Muy pronto, *Madame Chrysanthème* se convirtió en un éxito editorial en Occidente, fue así como en 1898 John Luther Long (1861-1927) reescribió su propia versión, *Madame Butterfly*, introduciendo un cambio esencial: la joven enamorada es abandonada por un marino estadounidense. Así, la imaginaria femenina nipona quedaría representada como “una libélula herida, cuyos brazos extendidos dibujan con las mangas del kimono la frágil silueta de las alas de una mariposa que, en un giro profético

⁵⁸ *Ibidem*. p. 136-137.

y desgarrador, reencontraremos en el primer acto de la ópera [*Madama Butterfly*, 1904] de Puccini”⁵⁹.

Ciertamente el estereotipo Occidental adjudicado a la feminidad japonesa resulta dramático, pero no hay que omitir que éste procede de las estructuras patriarcales del mismo Japón. Un estereotipo consagrado en el régimen Tokugawa/ Edo (1600-1868), que sitúa a la mujer como subordinada del hombre según la fórmula ideológica del ‘Estado-familia’.

En la adaptación que Satoshi Kon hace de la novela, el símbolo de la mariposa surge constantemente a lo largo de la película como un guiño crítico a la condición patriarcal de la feminidad. Por ejemplo, una bandada de mariposas atacarán a Paprika durante su investigación para hacerla desistir (el conocimiento no es ‘propio’ de lo femenino). En otra de las escenas más simbólicas y significativas, Paprika, convertida en mariposa, es capturada a manos de Osanai (principal rival intelectual de Atsuko), quien, en un acto transgresor, ‘rompe el disfraz onírico’ de Paprika desvelando su verdadera identidad como Atsuko Chiba, dejándola desnuda y desprotegida en ese *otro mundo* que no controla. Paprika, por su parte, yace con sus alas de mariposa (metáfora de su fragilidad) clavadas a una mesa, evidenciando el rol que juega ella para Osanai, ser una mujer-objeto digno de admirar por su belleza⁶⁰:

⁵⁹ Guarné, Blai. “La representación de la mujer japonesa: orientalismo y auto-colonización.” *Libro de la temporada ABAO-OLBE*. p. 93.

⁶⁰ Esta metáfora también aparece en películas como *The Collector* (William Wyler, 1965) y *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991).



Ilustración 8: *Mujer mariposa*. Satoshi Kon, 'Paprika'.

En un giro sorprendente, sin embargo, Paprika logra burlar a su captor. Y lo mismo sucede en la novela, sólo que esta vez Atsuko es capturada en un intento de violación y, a pesar de las agresiones físicas, logra sublevarse y anteponerse a Osanai. Como se puede apreciar, Tsutsui juega con dos principios de oposición a lo largo de la novela, 'libélula sin alas/pimiento' o 'pimiento alado/libélula', devolviéndonos una Paprika que abandona a sus amantes⁶¹ a pesar de su aspecto 'infantilizado', alejándola de la *femme-enfant* y acercándola un poco más a la *femme fatale*; siendo líder y heroína en un mundo socialmente considerado 'de hombres' (el de la ciencia y la tecnología).

Según las características señaladas por Northrop Frye en *Anatomy of Criticism* (1957), Paprika puede ser considerada, sin duda, una heroína:

Superior in degree to other men[person] but no to his natural environment, the hero[ine] is a leader. [S]he has the authority, passions, and powers of expression far grather than ours, but what [s]he does is subject both to social criticism and to the order of nature⁶².

Paprika-Atsuko explícitamente usa la figura del doble para tematizar en primer lugar la feminidad confrontada (según los parámetros patriarcales), y en segundo, posicionar la subjetividad múltiple en cada uno de los personajes divididos en dos universos –en

⁶¹ Cabe recordar que todos los pacientes de Paprika son del sexo masculino.

⁶² Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. p. 34.

principio– independientes. Para referirnos a ello, se debe asumir el principio de desdoblamiento del yo, análisis que será tratado a continuación.

2.4. Paprika: El *Doppelgänger* de otro universo

La cultura japonesa, por su historia, ha tenido que lidiar con el desdoblamiento idiosincrático. El ejemplo más evidente es señalado por el psicólogo Shū Kishida cuando se refiere al por qué de la personalidad esquizofrénica nipona. Después de la Segunda Guerra Mundial, el idioma inglés se volvió obligatorio a nivel educativo desencadenando una división profunda en la identidad japonesa: a nivel interno se mostraba desprecio por el inglés y la cultura asociada al idioma; a nivel externo, seducía. En esta batalla, el inglés fue asimilado de manera muy particular provocando no sólo un sentimiento de inferioridad (por la dificultad en su aprendizaje), sino también el efecto contrario, una explosión del *katakana* (silabario utilizado para, entre otras cosas, las palabras extranjeras). Ambas derivaciones sólo acentuaron más la fragmentación de la idiosincrasia japonesa frente a dicha lengua⁶³.

Las consideraciones anteriores respecto a la imagen que tiene el inglés en Japón, se vuelven significativas para explicar el por qué de Paprika quien, más allá de ser una pieza fundamental en la trama, es también la personificación de un segmento importante de la sociedad japonesa actual: Paprika es (y hace) todo lo que no es (ni hace) Atsuko Chiba; de hecho, Satoshi Kon dejó muy clara esta diferencia entre ambos personajes en su versión animada. Como dijimos, Atsuko debe y tiene que disfrazarse de Paprika para poder practicar la terapia psicológica: “[Atsuko] necesitaba tiempo para transformarse en Paprika: cambiarse el peinado, el maquillaje y, lo más complicado, ponerse pecas

⁶³ Sleebom, Margaret. *Academic Nations in China and Japan: Framed in Concepts of Nature, Culture and the Universal*. p. 186.

bajo los ojos”⁶⁴. Sabemos que, independientemente de todo lo que un personaje/persona se pueda transformar a través del disfraz, los ojos serán algo que no se podrá cambiar radicalmente, “los ojos son el reflejo del alma”, dice un conocido refrán popular.

En el anime hay un código técnico específico para definir la idiosincrasia de los personajes según la forma de sus ojos. Así, podemos ver que mientras los ojos de Atsuko Chiba son horizontales y alargados como representación de adultez y seriedad; los de Paprika, por el contrario, son grandes y ovalados como símbolo de juventud y vivacidad⁶⁵:



Ilustración 9: Álterego. Satoshi Kon, 'Paprika'.

Si los ojos de ambos personajes son tan radicalmente distintos, ¿debemos inferir que Paprika es la representación de una alucinación, un sueño o de un personaje real de otro universo dentro de la misma diégesis de la novela? La pregunta no es nimia.

Para el antiguo Egipto la sombra era una antigua forma del alma o *Ka*, tan material como el cuerpo (de ahí su embalsamación). Muy similar era el *genius* para los romanos, el *fravauli* para los persas, el *rephaim* hebreo, o el *eidolon* para los griegos. Todos ellos referían a un segundo yo, una duplicación de la existencia, la de su presencia perceptible

⁶⁴ Tsutsui, Yasutaka. *Op.Cit.* p. 80.

⁶⁵ Cobos, Tania. “Animación japonesa y globalización: La latinización y la subcultura otaku en América Latina.” *Razón y palabra.* p. 9.

y la de su imagen invisible, a través de la cual la muerte puede ‘transitar libremente’. Esto, para la psicología, será la psique, cuyo reino es el mundo de los sueños⁶⁶.

André Breton propuso la creación de un mito llamado *Les Grands Transparents* al final de su *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1945) en respuesta a “l’homme n’est peut-être pas le centre, le point de mire de l’univers”; su objetivo era poner fin al antropocentrismo occidental a partir de figuras míticas que escaparan de los sistemas de referencias sensoriales, fueran espontáneas y se manifestaran en el miedo, el azar, la oportunidad y el acontecimiento⁶⁷. Inspirado por la lectura de William James y de Novalis, Breton sostuvo que estas figuras míticas condensaban a todos los seres fantásticos salidos de la imaginación, pero constituyéndose como una concretización mental similar a la de los mundos paralelos y con posibilidades de existir en uno de ellos. La importancia teórica de los *Grandes Transparentes* es su cualidad como experiencias estéticas capaces de cuestionar el sistema rígido de la lógica a través de la posibilidad y existencia del absurdo, la osmosis, la porosidad de los absolutos siendo penetrados por los arcanos de otro mundo.

Evidentemente, la reflexión de Breton se dirige especialmente a los géneros pictóricos y al arte en general; pero sus alcances se pueden extender también al ámbito de la psique. Las coincidencias aleatorias y los encuentros azarosos (o *azar objetivo*, según la noción surrealista⁶⁸) han obviado esa relación secreta entre, por ejemplo, una olla con agua hirviendo y la teoría del universo inflacionario. Constantemente generamos coincidencias mentales a partir de las señales y los signos externos y, según sea la reciprocidad entre ellas, las dotaremos de un cierto sentido. Como argumenta Silva-Cáceres:

⁶⁶ Rank, Otto. *The Double: A Psychoanalytic Study*. p. 60.

⁶⁷ Silva-Cáceres, Raúl. *El árbol de las figuras: estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. p. 25.

⁶⁸ *Ibidem*. p. 26.

[...] Dibujamos con nuestros movimientos una figura idéntica a la que dibujan las moscas cuando vuelan en una pieza, de aquí para allá, bruscamente dan media vuelta, de allá para acá, eso es lo que se llama movimiento browniano [...] un ángulo recto, una línea que sube, de aquí para allá, del fondo al frente, hacia arriba, hacia abajo, espasmódicamente, frenando en seco y arrancando en el mismo instante en otra dirección, y todo eso va tejiendo un dibujo, una figura [...] ⁶⁹.

Paprika, como detective de sueños, se introduce en la psique de sus pacientes para encontrar cuáles son esas ‘casualidades’ de la vigilia concretadas en el sueño, con el fin de averiguar su papel a nivel psíquico. Paprika puede ser interpretada, de este modo, como la representación de un *Grande Transparente* bretoniano, un símbolo de *otro mundo* –el onírico– capaz de visualizar los caminos que teje el azar. La detective de sueños trabaja en ese otro universo para corregir el universo de Atsuko, de modo que se alude a un posible mundo único, aunque escindido. De esta manera, y tal y como lo propuso William James en *Pluralistic Universe* (1909), el multiverso no se encuentra fuera de este universo, sino dentro del mismo. Según Jung:

Indudablemente la idea del *unus mundus* se basa en el supuesto de que la multiplicidad del mundo empírico se apoya en una unidad subyacente, no en la coexistencia o combinación de dos o más mundos fundamentalmente diferentes. Al contrario, todo lo dividido y diferente pertenece a un único y mismo mundo, [...]. La existencia de innegables conexiones causales entre la psique y el cuerpo confirman su naturaleza subyacente unitaria, confirmando que incluso el mundo psíquico, tan extraordinariamente diferente del mundo físico, no se origina fuera del cosmos [...] Por tanto, el *unus mundus* parece ser sin duda el trasfondo de nuestro mundo empírico ⁷⁰. (Cursivas en el original).

Para ejemplificar el *unus mundus* junguiano con respecto a cómo funciona el multiverso en *Paprika*, se puede tomar la teoría del ciclo cosmogónico de Joseph Campbell, según la cual la consciencia circula por los tres planos del ser. El primero será el de la experiencia despierta (*waking*), la cognición de lo definitivo y los hechos del universo externo común a cualquiera; aquí se encuentran las experiencias de la vida.

⁶⁹ *Ibidem*. p. 27.

⁷⁰ Jung, Carl G. *Obras Completas Vol.14*. Apud. Young, Polly, Terence Dawson. *Op.Cit.* p. 105.

El segundo es la experiencia del sueño, la cognición de lo fluido, las formas sutiles y privadas del mundo interior que se vuelven una misma sustancia con el soñador; las experiencias del plano anterior son procesadas e internalizadas. El tercero es el sueño profundo, una etapa sin sueño que es principio y final de todo el ciclo, un abismo de silencio que renueva las energías de la primera etapa⁷¹.

Al principio de la historia, los dos personajes femeninos actúan independientemente el uno del otro y cada uno corresponde a un espacio/mundo distinto. Pero a partir del robo del dispositivo y del colapso de ambos mundos, las dos protagonistas son ‘forzadas’ a trabajar en equipo sin distinción de sus estados de consciencia. Los fenómenos psicológicos son tan reales como los objetos físicos, de ahí que no sólo Paprika es una corporalización de un hecho psicológico de Atsuko Chiba, sino que, dadas las características del Mini DC, la virtualidad de los sueños y las pesadillas se tornarán ‘reales’:

[El tigre] salió de un sueño y después desapareció porque en realidad no existía, pero aun así había muertos y heridos. [...] Atsuko no sabía que responderle y, por mucho que se empeñara, lo máximo que conseguiría sería una hipótesis simbólica que reafirmara el gran poder de los sueños. Porque, aunque ellos no eran más que mensajeros del reino de los sueños, estas apariciones tenían poder para matar o dejar heridas duraderas en el mundo real⁷².

Consecuentemente se alza un nuevo peligro, el inconsciente puede inundar al individuo o hacer que se identifique plenamente con sus contenidos, capacitándolo para funcionar y desarrollarse de manera autónoma en relación a la realidad de la que depende; es decir, los trastornos disociativos (despersonalización, amnesia funcional, fuga disociativa, personalidad múltiple, el síndrome de Cotard o la esquizofrenia) son condiciones psicológicas con consecuencias y efectos visibles.

⁷¹ Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. pp. 292-293.

⁷² Tsutsui, Yasutaka. *Paprika*. p. 294.

Desde esta perspectiva, podríamos trazar una línea desde los protagonistas del mundo diegético o universo uno, Atsuko, Tokita, Osanai, Inui, Shima, Nose, etc.; hasta los protagonistas del mundo metadieético o universo dos, Paprika, Tokita, Osanai, etc.; sea este segundo universo una variante de la figura romántica del *Doppelgänger* o la representación gótica del *otro*. La construcción/aparición de un doble tiene un efecto perturbador para un sujeto, un miedo indecible ante la sublevación o impostura de aquel, un otro yo que pertenece a un universo que no es el propio.

Ya su etimología, *doppel-* doble y *Gänger-* caminante o ‘el que camina al lado’, revela su cualidad *uncanny/ unheimlich*, definida por Freud en “Das Unheimliche” (1919) como aquello que resulta ominoso por no ser propio o familiar según sus características ‘naturales’. El *Doppelgänger* es la representación de nuestro inconsciente reprimido que ha logrado trasgredir, de alguna manera, ese filtro impuesto por el consciente para manifestarse ante el sujeto como un posible remplazo de su originalidad. Es un doble inadmisibile de su copia⁷³.

El *Doppelgänger* es un personaje que ha sido retratado multiplicidad de veces en las artes: Jorge Luis Borges lo plasma en su cuento “El otro” (1969), Guy de Maupassant en “El Horla” (1887), Franz Schubert (1797-1828) titula a una de las seis canciones de su *Schwanengesang* “Der Doppelgänger”(1828), Remedios Varo lo retrata en *La calle de las presencias ocultas* (1956), R. Louis Stevenson (1850-1894) en *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), E.T.A. Hoffmann (1776–1822) en *Die Elixiere des Teufels* (1815-16), Fiódor Dostoyevsky (1821-1881) en su novela *El Doble* (1846), Oscar Wilde (1854-1900) en *The Picture of Dorian Gray* (1890), Chuck Palahniuk (1962-) lo describe en *The Fight Club* (1996), y podríamos decir incluso que la

⁷³ Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror*. p. 46.

composición musical del canon⁷⁴ es un símil de esta otredad gótica.

La idea de la duplicación del yo es antigua, aunque como tema principal fue teorizada por el escritor austriaco Emil Lucka (1877-1941) en *Verdoppelungen des Ich* (*Duplicaciones del yo*, 1904) desde una perspectiva filosófica; y posteriormente el psicólogo alemán Otto Rank (1884-1939) definió el concepto del doble en su libro *Der Doppelgänger* (1914) a través de ejemplos literarios que sirvieron de base para el desarrollo de su propuesta:

Wir wenden uns vor diesen Grenzfällen aus wieder jenen für unsere Analyse ergiebigeren Stoffen zu, in denen es zu einer mehr oder minder deutlichen Gestaltung einer Doppelgängerfigur kommt, die jedoch zugleich als spontane subjektive Schöpfung krankhafter Phantasietätigkeit erscheint. An die Fälle von Doppelbewusstsein, die wir hier nicht heranziehen, aber die psychologisch als Grundlage und darstellerisch gewissermassen als Vorstufe des voll ausgeprägten Doppelgängerwahns erscheinen [...]⁷⁵.

La condición inherente del doble es la aceptación implícita de los diferentes fragmentos o facetas de la mente humana. Para Jacques Lacan, este proceso comienza con el estadio del espejo, donde la imagen fragmentada de nuestro propio cuerpo (somos incapaces de verlo en su totalidad con nuestros ojos) corresponde a la imagen unificada que se haya dentro del espejo. Paradójicamente, es el reflejo (la imagen de ese doble) el que permite la concepción unificada de uno mismo⁷⁶:

⁷⁴ Se define como una primera parte vocal o instrumental, *dux*, repetida unos compases más tarde por una segunda, *comes*, de manera exacta o modificando la tonalidad. El ejemplo más reconocido popularmente es *Kanon und Gigue in D-Dur für drei Violinen und Basso Continuo*, o simplemente *Canon* (1680) de Johann Pachelbel (1653-1706).

⁷⁵ Trad. “En nuestro análisis se llega a una configuración más o menos clara del ‘doble’, que aparece, al mismo tiempo, como una creación subjetiva y espontánea de una actividad patológica de la fantasía. En los casos de la consciencia ‘del doble’ o la dualidad, que aquí no se detallaran, la base e interpretación psicológica aparece, en cierto modo, como etapa previa de una completa acentuación de la ilusión/locura/ensueño del doble”. (Traducción propia). Rank, Otto. *Der Doppelgänger: Eine Psychoanalytische Studie*. p. 29.

⁷⁶ Jacques Lacan en Miller, Jaques-Alain (ed). *The Seminar of Jacques Lacan Vol. I*. pp. 169-170.



Ilustración 10: Espejismos. Satoshi Kon, 'Paprika'.

En cierto momento, Atsuko manifiesta su confusión al desconocer si Paprika es una parte de ella, o si ella lo es de Paprika; tal como la litografía de M.C. Escher (1898-1972) *Drawing Hands* (1948) refleja el origen de un proceso desconocido, ¿cuál es la mano/Atsuko real? Valiéndose del tema del doble, Tsutsui desarrolla las identidades de sus personajes, pero no como meros antagonistas que almacenan toda la abyección del ser primigenio, sino como la representación de un mundo paralelo que refleja las preocupaciones posmodernas de la identidad sin un sentido moral: los deseos, el poder, la sexualidad, el amor, el odio, la venganza, las pulsiones, el miedo, entre otras características propias e innatas de cualquier inconsciente humano; que hacen de todo personaje una unidad doble.

El germanista Richard M. Meyer señala, “unsure of their identity [of doubles], [the doubles] are sometimes inhabitants of this *earth* and sometimes belong to some *unearthly* region”⁷⁷ (énfasis mío). Este apunte resulta más efectivo cuando sabemos que, al comenzar el segundo capítulo de la novela, aquellas primeras manifestaciones de otro mundo –el mundo de los dobles, el mundo de los sueños– se vuelven exponenciales y logran concretizarse, desarrollándose en una inteligente estrategia narrativa al estilo *matryoshka*.

⁷⁷ Richard Meyer, estudio introductorio. *Apud.* Rank, Otto. *The Double: A Psychoanalytic Study*. p. XIII.

A partir de esta premisa, cada capa de realidad, o de ensueño, nos presenta el acceso a un nivel determinado de información: el mundo diegético, el de la vigilia, constituye una realidad simulada, es –como diría Baudrillard– el *simulacro* de una metaficción, la ilusión de una realidad construida por alguien que está soñándola. “Los sueños han empezado a mezclarse con la realidad [...] del subconsciente colectivo de todos los que se han expuesto a los efectos secundarios del Mini DC”⁷⁸. El conflicto de realidad en la novela se articula, precisamente, en la ruptura de ella a través de la progresiva percepción de estar viviendo en un simulacro, en el sueño de otro; planteando así cuestiones básicas sobre la relación/escisión entre la vigilia y el sueño o, dicho de otra manera, entre dos mundos ‘independientes’.

En la novela existen tres elementos primordiales que desvelarán a los personajes la posibilidad de discurrir fácilmente entre los dos universos, el de la diégesis (su mundo real) y la metadiégesis (el mundo soñado). El primer elemento es el propio dispositivo, el Mini DC. Éste se plantea como un acceso total al mundo onírico y psíquico sin mediación del sujeto gracias a su proyección directa en la pantalla; de tal forma, los pacientes se convierten en los propios espectadores de sus sueños y de una serie de eventos y actividades oníricas que no recuerdan, pero que, quizás, han tenido lugar en otra realidad.

El segundo elemento es el de los referidos *Doppelgänger* (Paprika como Atsuko y los álter egos del resto de los personajes), evidenciando que el Mini DC no tiene ningún sentido sin una subjetividad que pueda hacer uso de él. El dispositivo *per se* es sólo una ventana a otra realidad, pero se necesita interpretar esa otra realidad para que funcione como sesión terapéutica; a saber, la reproducción requiere una intervención.

El tercer elemento es la constante e indiscriminada intervención en la metadiégesis

⁷⁸ Tsutsui, Yasutaka. *Paprika*. p. 325.

desde la diégesis, o dicho de otra manera, inducir desde la vigilia a un sueño lúcido. Durante el sueño, el sujeto puede generar una resistencia al inconsciente y, a partir de ciertos indicios, evidenciar que se encuentra soñando. El problema surge cuando estas señales, restauradoras de fronteras, se multiplican tanto que terminan por confundir la realidad/vigilia con la representación/sueño, provocando que se extinga el referente original sin acabar del todo como una forma de su equivalente, sino siendo una reproducción del *como si* de la realidad misma.

En su ‘Psicología analítica’ o ‘profunda’ (1913), Jung afirma que la mayoría de los sueños tienen una función ‘compensatoria’, esto es, ‘igualatoria’; la cual, “pone al inconsciente en relación con la consciencia y ésta brinda lo necesario para alcanzar el equilibrio psíquico y, finalmente, lograr la integridad”⁷⁹. A saber, la función compensatoria de los sueños autorregula el organismo psíquico eliminando las tensiones cotidianas de la vida diaria. Luego entonces, si no hay reciprocidad entre ellos y nos abocamos sólo a ‘habitar’ en uno de los mundos, el del sueño por ejemplo, significaría asumir el simulacro (el sueño) como el original (la vigilia), los peligros que esto conlleva son hartos conocidos, todos ellos conducen a la locura.

Conviene destacar la importancia que tiene el tercer elemento, el del sueño lúcido, como posibilidad de discurrir entre el universo de la vigilia y el universo del sueño. El término *lucid dream* fue acuñado por el psiquiatra holandés Frederik Van Eeden (1860-1932) en *Study of Dreams* (1913) para referirse a todos aquellos soñadores que aseguraban “being able to remember the circumstances of waking life freely, to think clearly, and to act deliberately upon reflection, all while experiencing a dream world that seems vividly real”⁸⁰.

⁷⁹ Mattoon, Mary Ann. *El análisis junguiano de los sueños*. Apud. Las Heras, Antonio. *Op.Cit.* p. 1.

⁸⁰ LaBerge, Stephen. “Lucid Dreaming.” Apud. Berkeley, Kelly (ed.). *The Wilderness of Dreams. Exploring the Religious Meanings of Dreams in Modern Western Culture*. p. 109.

La condición del sueño lúcido suele ser una experiencia poco frecuente y, sin embargo, la mayoría de la gente afirma haber tenido un sueño lúcido por lo menos una vez en la vida. Es preciso aclarar que aún cuando el sujeto del sueño lúcido es capaz de saber que está soñando, no está despierto, sino dormido. Durante este estado, los individuos se encuentran en un estado total de inmersión en el mundo del sueño y en ausencia de contacto o percepción sensorial del mundo externo, sin que ello implique perder la autorreflexividad de la consciencia⁸¹.

Los sueños lúcidos pueden surgir a partir de dos posibilidades, la más frecuente sucede cuando en el sueño ocurren acontecimientos suficientemente incoherentes y/o extraños (*bizarre*) para dar cuenta de su cualidad de sueño; esto es visible, por ejemplo, en *Alice's Adventures in Wonderland* (Lewis Carroll, 1865). Menos frecuente será cuando el sujeto se despierta brevemente durante un sueño, conscientemente percibe su entorno exterior, y en seguida vuelve a caer dormido. El cuento de “La noche boca arriba” (Julio Cortázar, 1956) es un ejemplo perfecto de este tipo de sueño lúcido.

Dado que el nivel de activaciones del sistema nervioso central debe ser elevado para que un sueño lúcido ocurra, existe la teoría de que éste surge a partir de la combinación de los dos estados, la vigilia y el sueño REM⁸². A finales de la década de los 60s, el término ‘sueño lúcido’ comenzó a ser de dominio público, a partir del éxito en ventas de trabajos de varios autores como *Lucid Dreams* (1968) de la psicóloga Celia Green, *Altered States of Consciousness* (1969) del psicólogo Charles Tart (ésta cuenta, además con una adaptación fílmica dirigida Ken Russell en 1980), la reimpresión del trabajo de Van Eeden *Study Dreams, Creative Dreaming* (1974) de la experta en sueño Patricia Garfield, y posteriormente *The Art of Dreaming* (1994) del escritor de ficción Carlos

⁸¹ Como se creía por postulados anteriores (Foulkes, 1985), se argüía que una parte necesaria del dormir era la pérdida de la autoconciencia y era imposible estar dormido si tu ‘yo’ consciente (el de la vigilia) continuaba regulando tu estado mental. *Ibidem.* p. 111.

⁸² *Ibidem.* p. 110.

Castaneda.

En *Paprika* los sueños lúcidos son la puerta para caer/entrar en un estado más profundo del sueño: “Te crees que estás despierto, pero esto también es un sueño. Estás soñando que estás despierto”⁸³. Los sueños lúcidos son el punto crucial que hace a la historia dar un giro narrativo, cuya principal cuestión será evidenciar la realidad que subyace en los universos, tanto de la vigilia como del sueño. De esta manera, los personajes son capaces de desprenderse del mundo físico de la diégesis para entrar en un territorio de ensueño; aquí, los eventos mágicos no serán rechazados o cuestionados porque los sueños ocupan un espacio no-personal y no segmentado respecto a las condicionantes físicas.

De esta manera, se logra un sentido de realidad que surge de la relación de pertenencia colectiva, inaccesible desde una facultad racional, pero que emerge cuando se asocia a imágenes de un pasado común. De hecho, en la literatura tradicional japonesa las cualidades de sueño lúcido son llamadas ‘living dreams’. Para Ida Mayer estas historias:

Use a similar model of ‘living spirits’ as common in the Heian period. In these Works, as well as the traditional stories of ancient Japan, the people within dreams are ‘living’ and able to interact with other elements of the real world. [...] The dreams are portrayed almost as spiritual possessions; *the dreamers are able, in the space of the dream world, to reach out into the waking world*⁸⁴ (énfasis mío).

Así, el sueño y el soñador están al mismo tiempo en ningún sitio y por todas partes, y la realidad que crece desde el inconsciente se queda dentro de la mente o sale de ella, y en ambos casos tienen consecuencias, como se verá en el siguiente apartado.

⁸³ Tsutsui, Yasutaka. *Paprika*. p. 233.

⁸⁴ Mayer, Ida. *Op.Cit.* pp. 12-13.

2.5. Topología onírica: El sueño como mundo paralelo

El sueño como campo legítimo de estudio académico fue aceptado transcurrida la primera mitad del siglo XX, pero ya desde la antigüedad era fuente de fascinación para filósofos, artistas y científicos de todas las latitudes. En la concepción primitiva, los sueños guardaban revelaciones divinas o demoniacas y, por lo regular, se consideraba que anunciaban el porvenir⁸⁵. Desde un estudio filosófico riguroso, Aristóteles (384-322 a.C.) desarrolla el tema en *Parva naturalia: De somno et vigilia, de insomniis, de dininatione per somnum* (*Pequeños tratados sobre la naturaleza: Del sueño y la vigilia, del ensueño, de la adivinación por el sueño*), alejando los sueños del ámbito sobrenatural y emparentándolos con actividades anímicas del durmiente.

Por el contrario, especial es el caso de la mitología aborígen australiana denominada *Dreamtime* o ‘Tiempo del sueño’⁸⁶, la cual expone un sistema de símbolos totémicos que dieron paso a la creación del universo. Este ‘tiempo’ se refiere a cuando la tierra era habitada por figuras ancestrales de proporciones heroicas, así como a todos los ancestros y los conocimientos individuales. Según el mito, el tiempo del sueño existe antes del comienzo de la vida individual y continúa existiendo una vez ésta termina, es – entonces– *paralelo* a la realidad presente sin pertenecer del todo a ella. El director de cine australiano Peter Weir (1944-) narra en su película *The Last Wave* (1977) esta concepción mítica:

Los Aborígenes creen en dos formas del tiempo; dos corrientes paralelas de actividad. Una es la actividad diaria objetiva, la otra es un ciclo infinito espiritual llamado el "tiempo de sueño", más real que la realidad misma. Lo que sea que pase

⁸⁵ Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. p. 18.

⁸⁶ Aunque la traducción, realizada por los antropólogos Spencer y Gillen (*The Northern Tribes of Central Australia*, 1904), ha sido objeto de controversia. Para el misionero Pastor Strehlow, los antropólogos tradujeron la palabra *altjira* como ‘sueño’, aunque propiamente sería ‘Dios’. El significado propuesto por Strehlow sería ‘aunque dios posee realidad, es más un ser del sueño’. Cf. Dean, Colin. *The Australian Aboriginal ‘Dreamtime’*. p. 15.

en el tiempo de sueño establece los valores, símbolos, y las leyes de la sociedad aborigen. Se creía que algunas gentes de poderes espirituales inusuales tenían contacto con el tiempo de sueño⁸⁷.

Como una actividad que une a la sociedad, el ‘Tiempo del sueño’ entre los aborígenes australianos coincide con el ‘arquetipo’ junguiano. Los sueños para Carl Jung provienen de arquetipos colectivos, universales, anatómicos, biológicos, objetivos y empíricos; esta existencia ‘objetiva’ los ubica en otra dimensión totalmente independiente que Jung llamaría el ‘mundo psíquico’. Por su parte, Freud negó constantemente la independencia del mundo psíquico, arguyendo que la mente es puramente física porque pertenece a la biología del cerebro. Jung, no obstante, enfatiza que las leyes de la biología en el mundo psíquico y físico no podían ser las mismas, las relaciones causa-consecuencia que funcionan en un mundo son totalmente diferentes a las del otro⁸⁸.

En estudios del funcionamiento neuroquímico del cerebro durante el sueño, los científicos J. Allan Hobson y Robert McCarley deducen que los sueños se generan en el tronco cerebral a partir de la presencia de dos neuronas con neurotransmisores distintos: la primera usa norepinefrina y serotonina, activa durante la fase no-REM; y la segunda usa acetilcolina, activa durante la fase REM; esta última será la que genere los sueños mandando señales eléctricas al córtex. El córtex, al ser el encargado del pensamiento complejo y la visión, generará una *historia visual* gracias a la memoria pasada que aparenta suceder en el presente⁸⁹. El cerebro, entonces, se dedica a atribuir significado a estas señales para, finalmente, otorgar la percepción de una coherencia temática al sueño.

⁸⁷ Vid. Weir, Peter. *The Last Wave*. Película

⁸⁸ Cf. James, Leon. “Carl Jung’s Psychology of Dreams and his View on Freud.” *Acta Psychopathologica*. p. 2.

⁸⁹ No sorprende, entonces, lo importante que era para Tsutsui hacer que su novela *Paprika* contara con una versión fílmica.

Hobson enfatiza, además, que el trabajo del cerebro-mente es metafórico, por lo tanto, no sólo soñamos en metáforas, sino que también el conocimiento se procesa de forma similar: “the dream works with remote experience, meaning and metaphor is very significant”⁹⁰. Por tal motivo, la representación de los pensamientos durante el sueño requiere una distorsión (que no un disfraz, en oposición a Freud) necesaria para introducir la imaginería visual propia del soñador, su estado mental y su mundo interno. Se puede transformar, entonces, la experiencia emocional (el sueño) en conocimiento (la vigilia).

Que los sueños sean considerados ‘historias visuales’ no es novedoso, para Jung éstos parten de una estructura ‘dramática’ dividiéndose (generalmente) en cinco fases a modo de hilo narrativo: 1. La exposición, indica el escenario donde se realizará la acción, los personajes involucrados y la situación inicial. 2. El argumento, la situación inicial se complica y surge la tensión, porque el soñador desconoce lo que sucederá a continuación. 3. La culminación o peripecia, ocurre el hecho decisivo que lo cambiará todo. 4. El resultado, *lysis*, del hecho anterior (algunas veces el sueño concluye aquí de manera ‘traumática’). 5. La situación final o la solución buscada por el soñador, aquella que sobreviene a la confusión para tornar el sueño en algo ‘compensatorio’⁹¹.

Jung, a diferencia de Freud, niega que todos los traumas surjan necesariamente por motivos de carácter sexual (según vimos); sino que afirma, los traumas surgen, sobre todo, ante la imposibilidad del sujeto de solucionar los factores que componen su *Kulturzwang* (constricción cultural), tales como la religión, la política o la cosmovisión propia; es decir, son las problemáticas culturales-universales las que constituyen y constriñen al individuo. Así, el inconsciente junguiano es *colectivo* y no individual

⁹⁰ Allan Hobson en Share, Lynda. *Op.Cit.* n.p.

⁹¹ Jung, Carl G. *Dreams (From Volumes 4, 8, 12, and 16 of the Collected Works of C. G. Jung)*. pp. 80, 81.

como el freudiano, pues si lo fuera, el contenido de su pasado/represión personal se agotaría una vez completadas las sesiones psicoterapéuticas, y eso no sucede.

Todo individuo conserva, señala Jung, una historia propia que se extiende más allá de lo personal, con imágenes o *arquetipos*⁹² más profundos que pertenecen a la humanidad entera. La constatación de ello son las formaciones oníricas que contienen rasgos arcaicos de mitos, fábulas, sueños y complejos religiosos. Para Mircea Eliade (1907-1986), Jung ha demostrado que:

En las profundidades del inconsciente se desarrollan procesos que se asemejan de modo asombroso a las etapas de una obra espiritual –gnosis, mística, alquimia– que no aparecen en el mundo de la experiencia profana y que, muy al contrario, rompen radicalmente con el mundo profano, [configurando] una extraña solidaridad estructural entre los productos del ‘inconsciente’ (sueños, sueños en vigilia [sueños lúcidos], alucinaciones, etc.) y experiencias que, por el hecho de que rebasan las categorías del mundo profano, desacralizado, pueden considerarse como pertenecientes a un ‘trans-consciente’ (experiencias místicas, alquímicas, etc.)⁹³.

Con una magistral sátira, Tsutsui da muestras del *cuasi* nulo efecto que tuvo la ‘terapia freudiana’ para solucionar los traumas de los pacientes de Paprika. Los sueños aparentaban ser y estar contenidos en inconscientes individuales, pero rápidamente se desvelaron colectivos y se propagaron a través de arquetipos en la realidad de todo Tokio. Desde esta consideración, el argumento de Tsutsui se remite finalmente al de Jung:

The dream uses collective figures [employing numerous mythological motifs] because it has to express an eternal human problem that repeats itself endlessly, and not just a disturbance of personal balance. [...] The ego-conscious personality is only a part of the whole man [humankind], and its life does not yet represent his total life. The more he is merely ‘I’, the more he splits himself off from the

⁹² “Proyección de contenidos inconscientes [...] que son propios a todas las elaboraciones de la fantasía tal como se nos presentan por un lado en los mitos y fábulas, y por otro en sueños, visiones y sistemas delirantes individuales.” Jung, Carl G. *La psicología de la transferencia*. p. IV.

⁹³ Eliade, Mircea. *Herreros y alquimistas*. Apud. *Ídem*.

collective man, of whom he is also a part, and may even find himself in opposition to him⁹⁴.

De acuerdo con Jung, como individuos compartimos arquetipos que nos unen a la sociedad, sólo se necesita una ‘fuente externa’ que funcione como catalizador que ‘contagie’ varias psiques para hacerlo evidente. Así se despliegan, por ejemplo, las modas.

Continuando con la idea anterior, ya en el “Libro de Daniel” del *Antiguo Testamento*, la interpretación de los sueños de Nabucodósor II es una colección de mitos y folklore arquetípicos entre la comunidad judía en Babilonia y Mesopotamia de los siglos V y III a.C.⁹⁵. La versión pictórica de William Blake (1757-1827) es una actualización desde el pre-Romanticismo de aquellos paradigmas bíblicos, pero esta vez como una imagen de la esclavitud humana desde dos perspectivas contrapuestas: la de Isaac Newton, reflejo del sometimiento por la razón; y la de Nabucodósor II, símbolo de la dominación por las pasiones. Ambos arquetipos humanos desde diferentes etapas históricas:

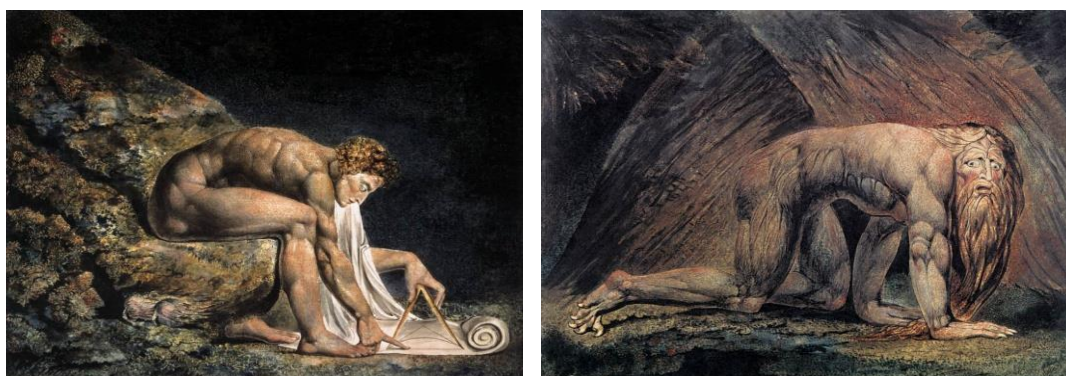


Ilustración 11: William Blake, ‘Newton’ (1804); ‘Nebuchadnezzar’ (1795).

En *Paprika* el Mini DC funciona también como catalizador de mitologemas que, al conectarse a la mente de los individuos, hace interaccionar sus deseos y sentimientos

⁹⁴ Jung, Carl G. *Dreams (From Volumes 4, 8, 12, and 16 of the Collected Works of C. G. Jung)*. p. 78.

⁹⁵ Seow, Choon. *Daniel*. Louisville: Westminster John Knox Press, 2003. pp. 29-30.

influenciándose entre sí. Aquello que dio inicio en individuos específicos, pronto progresa inexorablemente hacia el caos a través de una conexión implícita y explícita de las mentes de todos los personajes. Las diferencias ontológicas y epistemológicas se difuminan conduciéndolos a una completa *confusión*⁹⁶, narrada de forma grandilocuente por Tsutsui. La pérdida del consciente y la locura marcan el punto de contacto más profundo con el deseo, cuya relación con el yo formará un todo único tan indistinguible que terminará por distorsionarlos. El arquetipo de la *kokeshi* (muñeca de porcelana) delimita esta gradual pérdida de consciencia: hacerse uno con ella significará la consumición por el sueño, la entrada a la locura.

Este pasaje en particular –el de la gran confusión– es una de las propuestas más emblemáticas de la novela, adaptada de manera excelente en su versión fílmica. Al igual que Tsutsui, Satoshi Kon hace un despliegue iconográfico de la cultura y costumbres de Japón, pero también de otros iconos y leyendas reconocidos alrededor del mundo. Así, podemos encontrar como protagonistas de esta invasión onírica y del inconsciente a electrodomésticos y muebles, pasando por varios *maneki neko* y *darumas*, la Estatua de la Libertad, la Virgen María y hasta el elefante rosa característico del *delirium tremens*, todos ellos coadyuvan al efecto de familiaridad con el espectador:

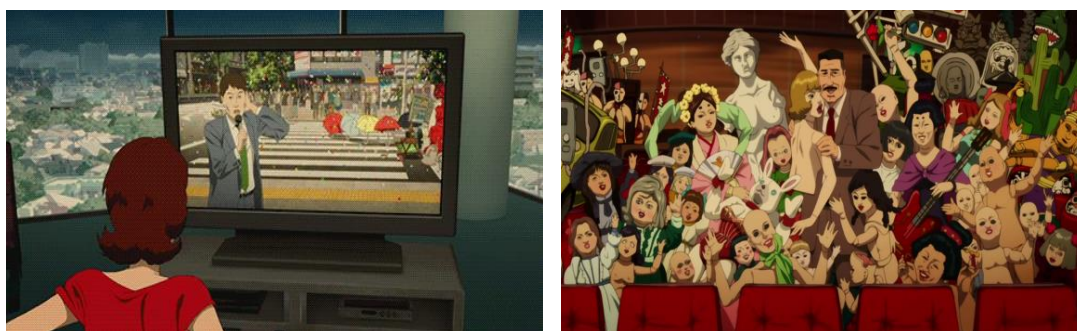


Ilustración 12: Invasión onírica. Satoshi Kon, 'Paprika'.

⁹⁶ Me refiero específicamente a los pasajes de la mitad del segundo capítulo, donde ninguno de los personajes es consciente de su estado, sea la vigilia o el sueño; desconocen la procedencia de los sueños que experimentan y los sueños mismos se concretizan aterrizando a todo Tokio.

Para ilustrar cómo los arquetipos logran vincular a las sociedades, se puede mencionar la *Monadología* (1714) de Gottfried Leibniz (1646-1716). En ella, el filósofo alemán define a las ‘mónadas’ como partículas autosuficientes y autoconscientes que se interconectan e influyen mutuamente, formando un alma colectiva:

All is a plenum (and thus all matter is connected together). [...] Wherefore it follows that this inter-communication of things extends to any distance [...]: symponia panta, as Hippocrates said. But a soul [...] cannot all at once unroll everything that is enfolded in it, for its complexity is infinite. [...] *Monads are perpetual living mirrors of the universe*⁹⁷. (Énfasis mío).

Tanto en la novela como en la película, en *Paprika* se repiten los motivos, los iconos soñados, como énfasis de la principal materia del sueño: el inconsciente colectivo, el cual es independiente de las diferencias que puedan existir entre un soñador u otro.

Como apunte final, es preciso reflexionar sobre si podemos estar seguros de la inexistencia de nuestro mundo onírico o, al contrario, de la existencia del mundo de la vigilia. Si extrapolamos esta idea hacia su vertiente más escéptica, nos encontraríamos con el argumento de la ‘five-minute hypothesis’ (1921) del filósofo Bertrand Russell, según la cual no se puede tener certeza del pasado, pues no hay ninguna necesidad lógica para pensar que la memoria –una construcción ocurrida en el *ahora*– recuerde un hecho que efectivamente haya ocurrido. Es decir, no hay ningún impedimento lógico para decir que el mundo comenzó hace cinco minutos, puesto que ‘el recuerdo’ de un pasado puede ser irreal. Así, “nothing that is happening now or will happen in the future can disprove the hypothesis that the world began five minutes ago. Hence the occurrences which are called knowledge of the past are logically independent of the past; they are wholly analysable into present contents, which might, theoretically, be

⁹⁷ Leibniz en Miranda, Rafael. *The Evolution of Cyberpunk into Postcyberpunk: The Role of Cognitive Cyberspaces, Wetware Networks and Nanotechnology in Science Fiction*. p. 74.

just what they are even if no past had existed”⁹⁸. Ya el filósofo chino Zhuāngzǐ o Chuang Tzu (circa. 369-290 a. C.) condensaría en su famoso sueño de la mariposa esa reflexión:

Una vez soñé que era una mariposa que volaba, sólo estaba consciente de mi felicidad como mariposa, ignorante de que era Tzu. Cuando me levanté, ahí estaba siendo yo otra vez. Ahora no sé si soy un hombre que soñó que era una mariposa o una mariposa soñando que soy un hombre⁹⁹.

El reflejo de un sueño que es a la vez el sueño de otro conforma, sobre todo, una de las principales premisas en *Paprika* y también, como vimos, el argumento de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Ambos textos sirven como evidencia de la ficcionalidad humana. El sueño compartido y el sueño dentro de otro serán, además, otra de las propuestas fundamentales de *Paprika*, evidenciadas de mejor manera en su versión fílmica, como veremos en el siguiente apartado.

2.6. El sueño dentro del sueño: *Paprika* en su versión animada

*All that we see or seem
Is but a dream within a dream.*
Edgar Allan Poe, “A Dream Within a Dream”

Una película cuya acción se desarrolla en las diferentes capas del inconsciente humano requiere una estructura narrativa particular, con un buen manejo en la deconstrucción y la narrativa ‘anidada’. *Paprika* de Satoshi Kon responde a este esquema, logrando desarrollar perfectamente este tipo de temática desde una estructura fílmica poco convencional. Kon, al igual que David Lynch (1946-), Federico Fellini (1920-1993) o Luis Buñuel (1900-1983), sin embargo, deben esta tradición a los

⁹⁸ Russell, Bertrand. “The Analysis of Mind.” *Gutenberg Project*. Página web.

⁹⁹ Zhuāngzǐ en Rodríguez, Rolando. *El cine de animación japonés: un estudio analítico de la obra de Satoshi Kon*. p. 279.

referentes mucho más antiguos que se encuentran en otros géneros artísticos como la literatura (Dante Alighieri [1265-1321], Giovanni Boccaccio [1313-1375], James Joyce [1882-1941], Virginia Woolf [1882-1941], entre otros); la música (J. S. Bach [1685-1750], Marin Marais [1656-1728], François Couperin [1668-1733], etc.), la pintura, escultura y arquitectura (*Trompe-l'œil*, hiper y fotorrealismo, ilusión óptica).

Centrando ahora nuestra atención en la película *Paprika* de Satoshi Kon, notamos que ciertamente una de las mayores virtudes de su propuesta es que desarrolla muy bien la ‘estructura anidada’ del mundo del sueño, pues a diferencia de la novela, las imágenes permiten explotar considerablemente más este tipo de escenarios. En líneas generales, la película de Kon respeta el argumento esencial de la novela homónima: un mundo que pasa de la realidad a los sueños y viceversa a partir del robo del Mini DC.

Hay que tomar en cuenta que para crear el imaginario visual de *Paprika*, Kon utiliza frecuentemente un visible juego de luces y sombras como un recurso para hacer evidente la relevancia de una metáfora gráfica, la de la dicotomía consciente-inconsciente y sueño-vigilia. *Paprika*, como dadora de luz, se enfrentará a su némesis, el vicepresidente del Instituto Seijiro Inui (quien, como vimos, es uno de los médicos que están en contra del uso de la terapia con el Mini DC), responsable de hacer surgir la oscuridad. En este punto, es significativa la propuesta de Kon como modelo explicativo. Este binomio de opuestos luz/oscuridad presentado por Kon, debe pensarse en relación a una larga tradición en la historia de la filosofía y la ciencia.

La oposición luz/oscuridad tiene su principal exponente en la época de la Ilustración o Siglo de las Luces (*circa.* s. XVIII), el movimiento sociocultural caracterizado por reafirmar el poder de la razón (la luz) por sobre el de la fe, magia y superstición (oscuridad). Una de las obras más populares y reconocidas a nivel mundial que mejor logra condensar las ideas y motivos de la filosofía de la Ilustración es la ópera de

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) *Die Zauberflöte* (*La flauta mágica*, 1791), basada en el libreto del dramaturgo alemán Emanuel Schikaneder (1751-1812). Esta ópera oculta, bajo su aparente inocuidad, un texto filosófico que ejemplifica los vicios del Absolutismo.

Sucintamente, la ópera narra la historia del rapto de Pamina, la hija de la Reina de la Noche (Königin der Nacht), a manos de Sarastro con la complicidad de su sirviente Monostatos. La Reina persuade al príncipe Tamino y a su pajarero, Papageno, para salvar a su hija Pamina. Conforme avanza la narración, Tamino se percató que Sarastro no es ‘del todo malvado’ como lo describía la Reina, pues un hombre que cultiva la razón, la sabiduría y la naturaleza, no es sino virtuoso. Así, Tamino se da cuenta que la Reina lo ha engañado (Acto I, Escena V).

Die Zauberflöte refleja a la perfección los paradigmas de la época: todo aquello que sea reflejo de la oscuridad es peligroso. La Reina de la Noche y Monostatos son la representación de la oscuridad/negritud, el engaño, la fealdad, la venganza y visceralidad (de ahí su aria más famosa, “Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen”, “La venganza del infierno hierve en mi corazón”); Sarastro y Tamino, en cambio, son el rostro de la ecuanimidad, la justicia, amistad, entendimiento, la belleza y la razón (“In diesen heil’gen Hallen”, “Dentro de estas paredes sagradas”). Finalmente, la Reina de la Noche y Monostatos son expulsados y exiliados a las profundidades terrestres, mientras Sarastro establece en la superficie el reino de la luz y la verdad (“Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht”, “Los rayos del sol expulsan la oscuridad”).

Si bien es cierto que estas características son motivos propios de la Ilustración, no se debe olvidar que Mozart y Schikaneder practicaban la masonería y, de hecho, pertenecían a la misma logia. La significación simbólica de sus prácticas se ve reflejada de manera evidente en esta ópera, “an Enlightenment allegory, veiled in Masonic

ritual”¹⁰⁰. Además, Mozart hace alusión a la actitud misógina de su propia logia, pero también evidencia su posición al respecto, una en la que las mujeres eran dignas de la iniciación masónica. Así, Tamino y Pamina representan la voluntad y firmeza de los iniciados para unir dos mundos simbólicos, el profano de las tinieblas (La Reina de la Noche) y el iluminado de la luz (Sarastro). A través del concepto de la dualidad se relacionan la armonía y el orden cósmico según el lenguaje esotérico masónico¹⁰¹.

La característica esencial de Paprika es ser un personaje que constantemente porta luz a la escena o al resto de personajes, lo cual la hace destacar como heroína y la diferencia totalmente de su contraparte ‘oscura’, el Vicepresidente del Instituto, Seiji Inui. Resulta sorprendente el vínculo que se establece entre la logia masónica de Mozart y el vicepresidente del Instituto, cuando sabemos que, al iniciar el segundo capítulo de la novela, éste (junto con Osanai, es decir, los dos médicos del Instituto en contra de la terapia con el Mini DC) pertenece a la antigua secta de ‘La Orden de Sajonia’ posteriormente renombrada ‘Sezession’. Dicha secta se caracteriza, principalmente, por abrazar la teoría del *Übermensch*, la teoría sexual de Freud, y postular a Jesucristo (y su doctrina moral) como un luchador contra el sistema y un poderoso icono homosexual¹⁰².

A diferencia de las logias propias de la Ilustración, como vimos, aquí la secta a la que pertenece Inui lo hace autodenominarse el ‘señor de los sueños’, y en un intento por defender este mundo como resquicio humano, enfrenta toda su ‘oscuridad’ a la ‘luminosidad’ de Paprika: “la guerra del tiempo del día –le dice el vicepresidente– no tiene oportunidad a entrar en la del sueño”¹⁰³. Paprika es luz, ciertamente, pero habita en la oscuridad (el sueño/inconsciente) como un acontecimiento surgido o derivado de una

¹⁰⁰ San Francisco Opera Education. “Major Themes in The Magic Flute.” *Operapedia.org*. Página web.

¹⁰¹ Gómez, Juan Pablo. “La batería masónica en la obertura de *La Flauta Mágica*”. *Leitmotiv*. p.33.

¹⁰² Cf. Tsutsui. *Paprika*. pp. 211-214.

¹⁰³ Kon, Satoshi. *Paprika*. Película.

no-diferencia, Atsuko Chiba. Y no sólo porque entre Atsuko y Paprika no exista un límite u oposición clara, sino porque la misma Atsuko es luz y oscuridad, demostrando que la diferencia no es esencialmente negativa sino, como sostiene Deleuze, puede ser afirmativa¹⁰⁴. Es aquí donde comienza la aventura de Paprika como heroína, según Joseph Campbell, en el momento cuando logra la iluminación y consigue abrir un camino de luz entre la oscuridad¹⁰⁵.

En este sentido, se puede hacer la analogía entre Paprika y la diosa del Sol sintoísta Amaterasu Ō-Mikami¹⁰⁶. Según narra el libro más antiguo de crónicas de Japón, *Kojiki*, Amaterasu se encerró en la cueva de Yamato Iwato tras la destrucción de su hogar a manos de su hermano Susano, provocando la oscuridad eterna en el mundo. El resto de dioses, *Kami-gami*, idearon que la mejor forma de hacerla salir era creando un ambiente festivo a la entrada de la cueva; fue así como Amaterasu, intrigada, se asomó para ver y preguntar qué ocurría, a lo cual respondieron que festejaban el nombramiento de una nueva diosa solar. Contrariada, preguntó a quién habían elegido y éstos señalaron un espejo. Al ver su propio reflejo se quedó fascinada, así fue como la convencieron de volver al plano celestial¹⁰⁷. Amaterasu se relaciona con el “divino espejo”, *yata no kagami*:

In Shinto [...] the Word for mirror, *kagami*, also means “to see oneself through the eyes of God”. This is self-reflection from the view of supreme judgment, the enlightened mind [...]. The perfection of the bright mirror mind of Amaterasu originates in the void. The mirror of *yata* radiates the infinite love and wisdom of universal spirit outward in all directions. The expansion of pure polarity creates

¹⁰⁴ Béjar, Carlos. “Negatividad y diferencias salvajes: la ontología antidialéctica en Deleuze.” *Consideraciones*. n.p.

¹⁰⁵ Cf. Campbell, Joseph. *Op.Cit.* p. 222.

¹⁰⁶ Rodríguez, Rolando. *Op.Cit.* p. 161.

¹⁰⁷ Mito muy similar a la alegoría de la cueva de Platón: “The real world is possible when a person is released from the cave in which he was imprisoned to emerge on the surface of the earth, the ‘intelligible real’ where the sun is ‘the source and provider of truth and knowledge’.” Vyskocil, Kristina. “Reality is Just a Dream: The Significance of the Uncanny in Christopher Nolan’s *Inception*”. *MacEwan University Student eJournal*. p. 136.

Tama, the perfect sphere of spirit. The life-will and power (I-Wi) are the center of this sphere. Combined they are *yi*, the mountain of wisdom, the unification of individual and universal will¹⁰⁸. (Cursivas en el original).

La idea del espejo como ‘reflejo del alma/infinito’ es un recurso muy utilizado a lo largo de la historia literaria y mitológica, el reconocimiento evidente de ‘otros universos’. Se dice que Buda llegó a la iluminación porque su mente era como un espejo claro (despejado) que permitía reflejar todas las imágenes. En sus historias, Borges utilizó el objeto con fruición dejando muy patente que para los humanos, como simples mortales, el espejo se torna ominoso. E incluso al autor que veremos en el siguiente capítulo, Grant Morrison, le gusta colocar de forma opuesta dos espejos para saber que existe un infinito.

El reflejo de Atsuko es Paprika quien, al tener acceso a los dos planos –el infinito–, crea un efecto de espiral o vórtice que arrastra consigo todas las imágenes y arquetipos mentales de sus pacientes, representados gráficamente en el desfile y utilizados posteriormente por el ‘ladrón’ del dispositivo para invadir los sueños y destruir las mentes de aquellos. Es curioso notar cómo el desfile surge en un paraje inhóspito/recóndito que bien podría ser un paralelismo del inconsciente y, a medida que se va ‘alimentando’ de más sueños, avanza hacia la ciudad, su destino final, metáfora del consciente; donde todo se expone, se hace visible y transparente, se vuelve obscuro.

El avance del desfile es el acto que inaugura la confusión entre los personajes al ser un foco de referencias cruzadas, ya que proceden del mundo onírico pero tienen existencia en el mundo real. Sueños que de manera individual proporcionaban algún tipo de conocimiento a su soñador, pero ahora al presentarse superpuestos, mezclados todos juntos, son incapaces de comunicar algo.

En un ‘éxtasis negativo’, designación que daría Jean Baudrillard (1929-2007), los

¹⁰⁸ Gleason, William. *The Spiritual Foundations of Aikido*. p. 59.

sueños son “an obscene delirium of communication”, “the space is so saturated, the pressure so great, from all who want to make themselves heard”¹⁰⁹. Acceder desde la consciencia al sueño y/o inconsciente, ha sido el argumento para muchas películas, *The Matrix* (Lana y Lilly Wachowski, 1999), *The Cell* (Tarsem Singh, 2000), *Waking Life* (Richard Linklater, 2001), *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2002) *A Nightmare on Elm Street* (Wes Crave, 1985), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry, 2004), *Fight Club* (David Fincher, 1999), *The Machinist* (Brad Anderson, 2004), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960); e incluso el mismo Satoshi Kon ya había tomado el recurso para desarrollar su obra anterior *Paranoia Agent* (2004).

Este acceder desde la consciencia al sueño da forma a muchas de las secuencias visuales más impactantes de *Paprika*. En realidad, la idea general y muchos de los planos secuenciales de *Paprika* fueron tomados casi de manera idéntica por Christopher Nolan para su película *Inception* (2010), si bien el argumento difiere *in stricto sensu* del filme japonés (aquellos son ‘ladrones de ideas’ y no ‘detectives del sueño’) las semejanzas son incuestionables: el *hackeo* de los sueños nos adentra en un universo gobernado por el inconsciente, tornándose tan poderoso y complejo que es imposible distinguir lo que es real, viviendo entonces en una pseudo-realidad incontrolable que puede ser manipulada por cualquiera.

Así comienza la enumeración de ‘coincidencias’ ya no sólo argumentales, sino también de secuencias visuales: Ariadne (Ellen Page) es la ‘arquitecta’ de sueños; Paprika, la detective. En ambos casos, los sueños son tan frágiles como espejos, las ciudades son consumidas por el inconsciente, hay pasillos de hoteles que se distorsionan y escenas clave para la narración que ocurren dentro de ascensores. En ambos filmes, los finales son poco conclusivos:

¹⁰⁹ Baudrillard, Jean. “The Ecstasy of Communication.” *Apud.* Foster, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. p. 145.

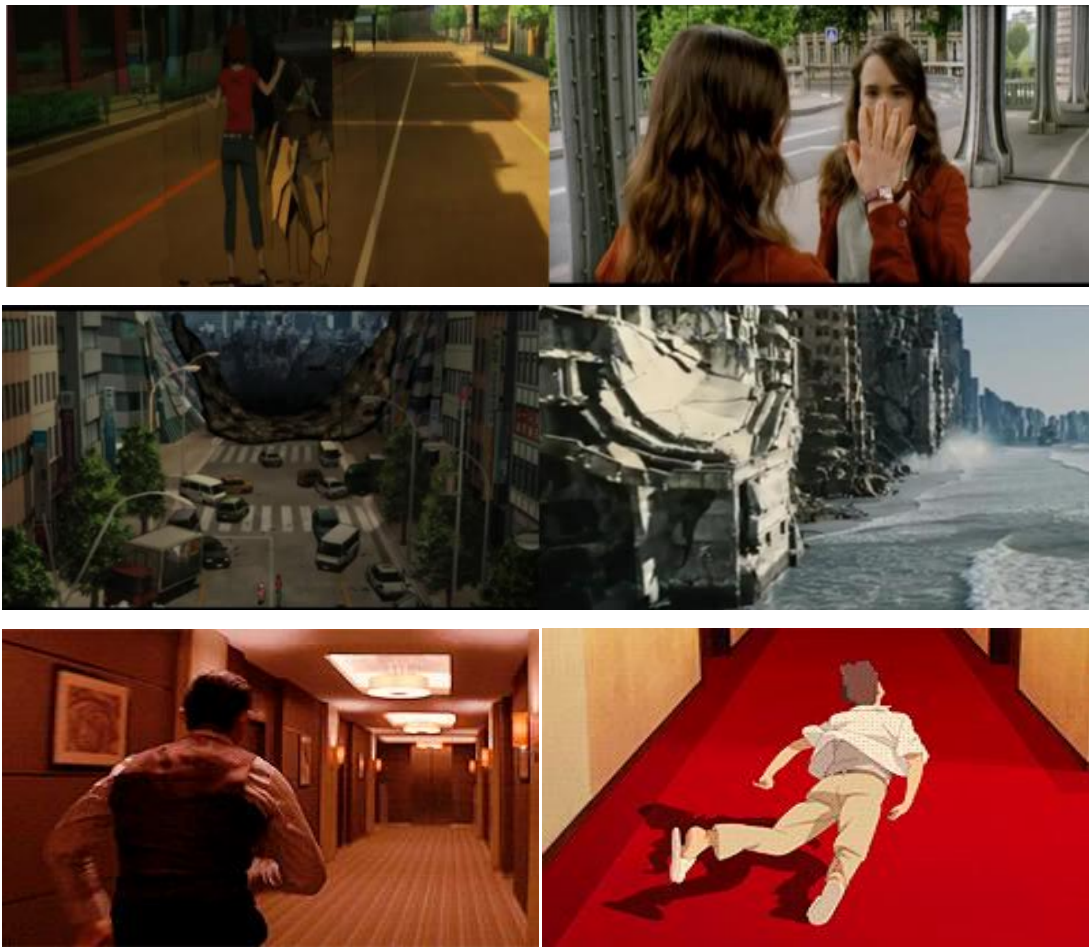


Ilustración 13: Christopher Nolan, 'Inception'. Satoshi Kon, 'Paprika'.

El mundo onírico de Nolan parte del desarrollo de una arquitectura, mientras el de Kon/Tsutsui de una investigación. Esta diferencia básica hace de los sueños del director británico un proceso cuidadoso de guion lógico y sobre-explicativo, un discurso comprensible para el espectador; por su parte, Kon se acerca a su objetivo: hacer hablar 'directamente' al mundo de los sueños.

Una realidad que se deforma y se cae a pedazos es, para los personajes de ambas películas, la evidencia de estar experimentando un sueño donde selectivamente algunas de las constricciones de la realidad física se suspenden pero otras, como la sensación corporal, se mantienen; de ahí que el estado donde se producen los sueños (REM) sea también conocido como 'sueño paradójico'. La apuesta de estos relatos es inducir a los

personajes y al mismo espectador a la pregunta por dónde reside la verdad frente a una virtualidad que aparentemente lo engulle todo. ¿Puede ser el mundo del sueño, el de la vigilia o ambos, productos de una virtualidad?

En 1985 el filósofo y epistemólogo Jonathan Dancy (1946-) propuso el ‘experimento mental del cerebro en una cubeta’ en su libro *An Introduction to Contemporary Epistemology*. En él, Dancy plantea: quizá nada de lo que conocemos es real, quizá no existan los cuerpos físicos y sólo somos unos cerebros suspendidos en cubetas llenas de líquido, conectados a un ordenador que lo alimenta de una realidad virtual; de ser así, todo lo que vemos y experimentamos sería producto de nuestros cerebros. El cerebro, efectivamente, tendría experiencias; aunque estas no estarían sujetas a objetos o fenómenos del mundo real o empírico (porque eso implicaría saber que sólo somos un ‘cerebro dentro de una cubeta’). De tal manera, afirma Dancy, somos incapaces de saber cuál de las dos situaciones es real: la de los cuerpos y experiencias físicas (o sea, la que conocemos), o la de ser cerebros en cubetas (una realidad posible improbable)¹¹⁰.

No resulta de especial importancia saber si la interpretación de Dancy es correcta o no, lo significativo es el propósito de su idea en relación al tema del multiverso onírico o psíquico. Si vivimos en la ‘realidad’ de algo más grande, es imposible saberlo porque la existencia en ‘este mundo’ es, como afirma Iván Gómez, “perfectamente posible, tiene sus reglas que deben ser respetadas [...] el *juego cibernético* es tan real que un disparo puede matarte. *La realidad del juego adquiere existencia y entidad*”¹¹¹ (énfasis mío).

Los llamados *mind-game films* también se construyen de manera similar, no por nada, *Paprika* se considera una película que entra dentro de esta categoría fílmica, pues

¹¹⁰ Vid. Dancy, Jonathan. *An Introduction to Contemporary Epistemology*. Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1998. pp. 1-20.

¹¹¹ Gómez, Iván. *Vivir Conectados: El fin de la utopía liberal*. p. 111.

“suspend the common contract between the film and its viewers [the mind-game films] are truthful and self-consistent within the premises of their diegetic worlds, that permit, of course, ‘virtual’ worlds, impossible situations, and improbable events”¹¹². En este tipo de propuestas, el espectador se involucra en el mundo del otro a partir de la focalización de un/a narrador/a, un mundo que continuamente se reestructura en carencia de una diégesis sólida, restando sólo una virtualidad compartida en función de revelar ‘juntos’ el sentido último de la puesta en escena. De alguna manera, nos convertimos en avatares que interactúan y perciben los mundos virtuales de las manifestaciones oníricas-inconscientes del otro.

2.6.1. Discurriendo entre dos mundos: Una aventura arriesgada

Crear un avatar propio capaz de relacionarse en otro mundo, es una posibilidad que ya existe en el campo del software y es conocido con el nombre de la ‘interpercepción de multiversos virtuales’, “a software architecture and set of methodologies that allow the users of a virtual environment or game to share this environment through software clients with different visualization interface”¹¹³. Esta red y plataforma para mundos virtuales en 3D permite acceder a un videojuego masivo de multi-jugadores en línea (MMOGs, por sus siglas en inglés). Comenzó con la ya extinta compañía estadounidense *The Multiverse Network*, Inc. (2004) y, posteriormente, la plataforma para mundos virtuales fue refundada como organización no lucrativa bajo el nombre *The Multiverse Software Foundation* (2011). Actualmente, los *virtual enviroments* son una ‘realidad’ a la que se accede cuando un grupo de personas están conectadas a través

¹¹² Elsaesser, Thomas “The Mind-Game Film.” *Apud.* Buckland, Warren (ed.) *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. pp. 19-20.

¹¹³ IGI Global, Disseminator of Knowledge. “Interperception.” <http://www.igi-global.com/dictionary/interperception/34812>.

de diferentes dispositivos (teléfonos móviles, PC, televisión digital).

En estas arquitecturas multiuniversales las leyes y las constantes físicas varían de acuerdo al entorno en el que se encuentre el avatar-usuario; así, cuando uno de estos avatares ‘salta/viaja’ de un universo a otro, sus características físicas se adaptan según las exigencias de la nueva atmósfera. No así sucede con su ‘alma’, un componente que se preserva idéntico de principio a fin porque almacena toda la información del avatar desde su creación hasta el momento presente, independientemente de sus viajes entre universos. La sincronidad entre la información y la percepción es posible “thanks to the navigation management, centralized in one server, which deals with the data from users flow and navigation movements in a higher level of abstraction”¹¹⁴.

Los paralelismos entre la interpercepción de multiversos virtuales con la ficción y la metaficción que se tejen en *Paprika* son indudables: el sueño es una plataforma virtual donde cada sujeto tiene su avatar correspondiente, y no es sino hasta que se someten a la conexión con el dispositivo cuando los sueños independientes pronto se vuelven uno colectivo, además, cada ‘avatar’/personaje es capaz de modificar la arquitectura del entorno a partir de su información consciente (o la denominada ‘alma’ de los *virtual enviroments*, por hacer referencia a ‘aquello que se mantiene’).

Dado que *Paprika* es considerada un *mind-game film*, los límites serán transgredidos reiteradamente y los avatares podrán saltar no sólo de un sueño a otro, sino desde la esfera virtual a la esfera de lo real; con la particularidad de adaptar su materialidad según las exigencias epistemológicas de lo considerado ‘real’. En la película, vemos a Morio Osanai (el médico que raptó a Paprika y que además está contra la terapia con el Mini DC) viajar desde la virtualidad del sueño para, posteriormente, *corporalizarse* en el salón de Atsuko y amenazar/poner en peligro *efectivamente* la fisicidad de ésta. Lo

¹¹⁴ Dantas, Rummenigge, Aquiles Burlamaqui (*et. al.*). “Virtual Multiverse: Interperception in Multiple Virtual Universes.” *VECIMS*. n.p.

virtual se torna físico.

Un espacio transparente (como el de un holograma o una virtualidad) no genera resistencia, y sin ella no hay experiencia del espacio; es decir, no hay significación narrativa; por tanto, el espacio se ‘empobrece semánticamente’¹¹⁵. He aquí el punto en que la ausencia de resistencia (o el exceso de transparencia) puede llevar a la catástrofe, para Baudrillard, “what was projected psychologically and mentally, what used to be lived out on earth as metaphor, as mental or metaphorical scene, is henceforth projected into reality, without any metaphor at all”¹¹⁶.

Por todas las características expuestas anteriormente y según los cuatro tipos o niveles de multiversos de Max Tegmark, el que más se ajustaría al de *Paprika* sería el nivel 2, el ‘multiverso inflacionario’. Como vimos, en este tipo de multiverso las dimensiones clásicas, las constantes físicas y las partículas que forman la materia son distintas a las del propio universo; además, cada universo permanece en ‘burbujas’ bien diferenciadas unas de otras. Así pues, el universo onírico se encuentra en otro espacio-tiempo que no corresponde al universo de la vigilia, ambos existen diferenciados por la circunferencia de sus propias ‘burbujas’ o ‘branas’.

Dado que en el universo onírico las reglas físicas difieren del de la vigilia, los personajes se transforman a disposición, vuelan, crecen imposiblemente, existen como dos o más cosas a la vez, lo inorgánico se vuelve orgánico; el espacio se extiende, se retuerce, implosiona y se fusiona. Todas estas características sólo son posibles en ese otro mundo onírico, el de la metadiégesis; en la diégesis, la vigilia, se respetan las leyes de la física. Como hemos visto, sin embargo, ambos universos se invaden mutuamente, ¿cómo puede suceder eso si, de acuerdo con la teoría física, ambos universos serían independientes? La respuesta la podemos encontrar uno de los fenómenos más

¹¹⁵ Han, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia*. p. 63.

¹¹⁶ Jean Baudrillard en Foster, Hal (ed.). *Op.Cit.* p. 128.

asombrosos y extraños del mundo cuántico, el ‘entrelazamiento’ o *entanglement*.

En 1935 apareció en la *Physical Review* un trabajo firmado por Albert Einstein, Boris Podolsky y Nathan Rosen (EPR, por las iniciales) bajo el título “¿Puede la descripción mecano-cuántica de la realidad física considerarse completa?”, pregunta que surgía a partir de considerar que las matemáticas utilizadas para medir los fenómenos cuánticos permitían predecir los resultados de los experimentos, pero éstas no proporcionaban una comprensión de los procesos subyacentes. Este ‘ataque’ que los prestigiosos científicos perpetraron contra la teoría cuántica, acabó por convertirse en un aspecto clave de la misma.

En su artículo, los científicos consideraron la existencia de un fenómeno que más tarde Erwin Schrödinger llamaría ‘entrelazamiento’, donde dos entes (partículas o fotones) están unidos entre sí, entrelazados a causa de algún proceso; y este mismo entrelazamiento hace que, si la medición de una de las partículas cambia, la otra, instantáneamente, también lo hace sin importar lo lejos que estén entre sí. En 1957 los físicos David Bohm (1917-1992) y Yakir Aharonov (1932-) proporcionaron el primer indicio veraz del entrelazamiento en la naturaleza. Y en 1972, John Clauser (1942-) y Stuart Freedman (1944-2012) demostraron la existencia real del fenómeno; años más tarde se sumó una convincente y completa evidencia a cargo de Alain Aspect (1947-)¹¹⁷.

A pesar de ir en contra de toda intuición, el entrelazamiento cuántico es necesario para, por ejemplo, la ‘teleportación’, tal y como sucede en la ficción de *Star Trek*, pero también en la no-ficción de los ordenadores cuánticos. La teleportación cuántica sólo transporta, de momento, información, no materia. La NASA ha explicado el fenómeno con una didáctica viñeta:

¹¹⁷ Aczel, Amir. *Entrelazamiento: El mayor misterio de la física*. pp. 10-17.

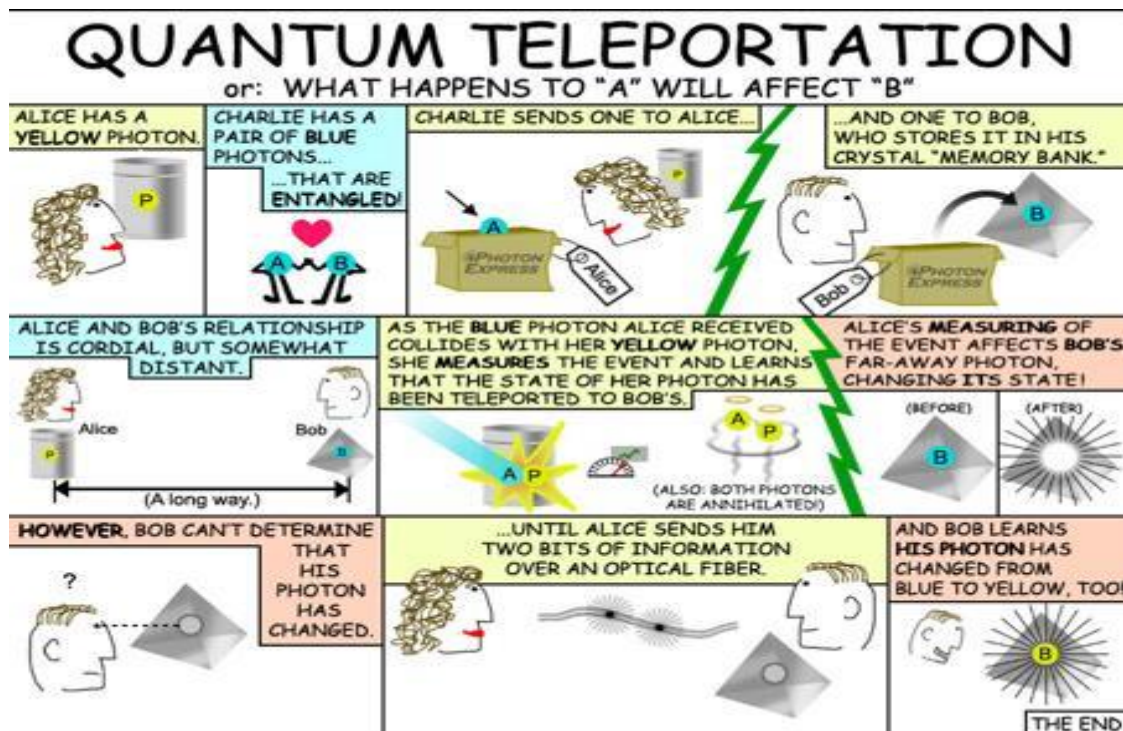


Ilustración 14: NASA. Teleportación cuántica.

En *Paprika*, el Mini DC entrelaza los sueños de los usuarios intercambiando la información proporcionada. Dicho entrelazamiento afecta tanto al universo onírico, como al de la vigilia; e incluso logra teleportar la *información* de uno al otro. En la película y en la novela, este intercambio o entrelazamiento de información ocurre a partir de dispositivos que en el mundo cotidiano tienen esa finalidad: el teléfono, con el que Paprika llamará desde el sueño a uno de sus pacientes; el cine, como portal al inconsciente; e internet, medio que será usado como punto de encuentro entre médico-paciente para la terapia. Esta teleportación irá creciendo gradualmente a medida que el entrelazamiento vaya integrando más ‘elementos’ y la información se haga más compleja, resultando en uno de los iconos más impresionantes de la *Paprika* de Kon, el ya mencionado desfile de los sueños.

En apartados anteriores hice referencia a ‘la gran confusión’ en *Paprika* (tanto en su versión literaria como en la fílmica); respecto a ésta apunté que el mundo onírico y el del inconsciente emergían hacia el mundo de la vigilia para apropiarse de él, a través de

la representación de arquetipos y mitologemas para lograr vincular ambos universos. Ahora bien, el desfile de los sueños parte de esta ‘gran confusión’ primigenia; así, los sueños se unen desde diferentes latitudes en un mismo desfile con destino a Tokio:



Ilustración 15: El desfile de sueños. Satoshi Kon, ‘Paprika’.

El desfile de sueños es una de las escenas con mayor potencia dentro de la imaginaria de Kon, si bien el nudo argumental de la película se halla en su narración metaficcional recursiva, es decir, el sueño dentro del sueño; Satoshi Kon expande los recursos visuales hacia un hipertexto fílmico. Así, el desfile de sueños funciona también como un hipertexto cultural con todas las referencias internacionales que le dan forma, un gran hipertexto que deja de lado la lógica discursiva pues su finalidad es, obviamente, ser una atracción de feria, un *parade* donde el espacio-tiempo y las fronteras de la realidad-fantasía / yo-tú se suspenden en función del jolgorio y del espectáculo.

Vicente Verdú refiere que “la fiesta y el ocio, tanto como formas de penitencia y

oración que de transgresión y locura, expresaban la necesidad de fuga y evasión de una condición humana lamentable y gobernada por la irracionalidad”¹¹⁸, o como diría Bourdieu, es el evento “en el que se invierten y se mofan las convenciones sociales”¹¹⁹. Por su parte, Guy Debord define el espectáculo como una relación social mediatizada por imágenes, donde el espectador permanece alienado en función del objeto contemplado, de manera tal que “cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo”¹²⁰. Son estos iconos hipertextuales, el jolgorio y el espectáculo, los principales protagonistas:

Modern man is saturated by and exists through media; his mental landscape is a pastiche of movies, ancient myths, literature, television programs, memes and images. Not merely and adjunct to human existence that we consume, stories also consume us, populating the mind and structuring our very interface with memory and reality¹²¹.

La confección cinematográfica de Kon lo aleja del discurso lógico y lo acerca a su objetivo, hacer hablar ‘directamente’ al mundo de lo onírico, gobernado –en este caso– por las representaciones iconográficas que se encuentran en el inconsciente colectivo cultural de muchos espectadores, favoreciendo el juego, el atropello y la confusión, tal y como sucede en el mundo onírico. Esa es la única explicación lógica que necesita Kon para hacer surgir su metaficción, pues que el desfile de los sueños tome a la ciudad de Tokio como ‘rehén’, no es producto del azar. Se considera que Tokio es la ciudad más grande del mundo, seguramente una de las más interconectadas y multiculturales, por tanto, representa un espacio vital como contenedora de idiosincrasias individuales y

¹¹⁸ Verdú, Vicente; José Luis Martín (et al.). *Fiesta, juego y ocio en la historia*. pp. 103-104.

¹¹⁹ Pierre Bourdieu en Moreno, José Luis; Francisco Vázquez (eds.). *Pierre Bourdieu y la filosofía*. p. 207.

¹²⁰ Debord, Guy. “La sociedad del espectáculo.” *Revista Observaciones Filosóficas*. p. 8.

¹²¹ Ogg, Kerin. “Lucid Dreams, False Awakings.” *Mechademia*. p. 163.

compartidas, el inconsciente colectivo que aloja es ‘total’.

Como en los sueños, los objetos más ordinarios (las neveras¹²², por ejemplo) pueden transformarse en presencias sobrenaturales capaces de generar una pesadilla, y dada su cualidad de cotidianidad, pueden extenderse incluso hasta el mundo de la vigilia; visto así, parecería que cualquiera pudiera desequilibrarse. Por ello, se debe mencionar que el contagio colectivo no es del todo falso.

El *grisi siknis* o *krisi siknis* ‘locura de la selva’, es un síndrome contagioso que se asocia a la etnia miskita (localizada entre Honduras y Nicaragua) y que afecta principalmente a las mujeres jóvenes. Se caracteriza por largos periodos de ansiedad, náuseas, malestar, furia irracional, miedo y frenesí. Esta enfermedad se ha catalogado como ‘cultural’ en comparación con los síntomas experimentados por otros síndromes contagiosos de diferentes grupos culturales (como por ejemplo: *amok*, Indonesia/Malasia; *hikikomori*, Japón; *rootwork*, Estados Unidos; mal de pelea, Puerto Rico; *opsofagos*, Grecia Antigua); a diferencia de síntomas no adheridos a una cultura específica (como los desórdenes de personalidad, delirio, depresión crónica, manía o esquizofrenia). Muchas de estas enfermedades generan una realidad que es imperceptible para quien no padece los síntomas; de hecho, se ha reconocido que justamente fueron esos ‘mundos alternativos’ los que quedaron plasmados (y afectaron) en el arte de Séraphine Louis (1864-1942), Edvard Munch (1863-1944), Philip K. Dick o Aloïse Corbaz (1886-1964).

Como hemos dicho, en la mecánica cuántica se considera que la materia se encuentra en una multiplicidad de estados, y sólo uno de ellos se define después de la observación. Desde esta perspectiva, ¿qué sucedería si se fuera capaz de percibir no uno, sino los

¹²² Por citar un par de ejemplos más, en *Requiem for a Dream* (Darren Aronofsky, 2000), ‘Sara Goldfarb’ ve cómo, en sus alucinaciones, la nevera se convierte en un ser monstruoso que quiere acabar con ella. De igual forma, Zuul, un semidios malévolo de otra dimensión, se aparece en la nevera de ‘Dana Barrett’ en *Ghosebusters* (Ivan Reitman, 1984).

varios estados/realidades de un sistema físico al mismo tiempo? ¿Fueron dichos artistas capaces de hacerlo debido a su condición? Como quiera que sea, aquí no se pretende dar una respuesta a tal pregunta, si no evidenciar que estas otras ‘realidades mentales’ han sido fuente de misterio, investigación e incluso dinero.

Burt Goldman es el autor y fundador de *Quantum Jumping*, un libro y posterior sitio de internet que a través de cursos específicos “involves meeting up with your twin self in a parallel universe. It entails initially hypnotising oneself and then passing through a tunnel into a different universe and meeting up with one’s other worldly twin. This ‘time twin’ lacks the particular complex that desperately needs to be cured”¹²³.

Independientemente de lo que cada quien pueda pensar respecto a dicha empresa, las semejanzas con la película protagonizada por Jet Li *The One* (James Wong, 2001) son francamente asombrosas: cuando el ex-policía del multiverso Gabriel Yulaw (Jet Li) mata a uno de sus álter-ego y se da cuenta que su poder aumenta, decide ‘cazar’ al resto de ellos. La principal diferencia entre *The One* y la propuesta de Burt Goldman es no solamente que la primera es más entretenida, sino también más ‘realista’, o ¿acaso nuestros gemelos de mundos alternativos permitirían que saqueáramos su conocimiento (sólo porque consideramos que nuestro universo es el mejor) sin presentar algún tipo de batalla?:

No hay un universo, hay muchos, un multiuniverso, existe la tecnología para desplazarse de uno a otro; pero los viajes están restringidos y custodiados, no hay uno solo como tú, hay muchos, cada uno existe en este momento en universos paralelos. Había equilibrio en el sistema, pero ahora, existe una fuerza capaz de romper el equilibrio para que pueda existir... El único¹²⁴. (Elipsis original).

En suma, discurrir entre los sueños y la vigilia cobra sentido, precisamente, por el

¹²³ Valks, Joe. “Do Schizophrenics Live in Parallel Universes?” *Psychology Tomorrow Magazine*, 9 de diciembre del 2013, <http://psychologytomorrowmagazine.com/dr-joseph-valks-schizophrenics-live-parallel-universes/>

¹²⁴ Voz en off. Wong, James. *The One*. Película.

contraste recíproco que ambos universos establecen, sea por el entrelazamiento entre ellos, los arquetipos que comparten, o la ‘contaminación’ producto de su contacto. La ‘fusión’ de ambos reinos (el de lo virtual y lo físico) surge de los límites poco claros del cine, internet y los sueños respecto al mundo real; existe una disrupción temporal, espacial e identitaria de manera que las realidades alternativas no se presentan como irreales o mágicas, sino como posibles. Ante la ausencia o claridad de límites, como se verá en el siguiente apartado, la pregunta por la conducta ética es imperativa.

2.6.2. El espejo del quiasmo: Una glosa a la ética onírica

Nos acercamos a la reflexión más asombrosa planteada por *Paprika*, la cuestión ética. Como vimos anteriormente, el caos generado por un dispositivo como el Mini DC resulta abrumador: un artilugio que, lejos de ser una herramienta con fines terapéuticos, se vuelve un arma poderosa capaz de destruir la psique de cualquier usuario.

En el ámbito de la medicina experimental, ya se han desarrollado estudios sobre la implantación de recuerdos falsos en organismos como ratones al manipular su hipocampo; así mismo, en seres humanos se ha inducido al sueño lúcido desde la manipulación externa, estimulando la región fronto-temporal con electrodos. Por otra parte, ya existe una base de datos oníricos (*Sleep and Dream Database*, SDDb), la cual “is an open-access digital archive and search engine containing thousands of dream reports plus accompanying demographic information about the individual dreamers¹²⁵”.

Evidentemente, implantar, inducir, compilar o manipular recuerdos viola muchas de las implicaciones éticas del psicoanálisis; las desastrosas consecuencias de ello ya han sido desarrolladas por autores tan distintos como el psicólogo Philip Zimbardo en *The Stanford Prison Experiment* (1971), Naomi Klein en *The Shock Doctrine: The Rise of*

¹²⁵ Liu, Cindy. “Making Inception a Reality.” *Intersect: The Stanford Journal of Science, Technology and Society*. pp. 9-10.

Disaster Capitalism (2007), e incluso *A Clockwork Orange* (Anthony Burgess, 1962; Stanley Kubrick 1971) ofrece una buena perspectiva desde la ficción. En *Paprika* este conflicto es abordado desde la fractura de la presuposición prototípica de los roles héroe-villano, pues serán éstos últimos quienes orquesten el principal discurso ético del papel del científico.

En una vuelta de tuerca, Tsutsui y Kon evidencian las miserias de sus principales héroes (Atsuko/Paprika y Tokita) como un gesto de genuina complicidad humana: ningún personaje está exento de cometer errores ni de dejarse arrastrar por sus pulsiones más egoístas aún a costa de los otros, reflejando no sólo las carencias morales de la ciencia más purista, sino también del riesgo que conlleva asumir un mandato de poder sobre otros sin reflexionar entorno a sus alcances. De esto da cuenta la novela de *Paprika*:

Al igual que su mentor, el vicepresidente Inui, Osanai creía que la tecnología no tenía cabida en el campo del psicoanálisis. Muchas enfermedades mentales modernas habían surgido, precisamente, por los excesos de la ciencia y la tecnología. Por eso, usar la ciencia para reparar los daños que ella misma había ocasionado era un error; una violación de los principios de la naturaleza. [...] Creía que la praxis de Atsuko de acceder indiscriminadamente a la psique de sus pacientes iba en contra de la moralidad más elemental. Excedía con creces los límites permisibles de la psicoterapia. Si le concedían el premio Nobel, significaría que la psiquiatría habría perdido una batalla crucial, puesto que pasaría a ser una ciencia aberrante objetivadora de los enfermos. El psicoanálisis cálido y humano que Osanai defendía pasaría a la historia como un tratamiento tan obsoleto como la alquimia o la brujería¹²⁶.

Como vemos, son paradójicamente los dos personajes villanos, el vicepresidente del Instituto y su aprendiz Morio Osanai, los principales defensores éticos del papel de la ciencia frente a la sociedad. Por tal motivo, sus ataques van dirigidos especialmente a Tokita y Atsuko, a quienes califican de irresponsables porque, como científicos, deberían cuidar los senderos de su '(in)genio' y desarrollo tecnológico, no sólo

¹²⁶ Tsutsui, Yasutaka. *Paprika*. p. 135.

preocuparse por sí mismos y sus intereses científicos desligándose de las consecuencias sociales.

En un monólogo maravilloso, el vicepresidente critica férreamente el hecho de hacer del único resquicio privado que le queda al ser humano (el sueño), un lugar público, una mera *atracción de feria*: “los sueños están horrorizados porque su único refugio fue destruido por la tecnología. [...] En un mundo de realidad inhumana, [el sueño] es el único santuario humano que queda. [...] El desfile [de sueños] está lleno de refugiados quienes, sin desearlo, son perseguidos por la realidad”¹²⁷.

De hecho, será la misma Atsuko quien, al darse cuenta de su incapacidad para resolver (como Paprika) el lío desatado en la ciudad (sea el ataque de los sueños contra el mundo de la vigilia) imputa a Tokita, en un arranque de impotencia y desesperación, como principal responsable de la destrucción:

Te preocupas por aquello que quieres hacer, pero ignoras lo que tienes que hacer. ¿No entiendes que tu irresponsabilidad cuesta vidas? Por supuesto no. [...] Si quieres ser el Rey de los geeks con tu ego hinchado, ¡entonces sigue complaciendo tu freakismo!¹²⁸.

Y es que Tokita representa la personificación de la irresponsabilidad infantil que, al ser ejecutada por un sujeto adulto, adquiere un matiz más ‘violento’ por su mayor trascendencia. Tokita desprecia las “cosas de adulto: responsabilidad y moral”¹²⁹, y es quizá este descaro el que más incomoda a Atsuko quien, como él también ha actuado imprudentemente, es incapaz de aceptarlo: una y otra vez, Atsuko viola el universo secreto (los sueños) del ‘otro’ (sus pacientes) proyectándolo continuamente en una pantalla y, como quien mira la televisión desde la comodidad de su hogar, un mundo entero es desintegrado, espiado, manipulado con acercamientos, alejamientos adelantos

¹²⁷ Kon, Satoshi. *Op.Cit.* Película.

¹²⁸ *Ídem.*

¹²⁹ *Ídem.*

y regresos. Su ‘terapia’ hace de ese lugar sagrado, una ‘pornografía’:

[Nose, uno de los pacientes] miró el monitor al lado de su terapeuta. La pantalla está congelada en una alternancia de ondas grises y negras.

–Los sueños ¿solo se pueden ver en blanco y negro?

–No tiene mucho sentido verlos en color, ¿no crees?– dijo mientras presionaba el botón para reproducir las imágenes. [...] Paprika volvió a reproducir dos veces más el sueño y lo observaron en silencio.

– ¿Te apetece un café? Lo tomaremos en la sala contigua– dijo al levantarse, con aire cansado¹³⁰.

La imprudencia de Atsuko, sin embargo, no se ciñe a diseccionar el mundo onírico de sus pacientes, ella también mantiene relaciones cercanas, personales e incluso sexuales con aquellos. Atsuko no sólo cura a sus pacientes con métodos ilegítimos desde la perspectiva médica (recordemos que el Mini DC no es legal), sino que se enamora de ellos y continúa manteniendo la relación de ‘amistad’ aún después de haber concluido el tratamiento¹³¹.

Así, tanto Atsuko como su colega Tokita no sólo actúan de manera inmoral según la práctica médica, sino que incluso son, por sus actos, los mayores responsables de la violencia y muertes generalizadas en la ciudad a causa de la invasión de los sueños. Desde esta perspectiva, resulta sorprendente saber cómo aún ante esta falta de ética e irresponsabilidad por parte de ambos, ni en la novela ni tampoco en la película Atsuko y Tokita se representan como villanos, sino como víctimas.

En tanto que lectores/espectadores omniscientes somos capaces de ver las idiosincrasias y debilidades de cada uno de los personajes, Tsutsui y Kon presentan ante nosotros unos personajes contrarios a lo que nuestra lógica consideraría normalmente

¹³⁰ Tsutsui, Yasutaka. *Paprika*. pp. 44, 47.

¹³¹ Aunque técnicamente quien mantenía las relaciones sexuales era Paprika, ésta habita en el mundo inconsciente y no se puede hablar de moralidad puesto que la moral precisa de la consciencia. Cf. Izquierdo, María Jesús. “El vínculo social: una lectura sociológica de Freud.” *Papers*. p. 183. Además, según el problema identitario mencionado con anterioridad, es Atsuko quien considera a Paprika una parte de ella y no sucede lo mismo al contrario.

como lo típicamente heroico y, por tanto, lo ético. Asumimos que Atsuko y Tokita son los ‘héroes’ e incluso las víctimas del conflicto onírico, aun cuando sabemos que su comportamiento dista mucho de ser el apropiado moralmente. ¿Por qué sucede esto?

El *efecto Rashomon*, llamado así en honor a la película *Rashōmon* (1950) de Akira Kurosawa (1910-1998), define cómo la percepción y subjetividad personal afectan la narración de una misma historia, sin que por ello las diferentes versiones se consideren falsas. En este juego lingüístico, la verdad (única y narrada por un narrador omnisciente) queda oculta bajo los relatos parciales marcados por los intereses plurales de cada subjetividad. Solo se puede saber la *actualidad* de los hechos, pero no se puede generar un relato que legitime una *única verdad objetiva*.

Es así como el espectador/lector, ante el atolladero epistemológico propuesto en *Paprika*, se ve incapacitado para dilucidar la verdadera ética de los personajes. Y el rizo se enreda aún más. Como espectadores/lectores consideramos no sólo que Atsuko y Tokita son víctimas; sino que además definimos como villanos a los dos personajes que defienden un discurso médico ético (sean estos el vicepresidente, Inui, y su aprendiz Osanai), solo porque argumentalmente son opuestos a la protagonista, Atsuko/Paprika.

La pregunta que me interesa destacar no es quiénes son víctimas y quiénes villanos, sino por qué el discurso ético se presenta tan endeble. A saber, ¿por qué aun cuando los dos únicos médicos, el vicepresidente y Osanai, que están en contra del dispositivo Mini DC, finalmente deciden usarlo y atacar los inconscientes de los demás usuarios?:

La mente de Tokita había sido bombardeada con ilusiones rápidas y violentas que para él resultaban artificiales, puesto que no surgían de su psique. [...] el culpable de este acto criminal había vuelto loco [al médico] Himuro implantándole en la mente los sueños de un esquizoide agudo [...]¹³².

Al menos en este punto, la cuestión ética anterior puede ser respondida si seguimos

¹³² Tsutsui, Yasutaka. *Paprika*. p. 195.

la tesis de *Vigilar y castigar* (Michel Foucault, 1975): el control de los cuerpos se da mediante distintas tecnologías –como la represión y la vigilancia– con la finalidad de obtener más poder¹³³. Y qué es el Mini DC sino básicamente eso, una tecnología desarrollada por un gremio poderoso que instrumentaliza el cuerpo para vigilar y, eventualmente, dominar la psique. ¿Qué o quién garantiza entonces que se mantenga un comportamiento ético, aun cuando el objeto de nuestra más ardiente crítica revela su lado más seductor? La respuesta es sencilla, el odio que alimenta la crítica puede llegar a obsesionar tanto, que éste consume al sujeto del todo. Y lo mismo sucede con la perspectiva opuesta, el fanatismo¹³⁴ (un *cuasi* amor), tal y como le sucede a uno de los personajes de *Paprika*, el médico Himuro. El caso de Himuro es digno de mención: él, junto con Tokita, fue uno de los creadores del Mini DC, pero a diferencia de aquel, Himuro se obsesionó tanto con su creación, que terminó entrando al terreno de la locura, comenzó a vivir en el mundo del sueño, se entregó al éxtasis de su propia creación.

La crítica y el fanatismo en sus perspectivas más extremas conducen a un comportamiento ético ‘enceguecido’, ya no buscarán una reflexión ética en el discurso, sino sólo darán rienda suelta a sus pasiones desde la visceralidad. Es así como tanto el vicepresidente y Osanai, desde el odio; como el mencionado Himuro e incluso Tokita, desde el fanatismo; todos encaran la posibilidad de perder el objeto de sus obsesiones, el Mini DC (en este caso), y con ello el eje de sus identidades. Optan, entonces, por abandonar la realidad (que implica ética y reflexión) y vivir para el cumplimiento de su propio deseo.

Desde esta encrucijada se han tejido las némesis más icónicas de nuestra cultura popular, por ejemplo, Batman y el Joker, el Capitán Ahab y Moby Dick, Neo y el agente

¹³³ Cf. Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar*. pp. 29-31.

¹³⁴ En la actualidad se puede apreciar este fenómeno en el llamado *stalker*, una persona que se obsesiona con otra por amor, odio o ambos sentimientos a la vez. El concepto deriva del inglés *stalker* ‘acosador’, y suele darse en el mundo digital. FundéuBBVA. “Stalkear”, <http://www.fundeu.es/recomendacion/espia-acechar-o-acosar-mejor-que-stalkear/>

Smith; incluso Lisa Simpson habla de la importancia y necesidad de la existencia del contrario, en referencia a Bart y el director Skinner, para construir la identidad¹³⁵. La agresividad de estas relaciones se marca en su propia afirmación y negación de los límites: amas al otro por ser reflejo de tu propia vida, pero le odias por esa misma razón, porque sin él te conviertes en alguien vacío.

Todo exceso, sin embargo, conlleva un peligro inminente. El fanatismo y el odio conduce a los tres personajes señalados (el vicepresidente, Osanai y Himuro) a la locura, no sólo a la pérdida total de la consciencia y de su identidad, sino también a su ser orgánico; la obsesión generada los conduce a vivir en un sueño eterno. Borges ya lo advertía en su cuento “Las ruinas circulares” (1940), un hombre sueña a otro hombre en un proceso que exige un esfuerzo capaz de borrar todo rastro de la identidad del soñador: “Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder”¹³⁶. La pesadilla del soñador y/o manipulador de sueños representa los mismos peligros, pues al haber perdido totalmente la consciencia, el sujeto es incapaz de saber que se encuentra soñando.

El desdoblamiento de la subjetividad depende de los espacios infinitos que puede crear una idea, así, el Mini DC accede a otro mundo, el del sueño, ampliando la consciencia, las capacidades cognitivas y perceptivas; se puede decir incluso que se experimenta una ‘realidad aumentada’ posible gracias al sueño lúcido. El problema potencial surge cuando ocurre una simbiosis entre artefacto y cuerpo humano. En este sentido, Himuro es el único personaje que se fusiona con la tecnología del Mini DC: “el aparato llevaba tanto tiempo adherido a su cabeza que había acabado introduciéndose a

¹³⁵ Vid. Groening, Matt. “Sweet Seymour Skinner's Baadasssss Song.” *The Simpson*. Temp. 5, ep. 19.

¹³⁶ Borges, Jorge Luis. “Las ruinas circulares.” *Cuentos completos*. p. 119.

ella”¹³⁷, haciendo de sí mismo un cyborg *sui generis*. Si bien al cyborg se le define normalmente como “a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism”¹³⁸; el Mini DC es un dispositivo bio-psico-electrónico que ya no funciona como una extensión o un híbrido de Himuro, sino que lo consume totalmente, dejando sólo un cascarón orgánico que ha perdido toda su ‘humanidad’.

Himuro se ha convertido en un monstruo, pero no como una mutación orgánico-cibernética, ni tampoco uno con características sobrenaturales; es el monstruo de su propia psique paradójicamente desierta. Su actividad psíquica se destruye porque el principio de placer ya no se ve limitado por el principio de realidad: “Su expresión demente se iba transformando más y más. Por fin Himuro sonrió como un idiota, como si hubiera llegado al estado primario del placer animal. Al fin emitió una risilla escalofriante”¹³⁹. En un juego de palabras, Himuro terminó *consumido* por aquello que ávidamente *consumía*: su deseo fue devorado por el deseo de otros; controlado por aquel que lograba poner al mecanismo más básico del deseo, *el apetito*, contra sí mismo.

Es así como se constituye el hiperconsumismo moderno, uno muy ligado al destino final de la doctora Atsuko Chiba. Oculto bajo un metafórico final de ‘novela rosa’, se oculta una crítica al papel que le corresponde a Atsuko como mujer dentro del sistema familiar japonés tradicional¹⁴⁰. Después de haber combatido junto con Paprika por salvaguardar el bienestar onírico y real de todo Tokio (e igualmente el de todos los usuarios del Mini DC), la gran odisea concluye con el matrimonio entre Atsuko y su colega Tokita.

¹³⁷ Tsutsui, Yasutaka. *Paprika*. p. 199.

¹³⁸ Haraway, Donna. *A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Social Feminism in the 1980s*. Apud. Nicholson, Linda (ed.). *Feminism/Postmodernism*. p.190.

¹³⁹ Tsutsui, Yasutaka. *Paprika*. p. 139.

¹⁴⁰ Se debe tener en cuenta que la novela es de 1993 y la película del 2006, es decir, hasta la fecha han transcurrido ya once años en los que ha habido cambios (todavía ligeros) en dichas concepciones.

En la novela, Atsuko se da cita con todos sus pacientes-amantes para formalizar su matrimonio, y hacerles saber que Paprika ha ‘muerto’ y no volverá a trabajar como investigadora onírica. En la película se infiere el mismo destino para el álter ego, por la principal razón que “el matrimonio se considera un sistema de obligación conyugal que implica renunciar a muchos de los privilegios individuales, como el de la libertad sexual”¹⁴¹. Nótese que Atsuko decide contraer matrimonio con el único hombre, su colega Tokita, con quien nunca tuvo un acercamiento sexual durante el sueño (a través de Paprika).

Desde una perspectiva psicoanalítica, se puede justificar el deseo de Atsuko por contraer matrimonio específicamente con Tokita de acuerdo con lo que los freudianos llaman ‘gratificación oral’. Ésta es la etapa de la primera infancia donde se cumple la necesidad de succión; y que en la edad adulta suele asociarse con comportamientos disfuncionales como comer en exceso o fumar¹⁴². Como vemos, la ‘gratificación oral’ y el hiperconsumo son dos fenómenos relacionados.

Al contraer matrimonio, Atsuko y Tokita se entregan el uno al otro en un acto de ‘comerse’ mutuamente, con la finalidad de suprimir los límites para finalmente incorporarse entre sí¹⁴³. Por una parte, Tokita es una representación icónica de la gratificación oral llevada al extremo, pues poseía un cuerpo que “debía pesar más de cien kilos”. Contrariamente, “la falta de apetito de Atsuko se traducía en que nunca engordaba ni ponía en peligro su silueta [...]”¹⁴⁴. De alguna manera, Atsuko consumía todo lo que no era comida por Tokita: los sueños de los pacientes tras el análisis.

Este simbolismo se refleja mejor en la escena crucial del final de la película, tras la destrucción de la ciudad de Tokio provocada por los sueños, el vicepresidente (legítimo

¹⁴¹ Yuki, Senda. “La familia japonesa: los valores cambiantes en un sistema inmóvil.” *Nippon.com*, 1 de noviembre del 2013, <http://www.nippon.com/es/currents/d00095/>

¹⁴² Hoffer, Willie. “Desarrollo del yo corporal.” *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*. 412-419.

¹⁴³ Izquierdo, María de Jesús. *Op.Cit.* pp. 200-201.

¹⁴⁴ Tsutsui, Yasutaka. *Paprika*. pp. 17-18.

defensor del mundo onírico, según vimos) se convierte en un hoyo negro que absorbe/come todo lo que se encuentra alrededor de él, mientras Paprika, transformada en una niña pequeña, comienza a alimentarse de la sombra oscura del vicepresidente; un universo engulle a otro universo:



Ilustración 16: Paprika vence al mal. Satoshi Kon, 'Paprika'.

Finalmente, tras la decisión de no volver a ser Paprika, Atsuko la ‘devora’; y con ello también a los otros dos universos alternativos que Paprika habían creado: el de la confidente y el del erotismo. Una de las conclusiones que pueden extraerse de este consumo de una mujer a otra, lo apunta Teresa López-Pellisa cuando señala que este tipo de mujer virtual (Paprika) es reflejo de una patología amorosa que confirma el topos de mujer inalcanzable, portadora de la desgracia y concebida para la compañía y el placer del hombre. “Expulsando a la Mujer Real [Atsuko] del espacio simbólico y sustituyendo esta ausencia por un doble [virtual, Paprika], el deseo masculino puede gozar de la estabilidad que El Otro Mujer tiene el poder de trastocar”¹⁴⁵. Este apunte se ejemplifica de manera más clara en la novela: Atsuko se da cita con todos los que fueron sus pacientes-amantes para hacer pública su unión matrimonial y comunicarles que

¹⁴⁵ López-Pellisa, Teresa. *Patologías de la realidad virtual*. p. 197.

Paprika ha llegado a su fin, no volverá a trabajar. Aquellos, sin embargo, exclaman que la detective seguirá viva en sus sueños como personificación del deseo y la libertad.

2.7. De vuelta a despertar: Conclusiones a *Paprika*

*There is nowhere anything lasting,
neither outside me,
or within me,
but only incessant change.*
J.G. Fichte

Paprika nos presenta un multiverso de dilema onto- y epistemológico, donde la confianza en el ‘yo consciente’ se revelará constantemente como una ilusión, un sueño propio o de alguien más. Independientemente de la ejecución de actividades racionales, conscientes o la percepción corporal y emocional que pueda emitir un yo; no hay una garantía para que logre definirse como una sola realidad.

La respuesta a qué es o dónde está el ‘yo’ la dará una las principales doctrinas filosóficas chinas, el taoísmo, el camino hacia el no-ser. Junto con Lao Tsé, Zhuāngzǐ refiere que el yo es como un espejo que lo refleja todo pero no se queda con nada para sí mismo; así, el yo no existe, es sólo una ilusión¹⁴⁶. A lo largo de la historia de la fenomenología occidental, el ‘yo/mente/consciencia/alma’ será lo más ‘real’ para el ser humano al representar la verdadera ‘esencia’, y de ahí la importancia de la duda por el ser. Contrariamente sucederá con el taoísmo.

Ejemplifiquemos lo anterior con las dos protagonistas, Atsuko y Paprika. La primera sería una representación directa de la filosofía cartesiana: su constante preocupación por diferenciarse de su álter-ego onírico, de evidenciar si es o no consciente de vivir en el mundo de la vigilia, de preguntarse por su ‘yo’ y actuar de acuerdo al ‘deber ser’ de

¹⁴⁶ Budriūnaitė, Agnė. “The Tension Between Illusion and Reality in Zhuangzi’s ‘Dream of the Butterfly’: Philosophical Analysis of Western Reception.” *The Polish Journal of Aesthetics*. p. 142.

esa identidad. Por otro lado, Paprika será la versión taoísta: al saberse un reflejo de aquella mantiene ‘vacía’ su identidad, pero al mismo tiempo está ‘llena’ de identidades momentáneas que le ayudan a moverse entre los sueños.

Cabe hacer una mención importante, Paprika no será la única que logre esta – digamos– “metempsicosis”¹⁴⁷, sino que llegan a ella todos los personajes en su versión onírica. En la versión de Kon la imagen es más evidente: el constante uso de las mariposas alude a la fragilidad y la volatilidad del yo, y es también un guiño intertextual a “El sueño de la mariposa” de Zhuāngzǐ. Cuando los personajes se encuentran despiertos o en estado consciente transforman completamente su mundo onírico, de acuerdo con mediaciones *a priori* propias de su sistema de creencias; es decir, la experimentación de ese otro mundo se ‘construye’ con el análisis: Atsuko sabe que es Paprika en tanto la necesita como un recurso onírico de interfaz emocional. Ahora bien, cuando los personajes se encuentran dormidos o inconscientes, el mundo que se les presenta es totalmente diferente, no hay una mediación y, por tanto, ellos se ‘convierten’ en otra cosa, su ‘yo’ es directamente de otro mundo: Paprika no se reconoce como Atsuko, sólo *es* Paprika. En este caso paradigmático, la identidad de Atsuko está mayormente formada por otro sujeto que conscientemente es ‘invisible’.

Este ‘yo’ de la protagonista, Atsuko, tiene su principal existencia en la no-existencia. Pensemos por ejemplo en la materia y energía oscura. Se sabe que existen y forman el 98% del universo aún cuando somos incapaces de percibirlos conscientemente, quizá solo ‘intuitivamente’. En un ejemplo más ‘cercano’, se ha demostrado que nuestra constitución corporal no es totalmente sólida en la medida en que nuestras partículas nunca se tocan. Estamos compuestos por materia, sí, pero minoritariamente, en su mayoría es espacio ‘vacío’. ¿Es la *intuición* una realidad o una ilusión? Respuesta que,

¹⁴⁷ Del griego *meta-* ‘más allá’; *en-* ‘en’, dentro’; *psycho* ‘alma’; y *-osis* ‘proceso’.

según cómo, podría deslegitimar los más recientes descubrimientos sobre el qué y cómo estamos hechos. Ya Shakespeare en *A Midsummer Night's Dream* (1605) escribió:

The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth,
From earth to heaven,
And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shape, and gives to airy nothing
A local habitation and a name¹⁴⁸.

La cultura ha propiciado una sobredefinición de objetos y fenómenos que nos permiten conocerlos y reconocerlos como existentes. Sin definición no hay reconocimiento y, por tanto, se genera ansiedad, angustia, fatiga; todos ellos síntomas del estrés de la vida actual. La propuesta del multiverso psicológico es justo la contraria: aceptar que hay fenómenos que se resisten a la definición.

Según el filósofo Ben Goertzel, somos capaces de percibir un multiverso psicológico real –independientemente de si hay un multiverso físico real. Basándose en los experimentos de Humberto Maturana y Francisco Varela (*The Tree of Knowledge*, 1992), Goertzel demuestra que las porciones cognitivas del cerebro no experimentan directamente el universo externo, sino sólo el modelo propio que se han hecho de éste, lo que significa que aún viviendo en un universo determinista, subjetivamente vivimos también en un multiverso donde cada diferente posibilidad es subjetivamente real (conjeturable) en un tiempo dado¹⁴⁹.

Los taoístas consideran que evaluamos desde una presuposición basada en una oposición generada por el yo racional; así, asumimos que hay algo más real, mejor o verdadero. Pero nos alertan con la reflexión de “El sueño de la mariposa”, el soñador soñado que ignoraba que era sólo un sueño hasta que despertó. Y quizá en algún

¹⁴⁸ Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*. Acto 5, Escena 1, Theseus.

¹⁴⁹ Goertzel, Ben. *The Hidden Pattern: A Patternist Philosophy of Mind*. pp. 125-126.

momento –continúan– habrá un ‘gran despertar’ que nos hará saber que todo el tiempo sólo hemos sido un gran sueño.

La filosofía, sin embargo, no es la única que llevan a cabo estas reflexiones. El famoso científico y divulgador Neil de Grasse Taylor hizo lo propio desde un ejemplo cosmológico. ¿Posiblemente nuestra inteligencia es ínfima en comparación con alguna otra en el universo? O mejor aún, quizá existe una inteligencia superior a la nuestra que nos está haciendo creer que vivimos en una ‘realidad’ sólo para divertirse, y únicamente somos producto de su avanzada tecnología¹⁵⁰. Como vemos constantemente en *Paprika*, la firme convicción que lleva a los personajes a concluir que ya no están soñando, será la misma que les mostrará que todavía siguen siendo parte de un sueño mayor. Y en el mayor juego metaficcional de la novela, las reflexiones anteriores quedarán cristalizadas a partir de los dos personajes más intrascendentes, los camareros Jinnai y Kuga del ‘Radio Club’, el sitio donde todo comenzó (Paprika se daba cita aquí con sus pacientes). Estos dos personajes serán los encargados de concluir la historia:

Jinnai parece feliz mientras aumenta el vigor de su secado [de vasos]. Pero hay algo que no le convence. *Recuerda lo que es* y la sonrisa se le borra de la cara. Susurra una pregunta que no va dirigida ni a sí mismo ni a Kuga.
– Entonces era un sueño, ¿no?
Kuga no responde. Sigue dándole la espalda. Tiene los párpados cerrados como si estuviera sumergido en la meditación. *No se sabe si conoce la respuesta o no*. La sonrisa de su cara hace que cada vez se parezca más a Buda¹⁵¹. (Énfasis mío).

En un giro recursivo, volvemos al inicio de la historia, para darnos cuenta de la construcción circular de la misma: “Kuga [...] permanecía inmóvil junto a la puerta, sumido en lo que parecían unos pensamientos muy profundos. El aspecto de los dos [Kuga y Jannai], ambos de mediana edad, parecía haber *condicionado de manera*

¹⁵⁰ Vid. Iñaki Gabilondo. *Cuando ya no esté: el mundo dentro de 25 años*. Niel deGrasse Tyson. Entrevista en video.

¹⁵¹ Tsutsui, Yasutaka. *Paprika*. p. 354.

natural el perfil de su clientela”¹⁵² (énfasis mío).

Las implicaciones de lo anterior resultan sorprendentes, quizá todos los personajes principales son un gran sueño producto del inconsciente de los camareros. Satoshi Kon, por su parte, seguirá con este guiño dedicado a los *espectadores* más sagaces donde se revela que las voces de Jinnai y Kuga no serán otras que las de Kon y Tsutsui, respectivamente. El guiño es evidente, los personajes y los autores son ‘producto’ de un sueño del cual, como lectores/espectadores *nos toca despertar*.

¹⁵² *Ibídem.* p. 30.

CAPÍTULO 3

LOS DOS SENTIDOS DEL PORTAL: LA PERVERSA ESTRUCTURA NARRATIVA EN *THE MULTIVERSITY* DE GRANT MORRISON

3.1. Preámbulo

El capítulo que aquí desarrollo está dedicado al estudio del cómic de serie limitada a nueve tomos *The Multiversity* (2014-2015), del guionista escocés Grant Morrison (1960-). En este último apartado, y a modo de cierre circular, analizo los nueve tomos del cómic en conjunto desde la perspectiva teórica del multiverso propuesto por Hugh Everett III, es decir, desde el multiverso cuántico según la taxonomía de Tegmark. Inauguro el capítulo definiendo el contexto teórico propio de esta obra, a través de una breve biografía de Grant Morrison en relación con los devenires del mundo del cómic, así como también la historia del multiverso como temática de este género. Dado que en la construcción del cómic son igualmente importantes tanto el texto como las ilustraciones, desarrollo una descripción del multiverso desde su perspectiva más elemental según su representación en el espacio físico, la cartográfica. Defino también cómo la representación de un hipotético multiverso (o en este caso, el propuesto en *The Multiversity*) se relaciona con el producto de una consciencia que así lo percibe o piensa, de acuerdo con el proyecto filosófico desarrollado por Arthur Schopenhauer en *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819). A partir de esta directriz, demostraré que tanto la autorreferencia, como la recursividad y el fractal son variantes de este tipo de multiverso. Finalmente, concluyo este capítulo con un análisis específico del séptimo tomo de *The Multiversity*, “Ultracomics”, para abordar la cuestión del héroe y el villano, en referencia a cómo se construye la identidad dentro de universos que se repiten constantemente y sólo se diferencian a partir de ligeras variaciones.

3.2. De dibujos y palabras: Un acercamiento al mundo del cómic

En 1976, el periodista Michael Kernan de Glasgow Herald y el editor de la Marvel Publication Neil Francis Tennant, afirmaban haber encontrado a un chico de tan sólo 15 años cuya vorágine de ideas y creatividad los había dejado impactados, un chico que – auguraban– tendría un gran futuro¹. A día de hoy, la profecía se ha cumplido: Grant Morrison (Glasgow, 1960), hijo de un veterano de la Segunda Guerra Mundial y de una lectora ávida de ciencia ficción, conoció las historias de superhéroes en medio de la tensión entre la utopía de la era espacial y el apocalipsis de la bomba atómica.

Mientras la música *R&B* y *Rock and Roll* inspiraban a los más adultos, las historietas de terror y de la *Silver Age*² (circa. 50s hasta los 70s) con sus fuertes temáticas y críticas sociales, pretendían cambiar la vida de niños como Grant. La dura realidad por la que atravesaba la niñez en la posguerra, se mostraba muy diferente en un universo ficticio lleno de hombres y mujeres nobles que combatían a villanos y monstruos para hacer del mundo un lugar mejor. Las ideas ahí plasmadas hicieron comprender al pequeño Grant que:

Antes de ser bomba, la bomba era una idea. Pero Superman era una idea mejor, más rápida y más fuerte. Además ni siquiera necesitaba que fuese “real”, [le] bastaba con que fuese más real que la idea de la bomba que hacía estragos en [su] cabeza. [...] Superman es un producto de nuestros yoes más altos, más amables, más sabios y más fuertes, [que la] idea de la bomba no tenía ninguna posibilidad contra él. Con Superman y los demás superhéroes, el ser humano creó unas ideas invulnerables a todo daño, inmunes a la deconstrucción, elaboradas para superar a los genios diabólicos, concebidas para hacer frente al Mal en estado puro y, de alguna manera, y contra todo pronóstico, salir siempre vencedoras³.

¹ Ríos, Enrique. “En primera persona, Grant Morrison rompiendo moldes.” *Apud.* Morrison, Grant, Ivan Reis (et al.). “El Multiverso #1.” *El Multiverso*. n.p.

² Se llama así a la segunda gran época del cómic americano (siendo la primera la *Golden Age*), que introdujo muchos elementos de ciencia ficción así como un tratamiento más realista de sus personajes, sobre todo de los superhéroes. Este periodo se detallará mejor más adelante.

³ Morrison, Grant. *Supergods*. p. 15.

En su decimonoveno cumpleaños, Grant recibió como regalo de su abuelo el *Libro de Thoth* (1944) del ocultista británico Aleister Crowley (1875-1947), volumen que despertó su interés por la magia, la escena posmoderna y ‘caoísta’ del *underground*. Pronto, Grant comenzaría a profesar una práctica llamada *Chaos Magic* que, según sus palabras “se deshacía de los dioses y rituales tradicionales y animaba a sus devotos a que crearan sus propios sistemas de magia. [...] Había estados mentales para los que mi educación apenas si me había preparado”⁴. Esta enorme fascinación por el simbolismo y la magia hizo que Grant encontrara en el *Chaos Magic* una tradición posmoderna basada en el libre uso de cualquier sistema de creencias.

Con la firme convicción de convertirse en mago, Grant creó sus propios métodos adoptando inspiraciones tan variadas como la ciencia ficción, las teorías científicas, el neo-chamanismo, la filosofía oriental y la experimentación individual. En esa época, principios de los 80s, Grant comenzó a trabajar en sus primeras historietas libres para publicaciones como *Near Myths*, *Starblazer* y *Govan Press*. El poco impacto de estas publicaciones, sin embargo, parecía respaldar la impresión de que el mercado del comic para adultos en el Reino Unido era prácticamente inexistente; hasta que, sin esperarlo, la ‘magia’ comenzó a rendir sus frutos.

La década de los 80s trajo consigo dos artistas venidos de suelo británico que renovarían por completo el mundo del comic estadounidense. Alan Moore (1953-) y el ilustrador Gary Leach publicaron en 1982 *Marvelman* en la revista británica *Warrior*; su nueva visión del superhéroe, desde una reflexión social de los supuestos básicos del mundo del comic, rompió con el *status quo* que se repetía mecánicamente en los argumentos de comics anteriores. Su nuevo estilo ofrecía un acercamiento intertextual al

⁴ *Ibidem*. p. 214.

héroe desde diversas manifestaciones artísticas como el teatro, la pintura, la música y la literatura.

El trabajo de Moore y Leach puso el foco sobre un nuevo grupo de jóvenes guionistas e ilustradores británicos, la *British Invasion*, que adquirieron notoriedad a finales de los 80s y durante toda la década de los 90s para trabajar en la industria del cómic norteamericano. Así, desde Inglaterra, Escocia, Gales e Irlanda llegaron artistas con ideas frescas que llevaron al típico superhéroe científico de la *Silver Age* al mundo real y cambiante de ataques expansionistas e imperialismo político. Sus superhéroes y superheroínas estaban dotados con veta antiheroica más real.

Grant Morrison, quien en 1980 se sumó a esta nueva generación británica de guionistas y dibujantes, actualmente se ha convertido en uno de los autores más influyentes del mundo del cómic, tanto norteamericano como europeo. Gracias a su sorprendente e inusitado estilo, sus narrativas poco convencionales y su genuina capacidad para revivir personajes de historias olvidadas, Grant dirige la lectura *ad fontes* del género; tal y como los Renacentistas hicieron al recuperar el genio artístico y literario de las culturas griega y romana. En una suerte de actividad que oscila entre anticuario que desempolva viejas historias y arquitecto que erige posmodernas ficciones, su extraordinario uso del metalenguaje, la metaficción y la polifonía envuelve los cambios de paradigma en las historias de héroes muy consolidados, cuidando la psicología de cada personaje y el interés por desarrollar historias complejas.

El primer trabajo publicado de Morrison fue *Gideon Stargrave* (1978) en la entonces revista de cómic *Near Myths* (Edinburgo, 1978-1980). Posteriormente publicaría la tira cómica del superhéroe escocés *Captain Clyde* (1979-1982, cuyo guión y dibujo eran suyos) para el periódico local de Glasgow *Govan Press*. En la revista de cómics *Starblazer* (Escocia, 1979-1991) publicó varias obras como guionista: *Algor the Terrible*

(no. 15, 1979), *Last Man on Earth* (no. 28, 1980), *Operation Overkill* (no. 45, 1981), *The Cosmic Outlaw* (no. 86, 1982), *The Death Reaper* (no. 127, 1984), *Gateway to Terror* (no. 142, 1985), *Doomworld* (no. 152, 1985), *Mind Bender* (no. 167, 1986), *The Midas Mystery* (no. 177, 1986), *The Ring of Gofannon* (no. 209, 1988).

Desde principios de la década de los 80s, Morrison dividía su tiempo entre el ejercicio literario y el musical como guitarrista de la banda ‘The Mixers’. No fue sino hasta 1984 cuando quiso dedicarse por completo a la escritura. La banda se desintegró y hacia 1985, después de haber escrito *The Liberators* para la revista británica de cómics *Warrior* (1982-1985), Grant comenzó a trabajar para *Marvel UK*. En 1987 publicó, junto con el artista Steve Yeowell, *Zenith*, nuevo y original superhéroe británico. Esta obra atrajo la atención de Karen Berger, la editora en jefe de la línea para adultos *Vertigo* de la *DC Comics*. Ella fue quien descubrió, alentó y llevó a la fama las historias de Morrison: la hiperrealidad psicodélica de *Animal Man* (1988-90); *Doom Patrol* (1989-90) logra integrar superhéroes perturbados, dadaísmo y conceptos borgianos en una misma historia; *The Invisibles* (1994-2000), el modelo de *The Matrix* (Wachowski, 1999-2003) cinco años antes de la película; devolvió el estatus de ‘super-ventas’ a la Justice League of America en *JLA* (1996); y creó al superhéroe del dios Quetzalcoatl, *Aztek* (1996).

El ingenio, popularidad y prolífico trabajo de Morrison lo han colocado entre los mejores escritores de cómic del momento. Algunas de sus obras más recientes son *JLA: Earth 2* (2000), *New X-Men* (2001-2004), *The Filth* (2002-2003), *Final Crisis* (2008-2009), la serie *Batman and Robin* (2009-2011) y *Batman Incorporated* (2010-2012). Así mismo, su interés por la música no ha menguado. Ha colaborado en el arte del álbum *Intensive Care* (2005) de Robbie Williams, y también con ‘My Chemical Romance’ en los videos musicales –donde también aparece– “Na na na” y “Sing” del álbum *Danger*

Days: True Lives of the Fabulous Killjoys (2010). También ha escrito guiones para el cine, teatro, televisión y videojuegos.

Morrison también ha sido condecorado en distintas ocasiones por sus trabajos, por ejemplo, recibió el Harvey Awards al mejor escritor en 2009, varios premios Eisner y en 2012 fue nombrado “Member of the Order of the British Empire” por sus servicios al cine y la literatura. Entre otras muchas historias y apariciones, Morrison nos ha dejado ya dos de las novelas gráficas (de los superhéroes más famosos) más vendidas y aplaudidas de todos los tiempos: *Arkham Asylum* (1989) y *All-Star Superman* (2006). Darragh Greene y Kate Roddy se refieren a cómo “his distinctive yet diverse work addresses both topical and universal themes in science, spirituality, politics, and art, and his stylistic innovations serve to produce comics of tremendous depth, power, and brilliance”⁵.

Los mundos creados en los cómics de Grant Morrison nos demuestran que, si el mundo está en crisis y se dirige hacia una distopía comparable sólo con aquellas propuestas por la más oscura ciencia ficción; nuestras culturas han dirigido sus miradas –y en algunos casos hasta sus conciencias– a las fuentes del arte en busca de modelos utópicos y críticos, aunque sean *ficticios*. La literatura en general y el mundo del cómic en particular pervive como uno de los rincones que no temen ser esperanzadores, no se avergüenzan de ser optimistas e idealistas. Su magia y fantasía nos demuestran que, a pesar de la negra oscuridad acechante, se puede salvar al mundo una vez más. En palabras de Grant: “I started to think about the potential of comics to actually do magic. I thought I’d do a comic that’s not just about magic and anarchy, but will actually create them and make them happen”⁶.

⁵ Greene, Darragh; Kate Roddy (eds.). *Grant Morrison and the Superhero Renaissance Critical Essays*. p.1.

⁶ Grant Morrison en Bavlnka, Timothy. *Superheroes and Shamanism: Magic and Participation in the Comics of Grant Morrison*. p. 12.

La historia del cómic tiene su inicio en caricaturas y viñetas de la prensa escrita, con una temprana aparición en el periódico francés *Le Charivari* (1832-1937), y gozaron de tanta popularidad que en 1841 los ingleses Ebenezer Landells y Henry Mayhew ya habían tomado al modelo francés para la creación de su propia revista *Punch, The London Charivari*⁷; éste fue a su vez imitado, posteriormente, en todo el mundo. A lo largo del siglo XIX, las tiras de prensa o tiras cómicas fueron publicadas diaria o semanalmente, adscribiéndose no sólo al género cómico, sino también al de aventuras, satírico, policiaco, de ciencia ficción, histórico o romántico. En la década de 1890 los principales editores de la prensa estadounidense, William Randolph Hearst y Joseph Pulitzer, comenzaron a utilizar los *funnies* como anzuelo para incrementar sus ventas entre los inmigrantes analfabetos y la clase obrera, a pesar de las duras críticas que recibían por ofender, a través de sus pequeñas historias, ‘la sensibilidad’ de la clase media.

El cómic nació a contra corriente ilustrando temáticas sociológicas y excesos artísticos, aun cuando éstas contaban con múltiples restricciones gubernamentales que exigían abocarse al mero entretenimiento. Incluso Dashiell Hammett y Tennessee Williams, por ejemplo, redactaron guiones dominicales al ver en el cómic un producto tan popular, como crítico con su actualidad⁸.

Los cómics existen desde antes de 1900, éstos se conocían bajo el nombre de *comic strips* o *funnies*, eran escritos y dibujados por un *cartoonist* y posteriormente se publicaban en los periódicos. Durante la década de los 30s, sin embargo, surgió el que se considera el primer *comic-book* (o cómic en cuadernillo), *Famous Funnies: A Carnival*

⁷Daumier, H. “Le Charivari.” *H. Daumier: His Life and his Work*, <http://www.daumier.org/57.0.html>

⁸ Por citar algunas de las series germinales de las tiras de prensa estadounidenses: *Happy Hooligan* (1904, Fredererick Burr Oper), *The Katzenjammer kids* (1912, Rudolph Dirks), *Max y Moritz* (1865, Wilhelm Busch), *Boob McNutt* (1915, Rube Goldberg). Cf. Kakalios, James. *The Physics of Superheroes*. p. 9-10.

of Comics (1933-1955, Alexander, F.O.; McEvoy, J.P.; Striebel, J.H.; Byrnes, Gene), inspirando imitaciones y creando un nuevo medio de cultura de masas. A diferencia de las tiras cómicas o *funnies*, la extensión de los *comic-book* es más larga, siendo una publicación por entregas cuyo formato es un cuadernillo de entre 20 y 30 páginas que normalmente incluye una sola historia pudiendo ser, o no, autoconclusiva.

La *DC Comics*, por su parte, fue la primera compañía editorial en publicar una historia de superhéroes, Superman (*Action Comics* #1, Junio de 1938). Detrás se sumaron editoriales como *Timely* (posteriormente *Marvel*) y *All American Comics*. Fue durante la década de los 30s y los 40s cuando dichas editoriales crearon a los personajes más icónicos de la historia del cómic de superhéroes: la crisis generada por la Gran Depresión (Octubre de 1929) “tuvo en el terreno de lo pop los resultados que cabía esperar en un momento tan favorable para la evasión”⁹. Y fue justo en el mundo del cómic donde se forjaron los nuevos ‘mitos’ preferidos.

Durante la Primera Guerra Mundial las historietas tuvieron su segunda gran oleada de popularidad entre los soldados norteamericanos, pues muchas veces éstos recurrían a los cómics de superhéroes, por ejemplo, para elevar la moral de las tropas. Se considera que en este periodo (década de los 30s finales de los 40s) surge la llamada *Golden Age* de los cómics con personajes como Batman, Capitan Marvel, Capitan America, Wonder Woman, Namor the Submariner, Human Torch, Green Lantern, Flash, Hawkman, Aquaman, entre muchos otros; aunque también se crean muchos otros personajes no superheróicos, como Mickey Mouse, Donal Duck, Dick Tracey, Tarzan, Roy Rogers.

A esta época le precedió, de manera muy breve, la llamada *Atomic Age* (circa. 1950-55), nombre que revela las principales características de sus personajes: superpoderes como resultado de la Era Nuclear. Algunos de ellos son Atom y Mighty Mouse. El

⁹ Moix, Terenci. *Historia social del cómic*. p. 283.

periodo de Posguerra (1945-1954) trajo consigo dos grandes cambios a la industria del cómic, el primero fue el incremento en el número de publicaciones y sellos de *comic-books*, y el segundo la popularidad alcanzada por la producción de historias basadas en la guerra, westerns, ciencia ficción, romance, crimen y horror.

Debido a esta nueva tendencia, en 1953 el psiquiatra Frederic Wertham publicó *Seduction of the Innocent* donde mostraba su rechazo por los cómics (principalmente aquellos títulos promovidos por *EC Comics*¹⁰, *Story Comics*, *Ace Comics*, *Atlas Comics* y *Magazine Village: True Crime Comics*¹¹) argumentando que “such lurid stories corrupted the minds of young children, leading them directly to careers as juvenile delinquents”¹². Tal fue la influencia de sus postulados que en 1954 se implantó el *Comics Code Authority*, CCA (basado en el Código de Producción de Hollywood de 1930), como una imposición de contenido, estigmatizando la imagen del cómic en la sociedad. Las palabras ‘horror’, ‘terror’, ‘crimen’ y ‘raro’ no podían aparecer en las portadas de los cómics¹³.

Si bien es cierto que, ante la censura, el mundo del cómic se vio afectado como producto cultural, éste supo muy bien reelaborar su discurso abrazando las nuevas tendencias: la creciente notoriedad de la que gozaban los temas científicos en la sociedad de finales de los 50s. En 1956, en pleno lanzamiento del Sputnik y la Guerra

¹⁰ *Entertaining Comics* era el sello editorial estadounidense más famoso de la época especializado en *comic-books* de ciencia ficción, *suspense*, bélicos y de terror. Además, era la única editorial que permitía firmar a sus autores (dando a conocer artistas como Al Feldstein, Wally Wood, Frank Frazetta, entre otros), desarrollar sus propios estilos y relacionarse con los lectores a través de cartas y organizaciones de fans. El CCA era especialmente crítico con el giro de esta editorial, sobre todo después de números como “Head Room” (1954) y “Orphan” (1954). Tras el rigor de la censura, cerró sus publicaciones y redirigió a su público a la revista de humor *MAD* (1952). United States Congress Senate. *Comic-books and Juvenile Delinquency: Interim Report of the Committee on the Judiciary*. pp. 3-7.

¹¹ En especial los títulos: “Bottoms Up”(1954), “Frisco Mary”(1954), “With Knife in Hand”(1954) y *True Crime Comics* #2 “Murder: Morphine and Me” (1947); respectivamente. Cf. Spring, Joel. *Images of American Life: A History of Ideological Management in School, Movies, Radio and Television*. pp.194-196.

¹² Frederic Wertham en Kakalios, James. *Op.Cit.* p.11.

¹³ United States Congress Senate. *Op. Cit.* pp.3-7.

Fría, la escolarización estadounidense experimentó una creciente ansiedad por las ciencias, fue aquí donde el cómic formó una conveniente cuenca para su propio lanzamiento, incluyendo en sus tramas hechos científicos, figuras históricas y protagonistas que ejercieran disciplinas científicas. Surgió así la llamada *Silver Age* (circa. los 50s hasta los 70s), una época que implicó un gran cambio en, sobre todo, los comics del género de superhéroes. Se considera que la *Silver Age* comenzó con la introducción de Barry Allen como el nuevo Flash (*Showcase #4*, Octubre de 1956); a él le precedió el re-lanzamiento de otros superhéroes como Martian Manhunter, Captain Comet, The Fantastic Four, Justice League of America JLA (anteriormente llamada Justice Society of America, JSA) Spider-Man, Iron Man, X-Men, entre otros.

Las principales características de la *Silver Age* fueron que, por ejemplo, la *Marvel Comics* comienza a dar el crédito a los guionistas, dibujantes y a todos los responsables en la publicación de sus números. En cuanto a los arcos argumentales, se explotó la idea del *crossover*, es decir, la posibilidad de que un personaje entrara en el universo de otro; y con ella se introdujo el concepto de Tierras (o universos) paralelas, así como también la importancia de la ciencia en el desarrollo de sus personajes¹⁴ (la mayoría ejercían disciplinas científicas como Peter Parker, Bruce Banner, Pamela Lillian Isley [Poison Ivy], Tony Stark). De tal manera, el cómic logró demostrar que sus historias “were not harmful for young readers, and the inclusion of science concepts may have convinced some that there was a net positive benefit to these four-colored adventures”¹⁵.

Aun después de esta re-aceptación social, el cómic continuaría con sus esfuerzos para ser respetado como producto cultural. Así, y entre muchas oposiciones y resistencias por parte de teóricos y artistas, durante la década de los 80s surgió el *boom* del término ‘novela gráfica’ a partir de *A Contract with God and Other Tenement Stories* (Will

¹⁴ Comicvine. “Silver Age of Comics”. Página web.

¹⁵ Kakalios, James. *Op.Cit.* p. 14.

Eisner, 1978) como “un intent poc dissimulat d’atorgar-li un cert caràcter de noblesa, una cosa que generalment se li ha negat moltes vegades per part d’aquestos mateixos lectors que ara s’esforcen per dignificar el mitjà per, de pas, *dignificar-se* en tant que consumidors”¹⁶ (cursivas en el original).

Actualmente, críticos e investigadores de diversas disciplinas se han referido al cómic como un tipo narrativo que redescubre y potencia la intertextualidad y la interdisciplina. Entre ellos, Clare Pitkethly, Peter Coogan, Kate Roddy, Robert Forward, Keith Scott, Sherryl Vint, José Moreno, Jack Williamson, Bertha Sandoval, James Kakalios y Darragh Greene por citar algunos. Muchos de ellos concuerdan en que desde 1980 ha sido posible deconstruir y tornar más compleja la idiosincrasia psicológica del superhéroe, así como desarrollar conflictos y angustias relacionadas con el mundo real y el discurso cultural desde la metaficción e intertextualidad.

Sobre todo, fue a partir de la llamada *British Invasion* (finales de los 80s, como apunté anteriormente), cuando un grupo de escritores y dibujantes británicos propusieron historias con conflictos más maduros –política, sexualidad, ecología, filosofía–, alejándose del típico brete ‘superhéroe contra villano’ que solía ser trabajado por el cómic americano de la época. La *British Invasion* se dio a conocer por su trabajo previo, recogido en la antología de cómic británico *2000 AC*, y posteriormente sus artistas fueron reclutados por la *DC Comics*. Así, ganaron fama creadores como Brian Bolland (1951-), Dave Gibbons (1949-), Alan Moore (1953-), Warren Ellis (1968-), Neil Gaiman (1960-), Mark Millar (1969-), Garth Ennis (1970-), Grant Morrison (1960-), Dave McKean (1963-), Jamie Delano (1954-), entre muchos otros. Surgió entonces *Vertigo* (Nueva York, 1993) una línea editorial de la *DC Comics* que se atrevió a publicar sin el sello del CCA (el *Comics Code Authority*), provocando un evidente

¹⁶ Ortiz, Francisco. “La maduresa de l’autoconsciència. De Windsor McCay a Grant Morrison: variacions del metacòmic.” *Ítaca: Revista de Filologia*. p.185.

cambio de actitud en el contenido de la censura al permitirse desarrollar temáticas controversiales.

La diferencia entre los superhéroes de Morrison con el resto de la *British Invasion*, según apunta Chris Murray, es que el autor escocés los ha mantenido como figuras de redención y a su iconografía como un género que por sí mismo todavía tiene resonancia¹⁷. Desde esta hipótesis partiremos para argumentar que los superhéroes de Morrison transforman su principal cualidad de seres extraordinarios, superiores y distintos del ser humano¹⁸, en una re-invenición que los hace funcionar como objetos culturales llenos de significado, pues expresan los miedos, los avances científico-tecnológicos y las preocupaciones particulares de la cultura actual. Del mismo modo, sus superhéroes abrazan las principales temáticas divulgativas de la modernidad y la posmodernidad¹⁹.

Bajo todas consideraciones enfoco el análisis de este capítulo en una de las más recientes obras publicadas de Grant Morrison, *The Multiversity* (2014-2015): un cómic de nueve tomos independientes que representan universos paralelos, cada uno desde la perspectiva de la que sería la ‘Tierra’ de un universo distinto eventualmente.

Es importante recalcar que la serie de los mundos paralelos propuesta por Morrison, deviene de los cuatro grandes *crossover* previos del universo *DC*: *Crisis on Infinite Earths* (Marv Wolfman, 1985-1986), *Infinite Crisis* (Geoff Johns y Phil Jiménez, 2005-2006), *52* (Grant Morrison, Geoff Johns, Greg Rucka, Mark Waid, 2006-2007) y *Final*

¹⁷ Murray, Chris. “And so We Return and Begin Again: The Immersive/Recursive Strategies of Morrison’s Puzzle Narratives.” *Apud*. Greene, Darragh; Kate Roddy (eds.). *Op.Cit.* p. 18.

¹⁸De acuerdo con las distinciones que hacen Platón, Aristóteles y Hesiodo entre héroe, Dios y hombre. Cf. Bauzá, Hugo. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. p.11. Y con la posterior definición del superhéroe de Peter Coogan: “The *super* part indicates powers or abilities that are significantly greater than those of the average person. [...] The *hero* part indicates that the gifted individual acts heroically” (cursivas en el original). Cf. Rosenberg, Robin; Peter Coogan. *What is a Superhero?* p. 1.

¹⁹ Marton, Ben. *Prepare to Become Fictional: Grant Morrison’s Flex Mentallo and the Ontological Dominant in the History of Superhero Narrative*. p.6.

Crisis (Grant Morrison y J.G. Jones, 2008-2009). En 2015, además, *ECC Ediciones* catalogó a *The Multiversity* como la saga más esperada y el cómic del año²⁰, sobre todo después de haber ganado cuatro premios Eisner (Will Eisner Comic Industry Award) en los rubros de mejor serie limitada, mejor guionista, mejor dibujante (Frank Quitely) y mejor número único (#7 “Pax Americana”).

El mismo Morrison ha hecho explícito en entrevistas que su objetivo con *The Multiversity*, después de haber trabajado casi diez años en ella, era abandonar la escritura automática (según afirma venía empleando en anteriores proyectos como *Final Crisis*²¹) y producir una obra definitiva, con una estructuración obsesiva y barroca en el detalle, en los simbolismos, y con una lectura en distintos niveles: una reflexión sobre la industria del cómic, un tratado sobre la historia y concepto del superhéroe, la relación entre la ficción y la realidad, un alegato sobre la cultura de masas y su relación con los discursos divulgativos científicos, el superhéroe como motor de mitologías contemporáneas, el retorno a lo comunitario desde la consideración de lo mágico y, finalmente, una revaloración de las historias –en general– que han dado forma a la concepción del mundo.

En el marco de la observación anterior, resulta oportuno tomar en consideración que, evidentemente, la industria del cómic es un negocio basado principalmente en la cultura popular y de masas, y como tal, los dividendos que genera son enormes. Este principio lo han tenido muy en cuenta un gran número de guionistas, dibujantes y sellos editoriales, y se puede asegurar que sucede lo mismo con Grant Morrison. Desde esta perspectiva, él ha visto en el cómic un digno Caballo de Troya donde sus ideas (mágico-

²⁰ Cf. ECC Comics Redacción. “Próximamente...¡El Multiverso!” *ECC Comics*, 30 de enero del 2015, <https://www.ecccomics.com/contenidos/proximamente-el-multiverso-10883.aspx>

²¹ Gandolfo, Amadeo. “Comedia Sobre(humana). Grant Morrison y Multiversity.” *Luthor. Entender, Destruir, Crea*. n.p.

caoístas), lecturas (física cuántica) e influencias (Borges y teóricos posmodernos)²² de pensamientos abstractos, han podido ser sembradas en aquellos que la corriente más elista consideraría ‘el enemigo’, la cultura de masas.

Morrison, no obstante, ha visto que gracias a la propia naturaleza del cómic como producto comercial, su perspectiva del mundo ha podido diseminarse hasta públicos, en principio, desacostumbrados a ciertas temáticas ‘exclusivas’ de la academia y la alta cultura. En palabras de Grant:

Gods are simply metaphors for getting in touch with Chaos, the fundamental stuff of which the universe is made. It ties in with all sorts of other interesting things as well. Like quantum physics and the Implicate Order, which is another obsession of mine. David Bohm's theory, which suggests that there's a higher reality, which our reality unfolds from, I suppose it's just what the Chaos Magicians call Chaos, and aborigines call Dreamtime. Horribly dry, but there you have it.²³

Las declaraciones de Morrison, inclinan a pensar que *The Multiversity* se construye en contra del intento de la industria editorial por definir una clara tradición y canon en las historias de superhéroes, pues su historia incluye elementos y personajes olvidados por el público y por la propia editorial, en muchas ocasiones debido a su impopularidad. En este sentido, la forma en la que Morrison logra reconstruir el mito de cualquier superhéroe es a través de todo lo contenido en ese mito.

Para Winterbach el moderno *comic-book* de superhéroes “is still the same archetypal figure or mythical hero of antiquity”²⁴, de modo que, por ejemplo Flash es la nueva forma de Mercurio; Wonder Woman, una amazona; Hawkman, una suma de Dédalo e Ícaro y Thor no es otro que el mismo Thor. Si los superhéroes son la actualización de los héroes clásicos, sus ‘modernas’ historias son también la actualización de aquellos

²² Meaney, Parick. *Grant Morrison: Talking with Gods*. Video.

²³ Grant Morrison en Maddox, Mike. “Arkham’s Architect: Grant Morrison Talks about Everything from *Animal Man* to *Zenith*.” *Deep Space Transformation*. Entrevista. Página web.

²⁴ Winterbach, Hougaard. “Heroes and Superheroes: From Myth to the American Comic Book.” *SAJAH*. p.114.

legendarios mitos, los mismos que han sobrevivido durante años siendo narrados de generación en generación.

Siguiendo con Winterbach, un héroe “was not merely a character, but a specific character type, and was always associated with series of events, namely the adventure”²⁵. El héroe puede hacer referencia, según la Grecia Clásica, a un individuo con cualidades sobrehumanas o a un guerrero ilustre; aunque en otras acepciones también se contempla a todo individuo por cuyos logros y nobles cualidades es admirado²⁶.

Así, el concepto de ‘héroe’ entra dentro de una categoría moral y, al mismo tiempo, nos habla de un individuo con rasgos sobrehumanos y/o características de semidios. Desde esta perspectiva, definir ‘superhéroe’ parecería una redundancia (un ser poderoso, con algunas debilidades pero de noble carácter); sin embargo, debemos ser conscientes de cómo aquel concepto griego de ‘héroe’ se ha ido transformando a lo largo de la historia.

La balanza, con el transcurrir del tiempo, se ha ido inclinando hacia un tipo de heroicidad que contempla actitudes y hechos más cotidianos, de tal manera, se puede considerar como ‘héroe/heroína’ a todos aquellos individuos cuyas actividades requieren anteponer al otro por encima de sus intereses propios (bomberos, médicos, profesores, policías, etc.), o que logran grandes hazañas en guerras y catástrofes. Consecuentemente se hizo necesario un nuevo término que incluyera en su acepción el componente extraordinario o sobre-humano, es decir, el *superhéroe*.

Si las historias de los cómic de superhéroes se han mantenido vivas tras años de publicaciones y *reboots*, no es sólo por una mera estrategia comercial (no olvidemos que hay cómics sobre historias y personajes originales que no pertenecen al universo

²⁵ *Ibidem*. p. 116.

²⁶ Cf. Morris, Tom; Matt Morris (eds.). *Los superhéroes y la filosofía*. p. 35.

superheróico²⁷), sino por una necesidad cultural intrínseca, por mantener viva una idiosincrasia, el arquetipo de una sociedad, los mitos que han dado y continúan dando vida –desde formas actualizadas– a nuestro mundo.

Los excelentes ensayos que Umberto Eco (1932-2016) dedicara al fenómeno del cómic (y en especial a *Superman*) de la época llamada *Silver Age* (1950-70) en su *Apocalípticos e Integrados* (1964), retrataban con fidelidad el estilo naif (sobre todo bajo la influencia del enorme éxito generado por el *Batman* televisivo de Adam West), la contradicción insostenible en muchas historias (comienza la experimentación con temáticas de universos paralelos y ciencia ficción) y la creciente importancia que tenía el cómic como producto de consumo (aun cuando aumento su precio por un menor número de páginas); estas características marcaron al cómic como una literatura ‘simple y entretenida’.

Hay que decir, sin embargo, que dichos arcos argumentales y temáticos eran reflejo de las demandas y el espíritu, en mayor o menor medida, de la época. Desde esta perspectiva, el cómic no es el único objeto de producción que se ciñe al juego de la oferta y la demanda; ya las mitologías, en general, se crearon a partir de lo que funcionaba emocionalmente como narración. Así lo hacían, por ejemplo, los trovadores, juglares y quizás hasta el mismo Homero, sus narraciones cambiaban en función de la respuesta del público²⁸. Por tal motivo, la crítica de Eco ha quedado un tanto descontextualizada pues, como se ha mencionado, a partir de la *British Invasion* y, específicamente la obra que aquí concierne, *The Multiversity*; el cómic ha virado hacia sendas más complejas, abasteciendo sus ficciones con conceptos científicos, históricos, psicológicos, sociológicos, literarios o teóricos. El fenómeno del cómic funciona, quizá,

²⁷ Ni tampoco olvidar que este fenómeno no es exclusivo de la industria del cómic, sucedía también con las novelas de caballerías, el folletín y actualmente con las series televisivas. Riva, Gustavo. “Hermenéutica y apophenia. El Batman de Grant Morrison y el delineado del círculo hermenéutico.” *Luthor. Entender, destruir y crear*. n.p.

²⁸ Cf. Morris, Tom; Matt Morris (eds.). *Op.Cit.* p. 52.

más como un *meme*. Según Richard Dawkins, el meme es un elemento de la cultura que no se trasmite por genética, sino por imitación, y van cambiando de una generación a otra; así, a medida que éste se propaga, se transforma.

The Multiversity se enmarca dentro del ‘sub-género’ de los mundos paralelos, una idea que, como he mencionado, viene de una larga tradición. De manera menos evidente, el cómic estadounidense propuso la temática a través de un cruce de personajes (*crossover*) que –previo a ese momento– corrían aventuras distintas. La Antorcha Humana y Namor el Príncipe Submarino de la editorial *Marvel*, por ejemplo, se encontraron en un mismo número: “The Human Torch and the Submariner Meet”, *Marvel Mystery Comics* 8 en 1940²⁹. Más formalmente, el multiverso de la *Marvel Comics* se consolidó entre 1977 y 1998 cuando publicó *What if?...* (1977,-84,-89-98), una serie de once volúmenes cuyas elucubraciones proyectan cómo sería el universo *Marvel* si la corriente de las historias principales hubiera sido de otra manera. Su propuesta, sin duda, nos recuerda la ya citada tesis de Everett que para 1973 había visto la luz.

En la editorial *DC Comics*, por su parte, ya desde 1953 se encuentran referencias a la existencia de universos alternativos en el así llamado *Multiverse DC* con *Wonder Woman’s Invisible Twin* (volumen 1 #59 de *Wonder Woman*³⁰) de Robert Kanigher y Harry Peter. El concepto de multiverso en *DC*, sin embargo, se formalizó en 1961 con *Flash of Two Worlds!* de Gardner Fox. Las múltiples versiones del universo que podían

²⁹ De la mano de Bill Everett y Carl Burgos. García, Santiago (coord.). *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*. pp. 87-88.

³⁰ Dentro del periodo del “Golden Age” de *DC Comics* existían dos publicaciones previas que trataban tangencial y vagamente la temática del encuentro de universos, limitándose básicamente a hacer un gran *crossover* entre personajes: *All-Star Comics* #3 de 1940 con la creación “The Justice Society of America” y *Superman* vol.1 #76 que puso a Superman y Batman trabajando juntos en su primera aventura. Por su parte, en la historieta de *Wonder Woman*, ésta es transportada por su gemela Tara Terruna (‘Wonder Woman’ en su idioma nativo) a un mundo paralelo que se presenta como una especie de espejo que lo duplica todo pero con una historia diferente. Mc Millan, Graeme. “Wolds Collide: A History of Marvel and DC’s Multiverses.” *The Hollywood Reporter*. Página web.

existir, se prolongaron hasta el volumen 1 #21 de *Justice League* en 1963. Y no fue sino hasta 1985, con el 50 aniversario de la *DC Comics*, cuando la editorial se propuso establecer, además de una enciclopedia, un *crossover* entre personajes, publicaciones y universos creados por ellos mismos.

Este proceso culminó con *Crisis on Infinite Earths* (1985-1986), una serie limitada a 12 *comic-books* bajo el guión de Marv Wolfman, cuya finalidad era dar solución al problema de continuidad y coherencia en el arco narrativo de las series *mainstream* de la *DC* (como Spiderman, Batman, Wonder Woman, Superman, etc.). Debido a la proliferación de historias, resultaba muy complicado establecer una organización clara en la línea principal de los personajes. Transcurrido un tiempo y a pesar de seleccionar y descartar ciertos elementos (como por ejemplo, el perro de Superman, Krypto) identitarios de buena parte de los personajes, se hizo evidente que muchos de ellos no podían ser explicados con facilidad y decidieron conservar su naturaleza caótica³¹. Así, los elementos simbólicos primordiales de un superhéroe como Batman, por ejemplo, son fácilmente reconocibles tanto por lectores especializados como lectores neófitos del universo del cómic.

El tema del multiverso, en suma, marcó un punto importante en el devenir y crecimiento de las dos más grandes editoriales del cómic americano. Para ejemplificar lo anterior, se puede leer un sucinto resumen del surgimiento de los mundos paralelos en “La Guía del Multiverso” del propio Morrison:

Inspirado, Flash inventó la cinta cósmica. Una máquina para correr diseñada para afinar su sustancia a longitudes de onda antes insospechadas. Se reveló una multitud de mundos que coexistían. Un espectro entero de variaciones del tema. Un multiverso. Y entonces, llegó la primera crisis en tierras infinitas. Los mundos que un día se separaron se fusionaron. Las vidas borradas se reescribieron. Y las realidades enteras convergieron en un congreso épico. Lo que había sido un

³¹ Wallace, Dan. “*Alternate Earths.*” *Apud.* Dougall, Alastair (ed.). *The DC Comics Encyclopedia.* pp. 20-21.

multiverso volvió a ser un universo. Inestable, incierto y postraumático. Pero mientras tanto, operaban las fuerzas que rebasaban la imaginación. En la siguiente ocasión, Parallax, la cosa terrorífica, puso en peligro el mismísimo tiempo poseyendo la voluntad inquebrantable de Green Lantern Hal Jordan. Y así fue hasta que la realidad volvió a cambiar. Y cambió otra vez. Lo que ocurrió antes había quedado no recordado. Reolvidado. Una vez más brotó un multiverso de aquel universo frágil e inestable. Hubo brotes nuevos y ramas fractales frescas que se abrieron paso por el hipertiempos, y nacieron los 52 universos nuevos. Un planetario de mundos³².

Las ideas que en algún momento fueron propias del universo de Everett y de la ciencia, irrigaron las preguntas de nuestra realidad y las propuestas ficcionales³³. Haya sido por estrategia mercantil o por espíritu de época, lo cierto es que escritores, dibujantes y guionistas de los dos grandes pilares del cómic americano vieron en los efervecientes postulados científicos una puerta para reinventar sus historias, re-dinamizar conceptos y esgrimir nuevos perfiles superheróicos. Como he indicado, el interés del cómic por los tópicos y argumentos científicos proviene de una larga tradición, principalmente, a raíz de su reivindicación como producto cultural (y no como subproducto) tras la censura sufrida en la década de los 50s. Se demuestra entonces que el cómic es tan válido como cualquier otro género literario, y que ‘mercantilización’ no tiene porque significar únicamente banalización, sino una conveniente veta para generar un discurso divulgativo de las ciencias.

Para ejemplificar nuestro punto, se puede tomar como ejemplo al personaje ‘creador’ del multiverso *DC*. Tenemos así a Barry Allen, mejor conocido como Flash, cuyo poder de supervelocidad se incrementa de acuerdo a los avances científicos del mundo real. Así pues, considerando lo que se sabía de la velocidad subsónica en la época (1940), el Flash original alcanzaba su velocidad más rápida a 340 metros por segundo y con ello rompía la barrera del sonido. Al avanzar la ciencia y descubrirse que el aire sí se

³² Morrison, Grant; Marcus To; Paulo Siqueira. “La Guía del Multiverso.” *El Multiverso*. n.p.

³³ Evidentemente, la idea del ‘multiverso bifurcado’ era utilizada por muchos creativos (como ya se ha evidenciado a lo largo de esta tesis), y aunque quizás Everett no haya sido reconocido como el teórico de la idea, sí se sabía que ésta procedía del ámbito científico.

comprime y, por tanto, su resistencia decrece; la barrera del sonido se puede superar dando como resultado más velocidad: los poderes de Flash aumentaron. A día de hoy, Flash es capaz de alcanzar la velocidad necesaria para romper la barrera del tiempo y la que existe entre los universos:

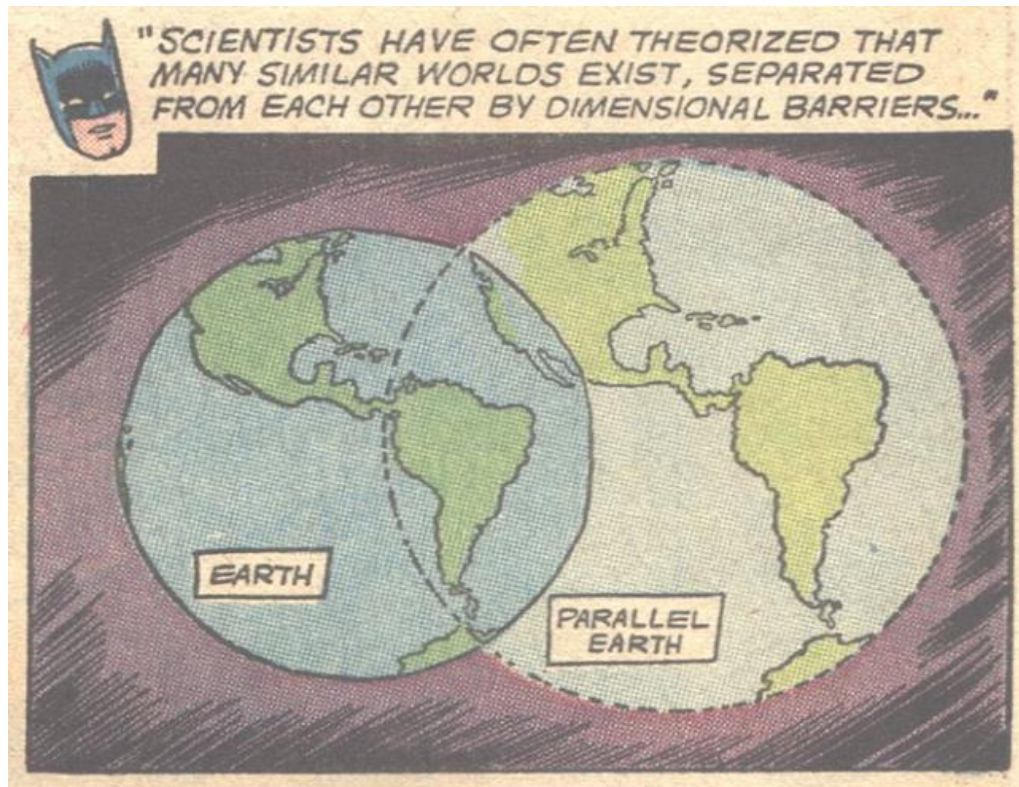


Ilustración 17: Tierra paralela. *World's Finest Comics* #148, 1965.

La ficción propuesta por *The Multiversity* –sin enmarcarla en la verosimilitud– escenifica la clara relación y dependencia entre las ciencias y las humanidades. Es este el foco principal de mi disertación; si bien, éste no puede ser discutido sin hacer referencia a la interpretación personal del *Geist* heroico que Morrison reinventa en sus trabajos. Por ejemplo, en *All-Star Superman* (2005-2008) muestra una faceta del superhéroe nunca antes vista. Vemos al poderoso Superman de pie, al lado del personaje adolescente de una chica desesperada que intenta suicidarse lanzándose desde lo alto de un edificio. Superman decide rescatarla, pero de una manera sumamente humana

diciéndole: –“Eres mucho más fuerte de lo que crees. Confía en mí”³⁴. Como se puede apreciar, los superhéroes de Morrison son, entonces, complejamente humanos, dotándolos al mismo tiempo de un aura mágica.

Para Joseph Campbell, el superhéroe es la manifestación contemporánea que sustituye al héroe mitológico, ya que “it appears that through the wonder tales –which pretend to describe the lives of legendary heroes, [...] symbolic expression is given to the unconscious desires, fears and tensions that underlie the conscious patterns of human behaviour”³⁵. El propósito de este capítulo es, entonces, analizar la figura del superhéroe y la estructura de *The Multiversity* como un entramado donde los elementos mítico-mágico religiosos de la heroicidad clásica no sólo se actualizan, sino se mantienen y conviven con los postulados de la ciencia.

Dada la reciente publicación de *The Multiversity* (invierno del 2015), me atrevería a decir que los estudios específicos en torno a ella son prácticamente nulos, con las evidentes excepciones de reseñas, entrevistas y poco más; en el ámbito académico no hay, de momento, una disertación profunda. Hay, sin embargo, tres libros que analizan – en esencia– la vida y obra de Morrison. Desde el género autobiográfico tenemos *Supergods. Héroes, mitos e historias del cómic* (Grant Morrison, 2011); y dos análisis críticos, *Grant Morrison: Combining the Worlds of Contemporary Artist* (Marc Singer, 2012); y el volumen colectivo, *Grant Morrison and the Superhero Renaissance* (Darragh Greene, Kate Roddy [eds.], 2015). Así mismo, existen también varios ensayos sobre determinados temas de la obra de Morrison; por ejemplo, dos tesis que hablan sobre la identidad, *La maduresa de l’autoconsciència. De Windsor McCay a Grant Morrison: variacions del metacòmic* (Francisco Ortiz, 2010) y *Prepare to Become Fictional: Grant Morrison’s Flex Mentallo and the Ontological Dominant in the Story*

³⁴ Morrison, Grant, Frank Quitely. *All Star Superman*. n.p.

³⁵ Campbell, Joseph. *The Power of Myth*. p. 256.

of *Superhero Narrative* (Ben Marton, 2013). Artículos que analizan la realidad como ficción, “Invisible Spectacles, Invisible Limits: Grant Morrison, Situationist Theory, and Real Unrealities” (Frank Verano, 2006); la hiperficción textual, *Superheroes and Shamanism: Magic and Participation in the Comics of Grant Morrison* (Tim Bavluka, 2011); un estudio comparatístico, “To Dignify Some Old Costumed Claptrap: Shakespearean Allusion and the Status of Text in the DC Comics of Grant Morrison” (Brandon Christopher, 2013) y finalmente un breve análisis sobre Morrison, la *DC* y *The Multiversity*, “La Comedia (sobre)Humana. Grant Morrison y Multiversity” (Amadeo Gandolfo, 2016).

De acuerdo con los críticos, los temas de mayor prominencia en los cómics de Morrison son la metatextualidad, los acercamientos a la física cuántica, la revaloración del superhéroe, la ficción, la mística, la magia y, finalmente, un pensamiento muy cercano al logos heraclíteo como veremos a lo largo de este capítulo. Asentado este marco contextual general, desarrollaré *The Multiversity*. En primer lugar, es necesario precisar cuál es el argumento que precede a la obra que nos ocupa pues, como se mencionó, está inscrita dentro de la gran saga de universos múltiples de la *DC Comics*.

3.3. Cartografías del multiverso: La continua representación mutable

Según cuenta la *DC* a lo largo de su saga de mundos paralelos (a partir del Flash de la Edad de Plata, como hemos visto), el multiverso se creó por la irresponsable acción del científico Krona, habitante de Oa (uno de los primeros y más viejos planetas del Universo), quien desobedeció una importante regla que prohibía hacer investigaciones sobre el origen del universo. Su experimento sustituyó al único universo por un multiverso, siendo uno de ellos el de ‘Antimateria’. Fue de este universo del que surgió un ser malvado y poderoso, el Antimonitor; y en un intento de equilibrio cósmico,

también apareció su opuesto positivo, el Monitor, cuidador del multiverso. Entre ellos hubo varios enfrentamientos que se prolongaron durante un millón de años, hasta que, finalmente, ambos se dejaron inconscientes y, de forma simultánea, se inmovilizaron durante más de nueve mil millones de años. Pasado el tiempo e ignorando las leyendas, el científico Kell Mossa ‘Pariah’ re-emprendió las investigaciones acerca del origen del multiverso adentrándose en la antimateria; las consecuencias fueron catastróficas: sin quererlo, liberó al Antimonitor, destruyó su propio universo y alteró el equilibrio cósmico. A medida que destruye universos positivos, el Antimonitor absorbe más poder y se hace más fuerte que su contraparte, el Monitor. Todo el Multiverso está bajo amenaza.

De esta premisa surge *The Multiversity*³⁶ (2014-2015), con guión de Grant Morrison e ilustraciones de Ivan Reis, Frank Quitely, Cameron Stewart, Chris Sprouse, Ivan REis, Oliver Ben, Doug Mahnke, entre otros artistas. A rasgos generales, *The Multiversity* es un cómic de serie limitada en formato de nueve números independientes (también llamados ‘universos’), donde cada uno actualiza y escenifica la forma de vida de los superhéroes que habitan en una de las 52 Tierras alternativas (ocupando exactamente el mismo lugar de importancia que la del mundo no-diegético). Se explica, además, que cada uno vibra en frecuencias y arcos de color distintos (la física en *The Multiversity* funciona con las octavas armónicas de la música y los ocho colores del arco iris) y cuenta una historia diferente que influye de manera metaficcional en uno o más universos (o números), permaneciendo así interrelacionados.

El #1, “El Multiverso”, es una puesta en escena de la metaficción. El #2, “La sociedad de super-héroes”, narra desde una estética *pulp* el fin de los sueños e ilusiones

³⁶ En español *El Multiverso*. Dado que el título de la serie y del primer tomo es el mismo, me referiré a *The Multiversity* cuando hable sobre la colección de ‘universos’, y “El multiverso” cuando me refiera únicamente al primer número.

frente a una guerra. El #3, “Los Justos”, cuestiona el papel del superhéroe a través de ‘héroes adolescentes’ que heredan un mundo donde el bien ha triunfado, en consecuencia, no existen los villanos, no hay crimen ni terror, todo es perfección. El #4, “Pax Americana”, es una crítica al superhéroe como arma de estado, depositario de neurosis, y una reflexión sobre la dualidad y los bucles inconclusos que forman la realidad. El #5, “Mundo Trueno”, es un homenaje al optimismo e inocencia de los superhéroes de los años 60s y una fuerte crítica a la oposición entre magia-ciencia y creatividad-trabajo. El #6, “La Guía del Multiverso”, erige al superhéroe como concepto nuclear, sea desde una crítica a la obsesión por su constante clasificación, o una loa a la riqueza de la repetición para transformarse. El #7, “Los Maestros”, ofrece una reflexión sobre el ejercicio de la fuerza bruta como epítome superheroico, los nacionalismos y la dominación cultural. El #8, “Ultracomics”, es una crítica a la mercantilización del mundo real que transforma los ‘sueños’ en ‘pesadillas’. Y el #9, “Justicia encarnada”, propone un análisis sobre la industria del cómic, desde los creadores hasta los consumidores.

Cabe considerar que todas las historias juntas narran, sumando sus propios arcos argumentales, el posible colapso del multiverso (que afecta evidentemente sus universos individuales) a partir de la lectura de un cómic ‘maldito’, “Ultracomics”. De tal forma se desata la trama de la historia: un grupo de villanos llamados ‘la Nobleza’, liderados por Intelectrón (un ojo ovoide gigante), han puesto en peligro el multiverso atacando las bases que lo sostenían, ‘los Monitores’; sólo queda con vida el último de ellos, Nix Uotan. Ante tal panorama, los mejores superhéroes de 52 universos distintos (sean estos múltiples variaciones del mismo o superhéroes nunca antes vistos) deciden reunirse en un mismo no-espacio, ‘La Casa de los Héroes’, que funciona como portal transdimensional para redirigirlos a la Tierra de cualquier universo y, desde ahí, poder

defender a Nix frente a ‘la Nobleza’. Especialmente serán tres números o ‘universos’ los encargados de definir la estructura de *The Multiversity*: El número #8, “Ultracomics”, es el eje principal y sus pilares son el #1, “El Multiverso” y el #9, “Justicia encarnada”; juntos los tres tomos forman un triunvirato de lo que llamo, *colapso diegético*.

The Multiversity no narra una mera historia sobre las peripecias y aventuras de múltiples superhéroes; de manera más profunda, sostiene la idea platónica “that the world is authored and moreover a plagiarized or inferior copy of a higher reality”³⁷. La historia es re-producida con nuestra lectura a modo de experiencia inmersiva, la página es una realidad virtual de la que el lector forma parte dejando muy poco claros los límites con el mundo no-diegético.

Antes de realizar el análisis de la obra, conviene aclarar que, más allá de una organización por números, el multiverso de *The Multiversity* se estructura a partir de un mapa general a modo de constelación. Así, cada número (o universo) reproduce en su última página el mapa del multiverso que ejemplifica su conformación en un orden fijo, y así mismo, guarda semejanza con la descripción del Cosmos propuesta por Marsilio Ficino (1433-1499) en su *Theologia platonica* (1482) (ver pág. 84). En ambos casos, todos los elementos son recíprocamente contrarios pero constituyen una unidad, el universo/multiverso es un ser vivo rizomático; las fuerzas que lo componen, aún siendo antagónicas, influyen entre sí.

La descripción astronómica del multiverso es ptolemaica, todos los ‘planetas’ (Cielo, Infierno, Apokolips, Inframundo, Sueño, Pesadilla, Nueva Génesis y Tierra Celestial) giran en esferas concéntricas alrededor de la que suponemos es la ‘Tierra principal’. Ésta es ‘La Casa de los Héroes’, ubicada en el centro del universo y cuya función es ser

³⁷ Greene, Darragh; Kate Roddy. *Op.Cit.* p. 5.

un *axis mundi* esférico que –desde su centro– puede dirigirse hacia cualquier sitio, sean los múltiples universos o el abismo entre ellos:

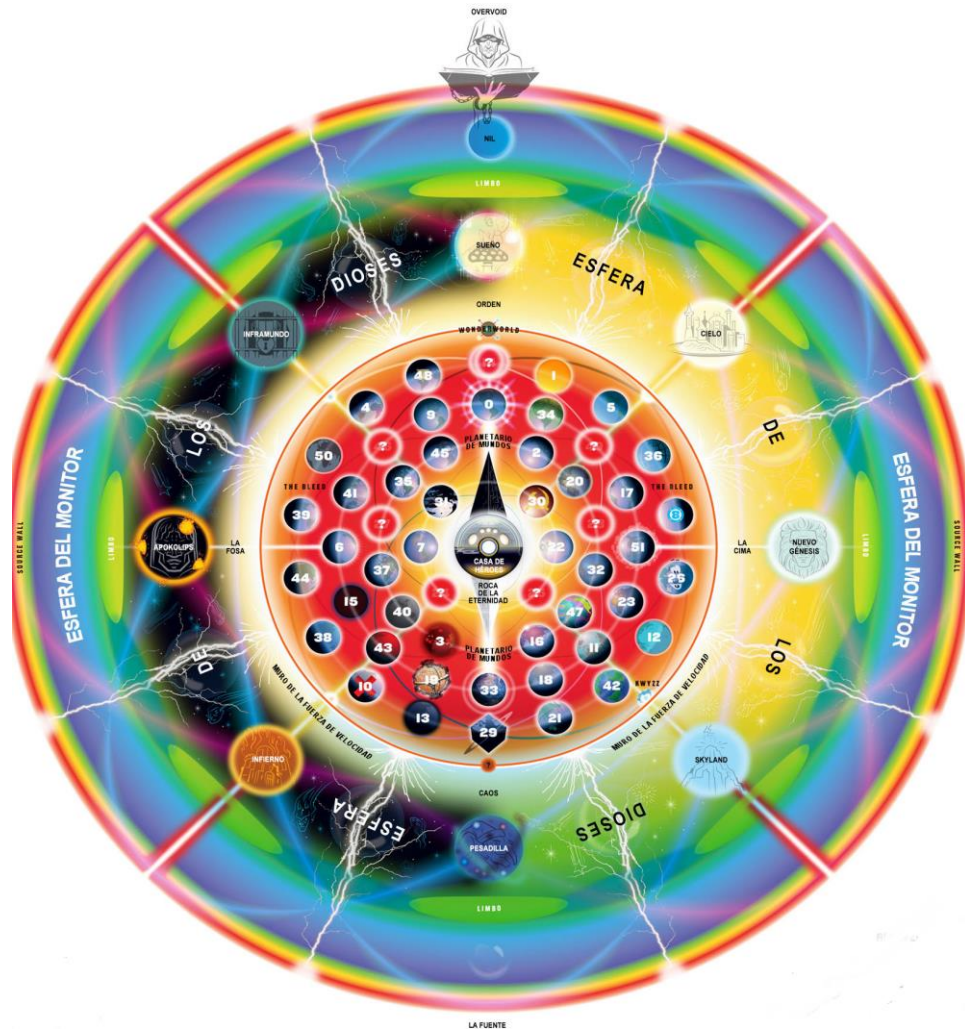


Ilustración 18: Mapa del multiverso de 'The Multiversity'.

‘La Casa’ es un símbolo esencial de transición, un lugar que pasa del movimiento al reposo, de la eternidad al tiempo, de la separación a la unión; esta concepción cíclica entrelaza todos los contrarios. La impronta neoplatónica se encuentra en el alma del humano/superhéroe y es conducida de una verdad a otra hasta llegar al origen. En el multiverso de Morrison esta impronta surge a través de la estructuración de los mapas ofrecidos por cada número/universo, como puede apreciarse en la viñeta:

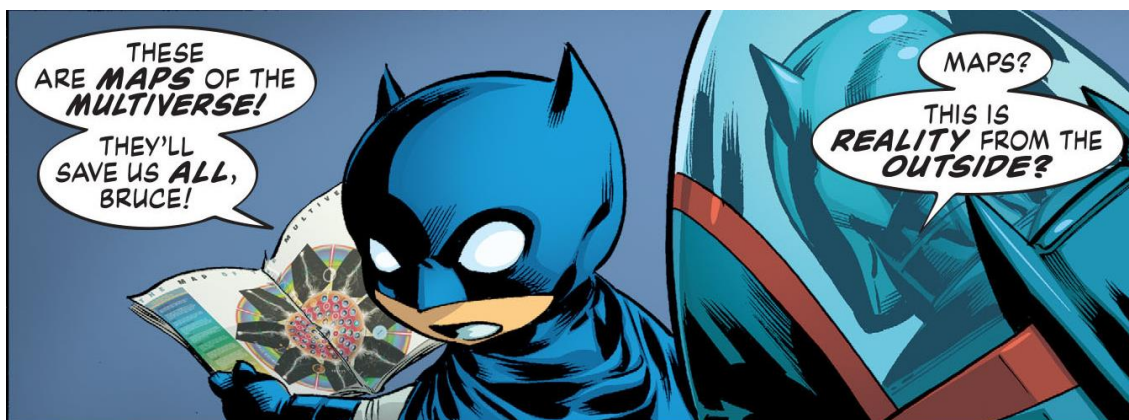


Ilustración 19: Grant Morrison & Markus To. "La Guía del Multiverso", #6.

Los distintos mapas del multiverso son una representación sistémica en continuo proceso de interpretación lectora (y son, a su vez, interpretaciones a modo de espiral recursiva). Cada universo contiene una delimitada franja de códigos de mensaje/objetos simbólicos que le permite establecer relaciones con otros universos. Así, el lector de *The Multiversity* es capaz de crear vínculos entre cada número que puedan ayudar a su lectura, a cuanto más interacción exista entre los universos descritos, más variable y más rica en símbolos será la complejidad narrativa; por otra parte, esta continua interrelación puede resultar un tanto confusa para el lector.

En repetidas ocasiones durante la lectura, por ejemplo, resulta complicado discernir cuál de todos los personajes está interviniendo en un 'cuadro de texto narrativo'³⁸ (es decir, aquel que ilustra las palabras vinculadas fonéticamente con algún personaje), cuando los llamados continentes³⁹ (de texto) se multiplican. Así queda expuesto lo dicho en la siguiente viñeta:

³⁸ Cuya diferencia con los 'globos' o 'bocadillos de pensamiento' radica en la ausencia de dirección hacia un personaje. Sus antecedentes se encuentran en las filacterias (*philakterion*- 'amuleto') cintas con la inscripción de pasajes de las Sagradas Escrituras que los varones judíos enrollan a lo largo de uno de sus brazos. A partir del Medioevo, dichas cintas fueron utilizadas también en la pintura cristiana occidental para cubrir la misma función que los 'globos' de los cómics, contener de forma escrita las palabras pronunciadas por el personaje del que proceden. Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. p. 246.

³⁹ Nombre que se le da a la forma exterior o silueta de cada 'globo'.



Ilustración 20: Grant Morrison & Doug Mahnke. “Ultracomics”, #8.

En consecuencia, surge la pregunta sobre definir quién o qué es aquello que se manifiesta textualmente (y en repetidas ocasiones) a lo largo de *The Multiversity*. De alguna manera, cada uno de los números/universos del cómic ha formado un espacio tan amplio que la representación entre un personaje/sujeto y su pensamiento (es decir, los cuadros de texto) se suspende. De tal manera, nos enfrentamos a unos ‘universos’ cuyas estructuras resultan desconocidas e inaprensibles, en el sentido que existen entes y existen pensamientos, pero no hay una cohesión entre ambos que posibilite una estructura interpretativa para poder entenderlos dentro del mundo.

El proyecto filosófico desarrollado por Arthur Schopenhauer (1788–1860) en *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) sostiene que todo objeto en tanto percibido o pensado, existe en relación a la conciencia que así lo percibe o piensa⁴⁰; es decir, la realidad es el contenido de una conciencia. En alemán, el sustantivo *Wille*-‘voluntad’ remite al verbo *wollen* (*will*) ‘querer’, e incluso al *volēns* latino ‘desear’; mientras que ‘representar’- *vorstellen* (*vor-* ‘en frente’, *stellen-* ‘colocar’, ‘poner’), refiere a una puesta en escena del mundo que nos incita a conocerlo. Consecuentemente, somos seres *cognoscentes*, pero también *volentes*.

⁴⁰ Esta es, al menos, una de las interpretaciones más influyentes a día de hoy de *El mundo como voluntad y representación*. Cf. Luis Fernando Moreno Claros. “Estudio introductorio.” *Apud*. Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación I. De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. p. LIV.

Para Luis Fernando Moreno Claros, la confluencia entre la voluntad y la representación y el querer y conocer, es resultado del macrocosmos contenido en el microcosmos, el universo entero está en cada individuo⁴¹. El pensamiento de Schopenhauer, tan cercano al de George Berkeley y al de Kant en la *Crítica de la razón pura* (1781), influyó y deleitó a grandes autores como Tolstoi, Nietzsche, Thomas Mann, Kafka, Wittgenstein y Borges⁴². La exposición del pensamiento de Schopenhauer trata de un sistema filosófico que tiene la pretensión de descifrar y transmitir un único pensamiento, el enigma de la existencia. Todas las intuiciones y sensaciones, entonces, forman parte de la consciencia objetiva en el sentido en que representan algo, no son únicamente aquello que ocurre desde la ‘realidad’, sino también desde las experiencias de objetos ‘irreales’ como los sueños, pues pertenecen a la consciencia objetiva.

Respecto a su análisis del problema de las representaciones subjetivas de Kant, Pedro Stepanenko afirma, “no podemos negar que nuestra historia personal contiene representaciones de objetos que no existen e incluso de objetos que no pueden existir”⁴³. Una coherencia comprometida respecto a los juicios de experiencia propios será la que garantice el juicio de realidad de aquello experimentado, otorgándole –o no– un valor de verdad para, de esta manera, construir la base de las propias creencias. En otras palabras, los juicios de experiencia limitan la realidad –no al contrario– como cartografías factibles de relacionarse en superficies del mundo ‘real’.

Así entonces, la representación del multiverso propuesta en *The Multiversity* depende no sólo del objeto esquematizado como ‘mapa’, sino también de las múltiples ‘voluntades’ que la consciencia objetiva designa como ‘mapas’. Por lo tanto, tenemos tres distintos tipos de mapas para determinar el territorio cartográfico de cada número y

⁴¹ *Ídem.*

⁴² *Cf. Ibídem.*, LIX-LXI.

⁴³ Stepanenko, Pedro. “El problema de las representaciones subjetivas en Kant.” *Revista Digital Universitaria*. p. 4.

de *The Multiversity* en general: (i) el primero es el mapa ordinario que nos ayuda, como lectores, a definir la *representación* gráfica de la superficie del multiverso, es decir, es el mapa como tal que aparece al final de cada número de *The Multiversity*, y que es, además, el mismo para los 52 universos.

Tanto el segundo como el tercer tipo de mapas se relacionan con la *voluntad* de la lectura (extra-diegética), de ahí que sean proclives a la reestructuración (modificación) *in situ*, a partir de varias condicionantes. (ii) Uno de ellos se estructura con ciertas palabras/oraciones que interpelan al lector (“no paséis la página”, “no te vayas. No me dejes solo”, “pasa la página”, “no leas este cómic”⁴⁴,...) y cuya repetición se basa en un reconocimiento, la representación de unos patrones. (iii) El otro tipo de mapa, el ‘volente’, se configura con los objetos que aparecen a lo largo del cómic (el cubo de Rubik, la referencia al número de “Ultracomics”, Nix Uotan, los ácaros, la Casa de los Héroes, la paloma, el lemniscata, Jano, los tres puntos, el ojo ovoide villano,...), y que funcionan como portales transdimensionales de configuraciones mágico-simbólicas⁴⁵.

Centrando nuestra atención en estos dos últimos mapas, los que reflejan la voluntad de lectura, se puede asegurar que dependen de una reestructuración constante de acuerdo a una conclusión específica: el futuro no está predeterminado. La elección del camino/lectura a seguir según cada objeto/palabra simbólica elegida, lo/la convertirá en un “portal transdimensional”, y éste funcionará como punto de bifurcación. Ante un mapa que se bifurca constantemente, surge una fluctuación que impide una representación determinista del tiempo y de la historia, pues ésta cambiará según nuestra implicación lectora.

⁴⁴Cf. Morrison, Grant; Doug Mahnke. “Ultracomics.” *El Multiverso*. n.p.

⁴⁵No olvidemos lo importante que es el simbolismo y la magia para Grant. Morrison, Grant. “Chaos Magic: The Occult and Shamanic Sigil Creation.” *Disinformation Convention* Video.

Si suponemos a las palabras como signos que sustituyen a los objetos, se podría argumentar que entonces las palabras no son un rasgo constitutivo de la realidad; pues, a diferencia de los objetos, no poseen una perceptibilidad visual, no establecen contacto directamente. Ahora bien, todas las propiedades que componen los objetos simbólicos de *The Multiversity*, sin embargo, aparecen en tanto proceso narrativo que se construye sobre la base de las palabras.

Para ilustrar lo anterior, podemos remitirnos al poema “The Tyger” (1794, *Songs of Experience*) de William Blake (1757-1827). En este poema, la composición (la tensión entre lo visual y lo textual) sigue un marcado patrón simétrico y rítmico que es roto ferozmente, justo por la introducción del elemento –paradójicamente– más inesperado, la palabra ‘simetría’ en uno de los versos: “Tyger, Tyger burning bright/ In the forests of the night;/ What immortal hand or eye/ Could frame thy fearful symmetry?”⁴⁶. Así, la transgresión no es meramente textual, tornándose mucho más relevante cuando sabemos que este verso es el mismo con el que se inicia y se concluye el poema. Ironicamente, la ‘simetría’ destruye la cadencia aún cuando su significado refiere ‘orden’; el uso de la simetría subvierte a la misma.

Dentro de este orden de ideas, la palabra, nos dice Iuri Lotman (1922-1993), puede cambiar su naturaleza semiótica y hacerse *cosa*. Intelectrón antropomorfizado (de traje y corbata) se dirige al lector:

⁴⁶ Blake, William. “The Tyger.” *The William Blake Archive*. Página web.



Ilustración 21: Grant Morrison & Doug Mahnke. “Ultracomics”, #8.

Para Lotman, “si la palabra aspira a hacerse cosa, la cosa en determinadas situaciones semiótico-culturales manifiesta la tendencia a devenir palabra. Se cubre de rasgos sígnicos, se convierte en emblema”⁴⁷. Los objetos simbólicos repetidos a lo largo de cada número/universo en *The Multiversity* no son ‘mirados’ sino ‘leídos’, para así poder ser descifrados. La diversidad de estos mapas parecería no ser más una mera representación de la realidad, sino la realidad misma.

En efecto, habrá que hacernos la pregunta sobre el ente de estas representaciones, es decir —en este caso particular—, si tienen o no consistencia empírica los objetos de los mapas volentes propuestos por *The Multiversity*. ¿Existen de verdad las voces de los personajes en nuestra cabeza?, ¿las metanarraciones de otros pseudolectores?, ¿la maldición de “Ultracomics”?, ¿las palabras mágicas?, ¿las órdenes, sugerencias y/o amenazas de los personajes hacia el lector?

Sean reales o no las percepciones empíricas propuestas por los números de este cómic, lo cierto es que *The Multiversity* ha creado diferentes niveles de ficción en donde todos los entes conservan la misma condición de posibilidad: según la física detrás de la

⁴⁷ Lotman, Iuri. *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. p. 17.

teoría del multiverso, se pueden experimentar fenómenos que *cronotópicamente* serían imposibles desde un universo. De acuerdo con Antonio Penedo, “el cronotopo de una dimensión se une con el de otra dimensión. [...] Sostiene Ervin Lazlo que todo es un campo akásico en donde la información está toda ella siempre presente”⁴⁸. Por su parte, Morrison sostiene:

Nuestro universo es uno de muchos, y se ha formado dentro de un hipertiempo amniótico inconcebible. Puede incluso que todo sea un holograma, proyectado en una membrana descomunal y plana que, a su vez, está incrustada, junto a otras membranas similares, en un espacio que se encuentra en una dimensión superior y que algunos científicos llaman “la masa”. En el modelo de branas del multiverso, la historia se extiende como una fina capa de pintura sobre un tejido celestial que flota en un océano inmenso y védico de... “meta-cosas”⁴⁹. (Elipsis original).

En suma, los tres tipos de mapas vinculados a la posibilidad de lectura en *The Multiversity*, uno ordinario compuesto por la representación gráfica y dos por la voluntad (según se deriven de palabras u objetos); funcionan como precogniciones situadas desde su particular espacio-tiempo y, según la implicación del lector, se podrán descodificar los enigmas escondidos en los objetos, las palabras y la forma de leer ambos. Así pues, estos tres tipos de mapas se apoderan de la totalidad del espacio como receptáculo de la realidad desde una y múltiples existencias. Para Michel Lussault, “[la totalidad del espacio] no es una simple extensión material, soporte de prácticas [...] sino un *recurso social híbrido y complejo*, movilizado y así transformado en, por y para la acción”⁵⁰ (énfasis mío).

El espacio es, entonces, un recurso de valor y los dibujantes de *The Multiversity* juegan de acuerdo a este principio, en tanto el diseño de las típicas viñetas se diluye la

⁴⁸ Sobre las consideraciones de posibilidad de lo fantástico, *vid.* Penedo, Antonio. “Fantástico, imaginación y realidad.” *I Congreso Visiones de lo Fantástico en la cultura española contemporánea*. Video.

⁴⁹ La concepción propia que tiene Morrison del universo es perceptible en su creación narrativa. Morrison, Grant. *Supergods*. p. 141.

⁵⁰ Lussault, Michel. *El hombre espacial*. p. 72.

mayoría de las veces; es decir, el espacio que se supone delimitaría las acciones de los personajes, o del texto, desaparece: la Nobleza, la Casa de los Héroes o alguna metanarración en concreto, se enfrentan incesablemente en un continuo intento por apoderarse parcialmente del espacio que subyace en alguna escena. Tal como puede apreciarse en una de las viñetas de “Justicia encarnada”, el cubo Rubik invade ‘tridimensionalmente’ el espacio –en principio– bidimensional de la página:

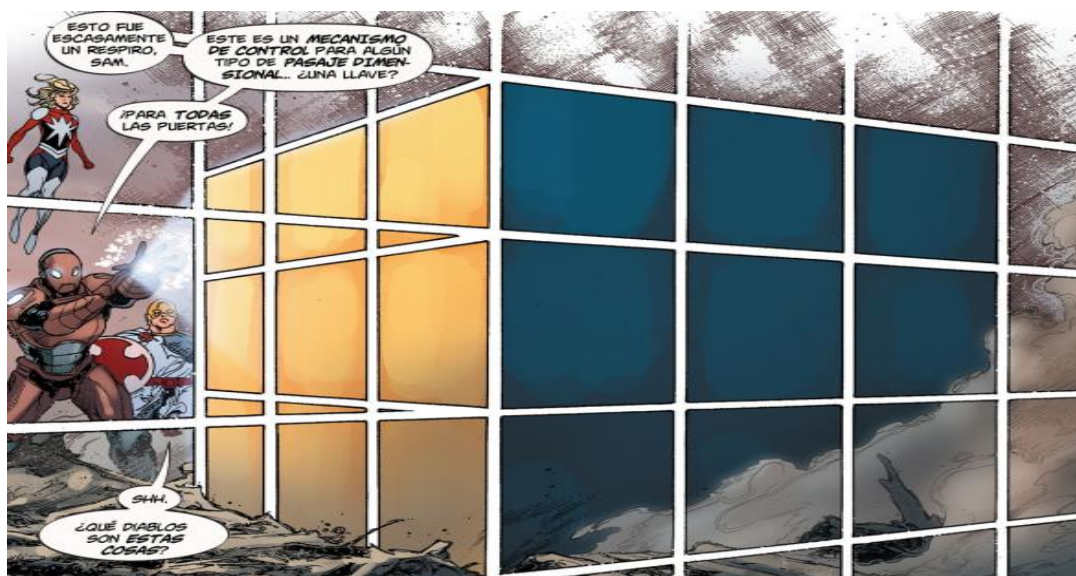


Ilustración 22: Grant Morrison & Ivan Reis. “Justicia Encarnada”, #9⁵¹.

Nuevamente nos encontramos con una escena similar en “El Multiverso” cuando, durante un viaje interdimensional, los superhéroes se encuentran –angustiosamente sorprendidos– a ‘la Nobleza’, quien ya se ha apropiado del espacio vacío que separa las páginas de un cómic a otro, es decir, el espacio interviñeta:

⁵¹ En ambos ejemplos se puede apreciar también la disolución de la viñeta, el espacio de la imagen queda ‘abierto’.



Ilustración 23: Grant Morrison & Ivan Reis. “El Multiverso”, #1.

Me permito poner de relieve aquí dos consideraciones. La primera se relaciona con la expulsión de los villanos hacia la periferia (es decir, el límite de la viñeta), lo cual nos habla, indirectamente, de un ‘centro’ que, al ser incapaz de ignorar la existencia del mal, pretende negarlo distanciándolo; alejar el mal de lo visible. Es, sin embargo, en este intento de invisibilización de donde surge la segunda consideración, la villanía/la maldad recupera su poder cuando los supuestos confines se vuelven lugares exclusivos: en la frontera se abre un nuevo mundo que el centro ignora y sobre el que no tiene ningún tipo de dominio. ¿Acaso ese espacio vacío es nuestro espacio de lectura?

Las reflexiones extra-diegéticas que se desprenden de las observaciones anteriores resultan evidentes. Como sabemos, históricamente, quien se apodera del espacio se apropia de *esa* realidad (las conquistas imperiales, la evangelización, la *Ground Zero* de Nueva York, las tiendas Apple⁵²). De hecho, tuvo que transcurrir mucho tiempo para

⁵² No por nada ha surgido la llamada tribu urbana *swagger*, que predica juventud, consumismo y tecnología. Gómez, Begoña. “Wifi gratis, selfies y reguetón: las claves de la nueva tribu urbana ‘swagger’.” *El País*, 28 de noviembre del 2014, http://verne.elpais.com/verne/2014/11/28/articulo/1417165531_948379.html

que el espacio dejara de ser percibido sólo desde su cualidad natural o física, que lo limitaban a ser sólo suelo o aire⁵³.

Hasta antes del siglo XVIII los espacios eran indiferenciados, por ejemplo, las habitaciones de una casa servían para múltiples actividades, poco importaban cuales fueran (dormir, comer, recibir,...). A mediados del siglo XIX, el espacio comienza a especificarse y funcionalizarse a partir de la construcción de las ciudades obreras. Para Michel Foucault (1926-1984), la historia de los espacios es la historia de los poderes⁵⁴. Por su parte, Albert Einstein (1879-1955) en su artículo “The concept of space” (1930) se refería al espacio como el elemento primordial, cuyas formas y variaciones estructuran aquello que vemos como cuerpos y fuerzas materiales. La materia, entonces, no sólo ha pasado a ser un elemento secundario, sino incluso comienza a ser devorada por el espacio⁵⁵.

El espacio y el tiempo, también, fueron las únicas categorías kantianas retomadas por Schopenhauer en *Die Welt als Wille und Vorstellung* al considerarlos juicios objetivadores de lo real. Si esto es así, cabría hacerse la siguiente pregunta, ¿qué sucede, entonces, con la territorialidad en *The Multiversity*? Como vimos, los mapas que, acotaban su diégesis se han extendido tanto, que han logrado incluir a nuestra realidad, el universo no-diegético. Ya no hay una certeza del límite del espacio y, por tanto, tampoco lo hay de la sustancialidad de lo real. Y es que, si no hay perspectiva, no se engendra el inicio-fin de un orden de comprensión; pertenecemos a *The Multiversity* sin poder descentralizarnos, tal como Jacques Derrida (1930-2004) lo explica en “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas⁵⁶” (1967).

⁵³ Foucault, Michel. “El ojo del poder.” *Apud.* Bentham, Jeremias. *El panóptico*. p. 13.

⁵⁴ *Ibidem.* p. 12.

⁵⁵ *Cf.* Laszlo, Ervin. *El cambio cuántico*. p. 129.

⁵⁶ *Cf.* Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1988.

En síntesis, vivimos inmersos en la estructura, no existe un lugar objetivo fuera del discurso. Las entidades textuales de *The Multiversity* han construido, mediante la repetición de patrones y emblemas, un multiverso fluido –llamado, acertadamente, *continuum* en el mundo del cómic– incesante. Cuando el multiverso era para el mundo real una imposibilidad física, ontológica y narrativa, el universo del cómic ya había hecho posible su existencia.

Como resultado de estas consideraciones, se deben ahora examinar cuáles serían los métodos narrativos en *The Multiversity* que hacen posible considerar al mundo extradiegético del lector como perteneciente a la diégesis del cómic.

3.4. El loop refrencial: Narrativas del multiverso

*Desde Newton nos hallamos cruelmente divididos en dos mundos:
el de los objetos, llamado real, y el supuestamente ilusorio del yo.
Para no seguir siendo un extraño, el hombre debe aprender de nuevo,
como Goethe, a llamar de tú a la Luna.*
Michael Ende⁵⁷

La estrategia narrativa de *The Multiversity* radica en el uso de la inmersión, la recursividad o autoreferencia. El papel del receptor y el proceso de lectura circunscriben al lector en un juego complejo donde quien lee y es leído se vuelven uno hacia el otro, originando –según Douglas Hofstadter (1945-)– una jerarquía enredada o bucle extraño que “aparece cuando lo que se suponía una serie de niveles nítidamente jerárquicos nos da la sorpresa de cerrarse sobre sí misma, de una manera que viola el principio jerárquico”⁵⁸. De esta manera, nos convertimos en personajes y lectores inmersos en un mismo espacio-tiempo intentando solucionar el laberinto creado por el autor. Para Morrison, “Douglas Hofstadter’s brilliant book *Gödel, Escher, Bach*, which is an

⁵⁷ Rambures, Jean. “Entrevista a: Michael Ende, la realidad de la fantasía.” *El País*. Página web.

⁵⁸ Hofstadter, Douglas. *Gödel, Escher Bach: Una eterna trenza dorada*. p. 819.

immensely readable voyage into the twilight world of logic and abstract mathematics, was another useful springboard for me (...) and some of that material will doubtless find its way into upcoming adventures”⁵⁹.

El lenguaje visual y narrativo de *The Multiversity* no sólo habla sobre sí mismo, sino que actúa sobre sí mismo desde dos perspectivas. La primera es aceptando la ficcionalidad de sus universos (por ejemplo en “Pax America” la secuencia del diálogo entre los personajes de Eden y Nightshade se suma a la imagen reflejándose mutuamente) y desde esa posibilidad jugar con la realidad del espectador. La segunda perspectiva es que este mismo lenguaje visual y narrativo, salta hacia afuera en una suerte de topología no orientable. Se perturba, así, la distinción entre lo diegético (interior) y lo no-diegético (exterior), tal y como sucede, por ejemplo, en las representaciones de lo posible-imposible propuestas por la botella de Klein o la infinita banda de Möbius.

Por otra parte, los personajes descubren constantemente que las vidas consideradas por ellos como reales son meras creaciones ficcionales; es decir, textos/imágenes para ser consumidas por personajes de otros universos. Conviene, por tanto, indicar la observación que hizo Jorge Luis Borges sobre dicha cuestión: “tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios”⁶⁰. Morrison se ha pronunciado varias veces en entrevistas (y veladamente en sus cómics) sobre la influencia que Borges ejerció en su narrativa. En una entrevista realizada para *Amazing Heroes*, Morrison señala:

–AMAZING HEROS: [... Borges, an] obvious reference in the Orqwith [Tlön, Uqbar, Orbis Tertius] story in *Doom Patrol*.

⁵⁹ Grant Morrison en Greene, Darragh; Kate Roddy (eds.). *Op. Cit.* p. 23.

⁶⁰ Borges, Jorge Luis. “Magias Parciales de Quijote” en *Obras Completas II*. p. 47.

–MORRISON: I had a dream where I was on a train going through a horrible bone-like station. The name on the platform said 'Orqwith,' so I thought I'd use it. Also, part of this dream was that this fictitious world was infiltrating parts of itself into our world. But like you say, it's got a lot to do with stealing work of a blind Argentinian writer. [...] I think he's wonderful [Borges]. I just have baths in this sort of thing. That was one of the things I wanted to introduce to *Doom Patrol*. All those strange paradoxes and philosophical curios⁶¹.

Un claro ejemplo en *The Multiversity* de este principio de 'ficción invertida', lo ofrece la trama del tercer número. La superheroína Megamorfo (Saffi Mason) comete suicidio lanzándose al precipicio desde un edificio, después de leer el #8: la maldición de "Ultracomics" ha llegado al universo de "Los Justos", un lugar que desvela el hastío de unos herederos a superhéroes que viven un idilio de hiperseguridad y confort, y en donde sus 'hazañas' ya no tienen ningún sentido. En "Los Justos" se pone en duda la inferencia 'pensamiento ergo existencia' y el fin del conflicto como idea exitosa.

Por consiguiente, los horizontes de cada universo son siempre espejismos mutables que recurren constantemente a la metaficción. Al comenzar la lectura del primer número/universo, "El Multiverso", nos encontramos con Nix Uotan, un chico normal, leyendo la página anterior del mismo cómic que nosotros lectores extradiegéticos tenemos entre las manos. Así, no sólo Nix está leyendo el cómic de su propia realidad, sino que su acción tiene como efecto colocar inmediatamente al lector extradiegético dentro del proceso narrativo diegético, sumergiéndose en un *mise en abyme* de lectura autorreferencial. Nix, imbricado en el foro online "Foro Cosmos Cósmico" (cuyo tema es "los cómics de *The Multiversity*"), se entera de la supuesta maldición del número 8, "Ultracomics"; y se pregunta en qué medida ese número maldito (es decir, ese mundo diegético) puede afectar a 'la realidad', sea en este caso la de Nix, o la nuestra como lectores extradiegéticos. Responder esta pregunta no resultará tan fácil.

⁶¹ Grant Morrison en Maddox, Mike. *Op.Cit.* Página web.

En el cómic, la palabra se potencia con la imagen. Por ello, es importante destacar que en *The Multiversity*, el guión se conjuga con las ilustraciones, texto y dibujo son puntos constantes de múltiples referencias y percepciones cambiantes. La simpleza y la claridad de la imagen, por su parte, permiten explicar lo desconocido por lo conocido, como explica Shklovski⁶²; pues la posibilidad de encuadrar sólo un fragmento de la historia, privilegia los detalles. Las palabras, en cambio, revelan lo que las imágenes simbolizan, con lo cual, toda nuestra atención se imbrica con la lectura⁶³.

Como Chris Murray señala, “comics combine words and images, potentially doubling the opportunity for narrative immersion with both embodied perspectives and literary techniques at their disposal”⁶⁴. Desde la viñeta, Nix nos mira y nosotros a él, poniendo en duda si la dimensión de nuestro universo es más real que la suya, o quizá también pertenece a otra de las historias de *The Multiversity*. Lo real se resiste a la interpretación, diría Wolfgang Iser⁶⁵.

¿Cómo demostrar la veracidad factual de un universo frente al otro? Estamos ante la paradoja carrolliana del “retroceso infinito” postulado en “What the Tortoise Said to Achilles” (1895). Aquí, la Tortuga dice: si se quiere mostrar que A es un hecho, se requiere evidencia al respecto, sea ésta B. Pero para demostrarla, se requerirá una metaevidencia, C; y con respecto a ella una meta-metaevidencia, D; y así, *ad nauseam*⁶⁶. Esta repetición de estructuras infinitas es una preocupación constante en *The*

⁶² Cf. Shklovski, Viktor. “El arte como artificio.” *Apud.* Tzvetan Todorov (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. p.55.

⁶³ Esto no sucede en todos los cómics, evidentemente. Para Umberto Eco, particularmente los cómics de Superman tienden al “virtuosismo inútil” pues, para él, la relación entre palabra e imagen posee un mínimo de complementaridad, hay una “excedencia pleonásmica de lo hablado, que interviene para aclarar aquello que en realidad es ya explícito”. Cf. Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. p. 171.

⁶⁴ Greene, Darragh; Kate Roddy (eds.). *Op. Cit.* p. 20.

⁶⁵ Cf. Tornero, Angélica. “Indeterminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser.” *Anuario de Letras Modernas*. pp. 159-172.

⁶⁶ Cf. Carroll, Lewis. “What the Tortoise Said to Achilles.” *Apud.* Hofstadter, Douglas. *Op. Cit.* pp. 278-280.

Multiversity, donde los personajes –creyendo o descreyendo su ficcionalidad– miran al lector y lo/la increpan haciéndole preguntas, guiños y observaciones. De ahí que no sólo seamos espectadores de la trama, sino copartícipes activos de ella, somos guardianes y testigos de la memoria y de los recuerdos que se van gestando en cada página del cómic. Nicolas Szilas afirma:

[...] the notion of interactive drama refers to this specific kind of drama where the audience can modify the course of actions in the drama, thus having an active role. However, this does not mean that the reader of a novel, the member of an audience in a theatre are passive: they are active, but this activity remains internal⁶⁷.

Szilas diferencia tres mecanismos distintos para la construcción de los ‘dramas interactivos’: el primero es la interactividad supuesta (narrativas lineales con escenas o recursos interactivos), la simulación (uso de ambientes virtuales) y finalmente la derivación, recurso narrativo mayormente utilizado en *The Multiversity*; pues en ella, el lector –previo diseño del autor– es capaz de elegir entre una de las variables para la subsecuente acción.

Esta influencia y modificación del curso de la historia dará la impresión de un fuerte vínculo emocional entre autor, texto y lector. Consecuentemente, dicha relación será lo suficientemente sólida al llegar al número 8 de *The Multiversity*, el ‘número maldito’. Aquí, el superhéroe de “Ultracomics”, Ultra, es el personaje y el narrador que alerta al lector sobre tres aspectos a tener en cuenta antes de comenzar su lectura del número: el primero es no ver ni leer, por ningún motivo, la última página. En el segundo, Ultra previene sobre la existencia de algo llamado ‘la Máquina del Olvido’. Y el tercer aspecto advierte del peligro que conlleva leer el cómic completo. Por lo tanto,

⁶⁷ Szilas, Nicolas. “Interactive Drama on Computer: Beyond Linear Narrative.” *American Association for Artificial Intelligence*. p. 150.

“Ultracomics” está estructurado de tal manera que, según la lectura, se generan finales alternativos⁶⁸. No existe, por lo tanto, un solo final porque no existe un solo universo.

Como vimos, *The Multiversity* pertenece a la gran saga de ‘mundos paralelos’ que ha sido desarrollada por la *DC Comics* y la *Marvel Comics*. Específicamente, considero oportuno referirme a la serie previa *What if...?* (Stan Lee y Steve Ditko, 1977), para aclarar cómo se construye la figura del narrador en estos multiversos. En *What if...?* las historias son contadas por un narrador omnisciente, Uatu ‘el vigilante’, quien, como observador externo de los sucesos que acontecen en ‘la Tierra’, tiene la capacidad de observar todas las realidades alternativas sin interferir en ellas.

Podemos suponer, entonces, no sólo que Uatu es la metaficción del lector implícito, sino también que el Nix *Uotan* de *The Multiversity* es la actualización de *Uatu*, con la peculiaridad de ser, esta vez, un personaje más de la trama. Así, en *The Multiversity* el lector implícito se torna explícito. De alguna manera (que se hará evidente en el último número, “Justicia Encarnada”), Nix somos nosotros; por tanto, salvar al multiverso dependerá también de una figura externa a la diégesis de *The Multiversity*, es decir, la figura del lector extra-diegético. Este supuesto recuerda mucho al planteamiento abordado por Michael Ende en *Die unendliche Geschichte* (1979). Según Ende:

Quando nos fijamos un objetivo, el mejor medio para alcanzarlo es tomar siempre el camino opuesto. No soy yo quien ha inventado dicho método. Para llegar al paraíso, Dante, en su *Divina Comedia*, comienza pasando por el infierno. Para descubrir las Indias, Cristóbal Colón levó anclas en dirección a América. Para encontrar la realidad hay que hacer lo mismo: darle la espalda y pasar por lo fantástico. Ése es el recorrido que lleva a cabo el héroe de *La historia interminable*. Para descubrirse, a sí mismo, Bastián debe primero abandonar el mundo real (donde nada tiene sentido) y penetrar en el país de lo fantástico, en el que, por el contrario, todo está cargado de significado. Sin embargo, hay siempre un riesgo cuando se realiza tal periplo; entre la realidad y lo fantástico existe, en efecto, un sutil equilibrio que no debe perturbarse: separado de lo real, lo fantástico pierde también su contenido⁶⁹.

⁶⁸ Analizaré con mayor profundidad este ejemplo en el apartado dedicado a “Ultracomics”.

⁶⁹ Michael Ende en Rambures, Jean. *Op.Cit.*

Para Nix Uotan, como para Bastián Baltasar Bux, el texto escrito posibilita la inmersión literal del lector metaficcional en el mundo diegético. Del mismo modo sucede con, por ejemplo, el protagonista de *Last Action Hero* (John Mc Tiernan, 1993), para quien el límite entre los universos diegéticos y extradiegéticos es, en este caso, el texto fílmico. En esta película se plantea la desazón de Jack Slater (Arnold Schwarzenegger) al percatarse de la ficcionalidad de su ‘vida’. Todo el dolor, angustia, periplos y alegrías percibidas por él como reales, son, en realidad, productos de la ficción. Así, su vida y, por tanto, él mismo, pertenecen al mundo del cine del ‘verdadero’ meta-universo, el mismo al que pertenece Danny Madigan (Austin O’Brian), uno de los tantos fans de las películas de su personaje de acción favorito, que no es otro sino el mismo Jack Slater.

Como puede verse a través de estos ejemplos, el trauma de identidad sufrido por los personajes de estas ficciones forma un fuerte vínculo de identidad y complicidad con el lector-espectador, tejido en un entramado de capas de manera recursiva, un efecto *matryoska* (fenómeno que, como vimos, se repite en “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” y *Paprika*) cuyo inicio y fin son imposibles de limitar con seguridad. De esta manera, los personajes de *The Multiversity* son lectores del número maldito, “*Ultracomics*”; y todos ellos son, a su vez, leídos por Nix Uotan en una capa de realidad mayor; mientras que la vida de éste es, al mismo tiempo, leída por el yo lector en una nueva capa de realidad. ¿Nuestra realidad será también una *epicapa* perteneciente a un complejo superpuesto de realidades mayores? Hemos entrado, evidentemente, en una realidad ‘recursiva’.

El interés por los problemas lógicos y lingüísticos que plantea la recursividad, ha sido atendido y ejemplificado desde diversas manifestaciones culturales a lo largo del tiempo. Prueba de ello serían el símbolo alquímico del ouroboro, la *mise en abyme*, los

fractales de Mandelbrot, el arte de M.C. Escher (1898-1972), el efecto Droste⁷⁰, los *loops* (samples, bucles o repeticiones) desarrollados principalmente por los músicos Varèse (1883-1965) y Stockhausen (1928-2007), quienes, a su vez, inspiraron estilos musicales completos como el *hip hop* y el *techno*.

Mediante la estructuración recursiva, *The Multiversity* representa el poder *volitivo* desde el cual objetivamos al mundo, donde la identidad y la realidad pueden readaptarse según los diseños de las palabras y las imágenes. A lo largo de *The Multiversity* se manifiesta cuan importante es la recursividad para la construcción de su propio discurso, tenemos así a los parásitos de parásitos que parasitan a la mujer que los hospeda en su cabeza, o la reiteración de palabras como ‘Shazam’ y ‘S.O.S’ para cambiar el destino de la historia primigenia, y no podemos olvidar a Nix leyendo su propia historia. Respecto a esto, Chris Murray señala que esta forma de utilizar el lenguaje “is an individual creative act, made posible by the expresión of that lenguaje to refer to itself, and to embed idea within idea, allowing for complexity and creativity within the tangled hierarchies of meaning that emerge in language use”⁷¹.

Desde esta perspectiva, las repeticiones en *The Multiversity* se relacionan indiscutiblemente con objetos y palabras simbólicas que permiten encuadrar sus representaciones a partir de lo que Wolfgang Iser (1926-2007) llama ‘espacios vacíos’. Iser describe a éstos como los elementos principales de la comunicación, pues articulan la interacción entre el texto y el lector; y es este último quien activa, tras la representación continua y cambiante, la relevancia estética del texto⁷². Los objetos simbólicos de *The Multiversity* forman, entonces, espacios vacíos cuya finalidad no es

⁷⁰ Llamado así por el embalaje de la marca holandesa *Droste*. En 1900 el artista comercial Jan (Johannes) Musset creó la icónica imagen recursiva de una nana que sostiene una bandeja con una taza de chocolate y un envase de cacao *Droste* que, a su vez, reproduce la misma imagen. Vid. Droste. <http://www.droste.nl/english/>

⁷¹ Greene, Darragh; Kate Roddy (eds.). *Op. Cit.* p. 25.

⁷² Cf. Iser, Wolfgang. “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico.” *Apud.* Mayoral, José (comp.). *Estética de la recepción.* p. 281.

ser concretizados o ‘rellenados’ por el acto de lectura –pues un símbolo no representa un objeto visible en la naturaleza– sino una idea en torno a él que la mente expresa de forma consciente o inconsciente.⁷³ En este sentido, para Angélica Tornero la principal diferencia entre Roman Ingarden y Wolfgang Iser radica en:

La idea de concretizaciones en Ingarden obedece más a la necesidad, al leer, de disolver estos puntos de indeterminación que a observarlos como elementos de articulación entre el texto y el lector, como lo hace Iser. A este último no le ocupa la eliminación o no de estos espacios; le interesa describir el mecanismo propio de la obra literaria, que se actualiza al momento de leer⁷⁴.

Los objetos se presentan como un todo ante la mirada, mientras los objetos simbólicos –al derivar de espacios vacíos– nunca están del todo concretizados, es decir, no poseen un sentido final. En consecuencia, debemos pensar los objetos simbólicos como procesos narrativos, no aditivos, operacionales o informativos; sino como sustraídos de la aceleración al poseer su propio ritmo y percepción.

Resulta curioso saber que uno de los objetos simbólicos más presentes en *The Multiversity* sea el cubo de Rubik. Este rompecabezas es uno de los más famosos y populares del mundo. Su creador es Erno Rubik, un escultor y profesor húngaro de arquitectura en la Budapest College of Applied Arts, quien en 1974 contruyó un rompecabezas mecánico tridimensional destinado específicamente a sus estudiantes para que, a través de una herramienta de trabajo divertida, éstos pudieran aprender las cuestiones básicas de la espacialidad y el diseño en la arquitectura. Inicialmente, el rompecabezas se llamaba ‘Magic Cube’ y en 1975, tras la patente, cambió su nombre a ‘Rubik’s Cube’. De inmediato, el cubo que nació como una herramienta de trabajo académica, pronto se volvió un objeto que fascinó a millones volviéndose uno de los juguetes más populares durante toda la década de los 80s. Como el mismo Erno señala,

⁷³ Gombrich, E.H. *Imágenes simbólicas*. p. 214.

⁷⁴ Tornero, Angélica. *Op. Cit.* p. 164.

que su niñez haya transcurrido bajo las enseñanzas de un padre ingeniero y una madre poeta, la dotaron de la destreza técnica y el impulso artístico que fueron factores determinantes para el desarrollo de su creación posterior. Erno Rubik afirma:

Space always intrigued me, with its incredibly rich possibilities, space alteration by (architectural) objects, objects transformation in space (sculpture, design), movement in space and in time, their correlation, their repercussion on mankind, the relation between man and space, the object and time. I think the cube arose from these interests. [...] I love playing, I admit it, and I particularly love games where the partner, the real opponent is nature itself, with its really particular but decipherable mysteries. The most exciting game for me is the space game, the search of possible space shapes, that is to say the logical and concrete building of various layouts⁷⁵.

Es evidente, entonces, la razón por la que un objeto con una carga espacial tan importante haya sido elegido como uno de los objetos simbólicos más representativos en *The Multiversity*. El cubo de Rubik, en esta obra, puede hacer referencia a una puerta transdimensional, la elección de una posibilidad concreta, la simbolización del inconsciente, un sueño o un juguete. De tal manera, el cubo de Rubik ya no significa en tanto percepción del objeto en sí, sino en tanto aquello que contextualmente simboliza.

La idea de símbolo a destacar aquí es aquella propuesta por Giovanni B. Vico en *Principi d'una scienza nuova intorno alla natura delle nazioni* (1725), como una necesidad humana que busca comunicarse a través de imágenes, apelando inmediatamente a la intuición (antropológica o cultural). La característica del símbolo – y su diferencia principal con el signo– es su capacidad de comunicar en varios niveles de interpretación, así podrá significar a través de la mera imagen superficial y, al mismo tiempo, podrá enriquecer ese significado primigenio si se analiza en profundidad. El símbolo y específicamente los objetos simbólicos en *The Multiversity*, ya no son un

⁷⁵ Rubik, Erno. “About Erno Rubik.” *Lineto*. Página web.

mero adorno o un artificio, sino que propiciarán el mito y la poesía, perfeccionando el pensamiento racional.

Hay que considerar, por otra parte, que la primitiva relación establecida entre lo humano y la naturaleza se da en función del cuerpo, donde éste –como herramienta para conocer y adaptarse a un mundo desconocido– ejemplifica los fenómenos naturales creando imágenes y símbolos. Mientras la metafísica racional afirma que el ser humano se convierte en las cosas cuando las comprende (*homo intelligendo fit omnia*), la metafísica imaginativa demuestra que el ser humano se convierte en todas las cosas cuando no las comprende (*homo non intelligendo fit omnia*)⁷⁶.

De esta reflexión resulta otro de los objetos simbólicos más importantes que componen *The Multiversity*, la ‘ultragema’, una piedra transuniversal que conecta no sólo la realidad diegética de cada universo/número de la serie; sino también es el vínculo ‘objetual’ entre Ultra (o el mundo diegético) y el lector (mundo extradiegético). La ultragema, colocada en el centro de la frente de Ultra, funciona y simboliza un ‘tercer ojo’, el ojo que es capaz de acceder más allá de lo visible. Es por eso que la imaginación experimenta intuitivamente y va invariablemente enlazada con el pensamiento artístico, pues al convertir lo externo en interno, éste se logra comprender de mejor manera: el recogimiento corporal-físico logra una salida psíquica.

Para Lacan, cuando el ego (o yo) logra verse a través del Otro como un representante de éste, se constituye a sí mismo como un todo entero, como una entidad no fragmentada; es decir, se habrá convertido directamente en otro representante del Otro⁷⁷ a través del lenguaje y la cultura. El proceso de identificación del Yo –o estadio del

⁷⁶ Cf. Battista Vico, Giovanni. *The New Science*. párrafo 435.

⁷⁷ Lacan define como cualquier sujeto al *otro*, mientras que lo *Otro* es al mismo tiempo cada sujeto por separado y todo el conjunto de sujetos que constituyen la cultura y sociedad desde el origen de la humanidad, así como todo el fenómeno que la sociedad representa. Miller, Jaques-Alain (ed.). *El seminario de Jaques Lacan libro 2, el yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica 1954-1955*. p. 354.

espejo– trasciende incluso hasta la demostración de la virtualidad de un Yo, que necesita continuamente constituir su imagen simbólica. Tenemos pues, que la ultragema acumula “miles de mentes [lectoras] de diferentes épocas y lugares”⁷⁸ unidas, entrelazadas y combinadas en un solo cuerpo de superhéroe, el de Ultra, facilitando el anclaje emocional lector-personaje-historia. En otras palabras, y recordando a Lotman, la ultragema funciona como el mecanismo supraindividual que encierra la consciencia colectiva; pues aun cuando reside en el cuerpo de un solo individuo, existe también a partir de los individuos que componen el grupo⁷⁹.

La estructura textual de autorreferencia propuesta por *The Multiversity*, así como la posibilidad de interacción humana relacionada con el texto a través de la ‘ultragema’, forman lo que Jauss y Weinmann señalan como una “experiencia literaria [que] se traslada a la praxis vital e influye (de vuelta) con ello en la sociedad. [...] una relación instalada en la historia, relación que se constituye como proceso de diálogo entre texto y lectores”⁸⁰.

Cabría pensar la metaficcionalidad como una propuesta que asimila al mundo en tanto virtualidad, y suponer que –en el fondo– todos vivimos bajo el manto de una simulación, de un mundo mental generado por otros (recordando mucho el principio de *The Matrix*). La metaficción de *The Multiversity*, sin embargo, se vale de los símbolos que reflejan actitudes e idiosincrasias desde la cultura popular, y éstos son capaces de hablar directamente de deseos, necesidades y emociones humanas. La particular experiencia literaria de *The Multiversity* hace posible adquirir diferentes compromisos con el mundo de nuestra realidad, sea ésta la que se quiera.

⁷⁸ Cf. Morrison, Grant; Doug Mahnke. “Ultracomics.” *El Multiverso*. n.p.

⁷⁹ Lotman, Iuri. *Op.Cit.* p. 40.

⁸⁰ Robert Jauss y Weinman en Uwe, Peter. “Sobre el estado de la investigación de la recepción.” *Apud.* Mayoral, José (comp.). *Op.Cit.* p.35.

3.5. Problemas de identidad: ¿Quién es quién en *The Multiversity*?

3.5.1. El superhéroe lector: Salvando la ficción

Según la interpretación de Everett, los universos bifurcados no interactúan entre ellos; en *The Multiversity*, por el contrario, sí lo hacen. Sucede pues, que la cuestión sobre la continuidad de la identidad surge invariablemente. ¿Son todas las figuras de Wonder Women que vemos desplegadas por todos los universos, la misma persona? John Locke (1632-1704) definió a la ‘persona’ en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* como “un ser pensante inteligente dotado de razón y reflexión, y que puede considerarse a sí mismo como el mismo, como una misma cosa pensante, en diferentes tiempos y lugares”⁸¹. Si sucribimos lo dicho por Locke, la identidad personal de cada Wonder Woman no dependerá de su corporalidad (donde todas son autorreferentes con ligeras variaciones físicas)⁸²; sino que perdurará de acuerdo a la cadena de experiencias introspectivas individuales⁸³ formadas, casi en su mayoría, como rasgos desarrollados a partir de las relaciones establecidas con los otros. A saber, cada Wonder Woman es diferente entre sí aunque esencialmente sigan siendo la misma.

Uno de los principios de la autorreferencia es aceptar que todo lo que compone al universo es igual y, al mismo tiempo, diferente; y ahí podría radicar su percepción de novedad. En este sentido, la variación no es sólo un elemento intrínseco de la naturaleza, sino uno de los recursos más utilizados para crear arte. Es el caso de las versiones cuasi idénticas del vaso realista de Peter Dreher (1932-) pintado más de cinco mil veces desde 1974 en la serie llamada *Tag und Tag guter Tag*. O la propuesta musical

⁸¹ John Locke en Morris, Tom; Matt Morris (eds.). *Op.Cit.* p. 344.

⁸² Lo mismo sucede con todos nosotros, nuestro cuerpo infantil no es el mismo que el adulto ni el de la vejez.

⁸³ A saber, la identidad personal también cambia, no somos los mismos de la niñez, pero la adolescencia se formó a partir de las experiencias infantiles. En general, la identidad se forma a partir del recuerdo del día anterior, y a su vez el día anterior del recuerdo del anterior en una cadena de eventos continuada. *Cf.* Morris, Tom; Matt Morris (eds.). *Op.Cit.* pp. 347-348.

de Christian Zacharias (1950-), *Encore* (1995), un disco cuyo programa lo conforma una sola pieza, la *Sonata K 55* de Domenico Scarlatti (1685-1757), grabada en veinte sitios distintos entre 1973 y 1994.

Así, los superhéroos de Morrison pertenecen a un multiverso siendo cada uno único e irreplicable y, de alguna manera, efímeros; ninguno de ellos prevalece sobre el otro, todos son distintos y, al mismo tiempo, esenciales. Su individualidad, por tanto, no puede ser concebida separada del resto, casi tanto como los héroes de la vida real. Para Morrison:

Los aspirantes a estrellas de cine y televisión o los actores en ciernes son fáciles de distinguir. Pero para los otros, valerosos tras sus máscaras, cascos y capuchas hechos a mano, la llamada del superhéroe es tan importante como la religión [...] ¿Quiénes son estos valientes pioneros que esconden su identidad tras máscaras y disfraces de colores para servir a sus comunidades lo mejor que pueden? [...] La lista reverbera la cautivadora nana con los nombres de los personajes de la Edad de Oro, salvo por un pequeño detalle: son gente de verdad, con preocupaciones y facturas por pagar⁸⁴.

Por supuesto que el fenómeno de la autorreferencia no es exclusivo de la ‘vida humana’. Una de las teorías de la topología cosmológica más recientes y poco ortodoxas, afirma que el universo es finito; a saber, desde nuestro universo vemos un sin número de copias idénticas de la Vía Láctea a causa de un fenómeno topológico. Un universo infinito tendría la forma de un plano, y la conexión entre dos puntos se daría de manera simple⁸⁵. Un universo finito, por otro lado, tendría forma de *torus* o incluso de *doble torus*⁸⁶ (esta última forma se asemejaría, sorprendentemente, al símbolo del infinito), y la conexión entre dos puntos sería de manera múltiple:

⁸⁴ Morrison, Grant. *Supergods*. pp. 462-463.

⁸⁵ En referencia al camino que la luz debe hacer desde la fuente hasta el observador.

⁸⁶ Cf. Luminet, Jean-Pierre, Glenn Starkman, Jeffrey Weeks. “Is Space Finite?.” *Scientific American*. pp. 60-65.

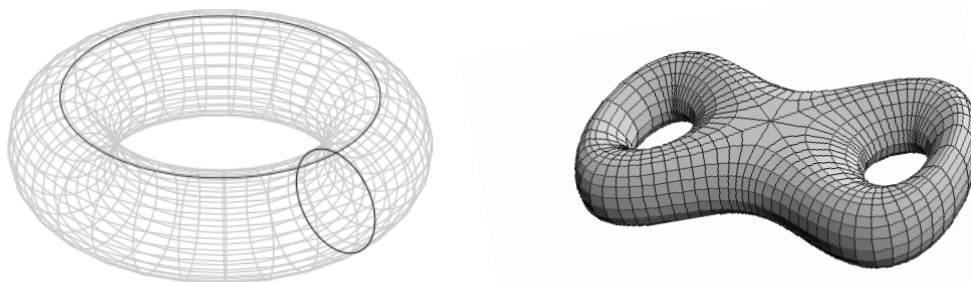


Ilustración 24: Torus y Doble Torus.

Asumamos pues que nuestro universo es finito, de ser así, posibilitaría la autorreferencia y, además, la existencia de un multiverso. Se demuestra entonces que la recursividad no es sólo un proceso narrativo, sino quizá también uno cosmológico⁸⁷. En el epígrafe del cuento de Borges “El Inmortal” (1947), el dicho salomónico “No hay nada nuevo bajo el sol”, enfatiza el hecho de la mera variación que aparenta novedad. De alguna manera, la (llamémosle) ‘identidad’ de nuestro universo no es única, y no sólo eso, la identidad de esos otros universos posibles –que aparentan ser tan lejanos (en sentido amplio) a nosotros–, son quizá un mero reflejo de nuestro universo.

Desde esta perspectiva, son relativamente numerosas las voces –y las evidencias– que se han levantado contra una de las prédicas absolutamente postmodernas: el libre ejercicio de la individualidad, derivado de los postulados filosófico-teóricos de la física cuántica pero enraizado, paradójicamente, en las bases mecanicistas; a saber, reduccionismo y determinismo. Este libre ejercicio de la individualidad reafirma, de manera constante y desde una loa o una pseudocrítica, aquello que Zygmunt Bauman tildaría de incontenible incursión de un individualismo arrogante. Pues afirmar que “el conflicto, el antagonismo, ya no es entre clases, sino el de cada persona con la

⁸⁷ Es sumamente interesante notar que dentro de la bibliografía recomendada por el mismo artículo de la *Scientific American*, “Is the Space Finite?”, “La biblioteca de Babel” de Borges es la primera referencia.

sociedad”⁸⁸, sólo reproduce una postura del ego y de la falta de ética. Valdría más deconstruir dicha perspectiva desde la no-individualidad. En palabras de William James:

Space in its parts contains an infinite variety, and the unity and the variety do not contradict each other, for they obtain in different respects. The one is the whole, the many are the parts. Each part is one again, but only one fraction; and part lies beside part in absolute nextness, the very picture of peace and non-contradiction⁸⁹.

The Multiversity se construye bajo los postulados de figuras arquetípicas, que sólo pueden surtir efecto si la individualidad desmitifica su mismidad y se vuelve capaz de aceptar atributos comunes a la colectividad. Como escribiría Carl Gustav Jung, “el [ser humano] ya no es un individuo particular, sino que su mente se amplía y se funde con la de toda la humanidad: no la mente consciente, sino la mente consciente de la humanidad, donde todos somos uno solo”⁹⁰. En virtud de ello, no resulta sorprendente la declaración del presidente de la *DC Comics*, Jenette Kahn, cuando refiere por qué la gente puede identificarse con los superhéroes:

These characters are popular not only because they embody childhood dreams, but because they provide us a way of fulfilling fundamental human yearnings that we carry with us no matter what our age. The original Clark Kent is Everyman [or woman], mild-mannered and unprepossessing. But he/[she] is also Superman, a demi-god with ‘powers beyond those of mortal men’. We all embrace the wish that no matter how ordinary we might seem, underneath we are each capable of the extraordinary⁹¹.

La era de la multiplicación y manipulación de imágenes electrónicas ha contribuido al enfermizo culto a la personalidad; si no hay imagen no hay existencia, ‘quien vende, es noticia’. A menor información digitalizada, más invisibilización, ¿quién quiere pasar

⁸⁸ Querol, Ricardo. “Entrevista: Zygmunt Bauman. Las redes sociales son una trampa.” *El País*, 9 de enero del 2016, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/30/babelia/1451504427_675885.html

⁸⁹ James, William. *The Will to Believe: And Other Essays in Popular Philosophy*. p.265.

⁹⁰ Carl G. Jung en Campbell, Joseph. *Imagen del mito*. p. 220.

⁹¹ Jenette Kahn en Winterbach, Hougaard. *Op.Cit.* p.114.

desapercibido en este nuevo mundo? Ser superhéroe/heroína implica un sacrificio de la identidad en pos de la colectividad, la importancia de sus historias y figuras no radica en sus problemas o motivaciones personales, sino en cómo los sacrifican en función de un bienestar común más significativo.

De esta manera, la identidad personal de los superhéroes no es relevante, al contrario, debe ser desconocida porque lo verdaderamente importante es que su conducta se repita constantemente: combatir a los bellacos, salvar al mundo, proteger a los ciudadanos. Según apunta Francesco Casetti, la repetición no es replicar lo idéntico, sino un “retorno de algo que es parecido y a la vez diferente de lo que ha precedido; [...] un nuevo ejemplar que mezcla reenvío y originalidad”⁹².

Desde este parámetro, se establece que toda historia de superhéroes es una relación entre lo percibido como la variación de un idéntico, o la variación de la diversidad. En el primer caso, se hace referencia a un prototipo de obra multiplicada de acuerdo a diferentes situaciones, por ejemplo, cada universo en *The Multiversity*. En el segundo caso, se trata de personajes que se suponen diferentes pero resultan ser idénticos, como los múltiples Batman, Superman o Wonder Woman que habitan en universos distintos. Como vemos, las imágenes también se multiplican, pero con una finalidad distinta.

La repetición de los esquemas icónicos, temáticos y/o motivacionales en las historias de superhéroes insiste no tanto en aquello que estos esquemas repiten, sino en cómo estos componentes invariables representan la clave para comprender la dinámica de su propio sistema. Así, Joseph Campbell menciona que cuando la presencia de un héroe/heroína es requerida, debe pasar previamente por un ciclo que marcará todas sus aventuras: la salida o separación, la iniciación y el retorno. ¿No sucede acaso este mismo tránsito en la pubertad o en los rituales de iniciación en muchas tradiciones y

⁹² Francesco Casetti en Serra, Marcelo. *La semiosfera de los comics de superhéroes*. p.110.

culturas? En ellas, el niño/niña (o ‘el que desconoce’) sufre una muerte metafórica en función de su propio renacimiento como adulto (o ‘el que conoce’)⁹³. En *The Multiversity*, el lector junto con Nix Uotan se *separan* del mundo no-diegético y, a la vez, de su propia individualidad para acceder al plano ficcional del cómic. Posteriormente, ambos *inician* la aventura como líderes de los superhéroes para salvar al multiverso de ‘la Nobleza’, quien pretende infravalorar a la ficción, a los superhéroes y a los cómics. Finalmente, y cuando la no dualidad entre lo múltiple-individual y lo ficcional-no ficcional haya sido asimilada, el ego sacrificado será devuelto una vez más; en otras palabras, tras dejar el cuerpo vacío del superhéroe que unió al lector y a Nix en uno solo, cada uno *retornará* con la sabiduría de lo plural sumada a la individualidad.

Este tránsito del sacrificio hacia el post-sacrificio de la mismidad es perceptible en la historia biográfica que forjó a muchos dioses mitológicos, desde Cristo, Quetzalcoatl y Buda, hasta dioses nórdicos como Odín también llamado *Wotan* (cuyo paralelismo como Nix *Uotan* no es gratuito). De hecho, la historia de la expiación de Odín/Wotan resulta muy particular; y es que Odín fue colgado como ofrenda a Odín, es decir, a sí mismo durante nueve días para adquirir la sabiduría de las runas:

Sostengo que estuve colgado del árbol,
Al viento, por nueve largas noches;
Herido por la lanza, ofrendado fui a Odín,
De mí a mí mismo,
En el árbol del que nadie jamás sabrá
El origen de sus raíces.⁹⁴

Como dijimos, no se trata entonces de una identidad fragmentada, sino de una multiplicidad vinculada. Las múltiples y posibles versiones de, por ejemplo, Green

⁹³ Joseph Campbell en Winterbach, Hougaard, *Op.Cit.* p. 117.

⁹⁴ Cf. Campbell, Joseph. *Imagen del mito.* p. 228.

Lantern, producen una distancia con aquel “sujeto universal y necesario, fundador de la única historia continua” hacia una de múltiples “individuos contingentes e inciertos, anónimos en una historia quebrada, ilógica y descentrada”⁹⁵. Esta sensación de interconexión entre los seres humanos (en este caso, con otros lectores a partir de los superhéroes) ya no es sólo una mera ilusión.

La física cuántica ha dado evidencias al respecto: si el entrelazamiento cuántico demuestra la posibilidad de vínculo instantáneo entre los cuantos, átomos y moléculas a través del tiempo y el espacio, por qué no suponer que sucede igualmente con los organismos vivos –sobre todo a nivel cerebral, sistema nervioso complejo y suprasensible–, al estar formados de las mismas partículas/ondas. Para Ervin Laszlo, pensar en ello forma un cambio cuántico en el cerebro global, un pensamiento esencial y vital para forjar la solidaridad y nuestro entendimiento de la naturaleza y el cosmos⁹⁶.

Son muchos los guionistas que han ‘enviado’ versiones dibujadas de sí mismos al mundo diegético de sus historias de superhéroes; además de Grant Morrison, se pueden mencionar a Stan Lee (1922-), Jack Kirby (1917-1994), Julius Schwatz (1915-2004), Cary Bates (1948-) y Eliot Maggin (1950-). Esta ficcionalización no es exclusiva del mundo del cómic, también lo han hecho autores de otros géneros narrativos como Alfred Hitchcock (1899-1980), Quentin Tarantino (1963-) o Woody Allen (1935-) en el cine y Borges en muchos de sus cuentos. En cuanto a Morrison, está versión dibujada de sí mismo es como un avatar de un universo o dimensión superior que, al ser revestido con un ‘traje de ficción’, posibilita la interacción con los mismos personajes que ha imaginado. De hecho, él mismo ha afirmado que un personaje puede ser lo suficientemente complejo como para ‘negarse’ a continuar por el camino previamente

⁹⁵ Lorite, José. “El Humanismo como adquisición irreversible.” *Apud*. Amigo, Ma. Luisa (ed.). *Humanismo para el siglo XXI*. p. 56.

⁹⁶ Laszlo, Ervin. *Op.Cit.* p. 124.

desarrollado para él o ella. De alguna manera, explica Morrison, sus historias ‘cobran vida’, se tornan autoconscientes y siguen senderos que él, su autor, no hubiese elegido⁹⁷.

Es posible trazar un paralelismo entre lo dicho anteriormente y el mundo de la inteligencia artificial. Existen robots que, con un buen trabajo de programación, son capaces no sólo de aprender sino también de enseñar, desencadenando así complejidades crecientes. ¿Se podría decir que funcionan de igual manera los personajes literarios, los personajes de *The Multiversity*?

Con esta cuestión no pretendo referirme a historias cuya temática principal desarrolle el posthumanismo o la inteligencia artificial, sino pensar en ellos como personajes inteligentes aun cuando pertenecen a un mundo diegético; es decir, ¿tienen los personajes (de cualquier narración) algún tipo de ‘inteligencia’? Si es así, ¿qué posibilita la inteligencia: la vida, máquinas complejas?, ¿no son las historias, después de todo, mecanismos narrativos complejos, no les hemos añadido suficiente información para generar un pensamiento ‘propio’? Para el fundador de los principios de la inteligencia artificial, Marvin Minsky (1927-2016), el cerebro usa procesos “that change themselves –and this means we cannot separate such processes from the products they produce. In particular, brains make memories, which change the ways we’ll subsequently think”⁹⁸.

Tenemos pues, que los superhéroes, como personajes, irradian una esencia inefable del ser trascendental, ‘iluminado’ y siempre *vivo* para el bien del todo. Lo importante de los superhéroes de *The Multiversity* es que proveen modelos para imitar⁹⁹. Sus

⁹⁷ Morrison, Grant. *Supergods*. pp. 145-148.

⁹⁸ Minsky, Marvin. *The Society of Mind*. p. 288.

⁹⁹ Para M.T. Inge “The daily and Sunday comic strips are part of the reading habits of more than one hundred million people at all educational and social levels in the United States. [...] They [comics] derive from popular patterns, themes and concepts of world cultura – just as Dick Tracy was inspire by Sherlock Holmes, Flash Gordon and Superman draw on the heroic tradition to which Samson, Beowulf, Davy Crockett and Paul Buyan belong”. Winterbach, Hougaard. *Op.Cit.* p. 115.

superpoderes son ficticios, pero sus virtudes son fundamentalmente humanas. En ningún momento, por más superpoderes que posean, pierden la humanidad ni la total conexión con los otros, demostrándonos que el poder no tiene por qué ser esencialmente malvado.

De igual forma, la proliferación en las historias de un mismo superhéroe o superheroína son reflejo de una simetría asimétrica, a saber, sus enfrentamientos constantes hacen de ellos héroes particularmente ‘violentos’, sometiendo y/o matando a los enemigos y villanos en nombre la justicia y el equilibrio universal. Al final, sin embargo, hay una característica que permanece en todos cuando su rostro es revelado o conocemos al ego detrás del alterego, sus identidades son reflejo de una inocencia y fragilidad humana genuinas.

Precisamente de ello se desprende la idea del superhéroe lector: las monumentales identidades icónicas e indestructibles de todo superhéroe, esconden –en el fondo– la *carne* de personas anónimas que intentan sobrevivir como cualquier otro a las injusticias de, por ejemplo, la despiadada economía neoliberal (con todo lo que política, social y culturalmente conlleva). Así, vemos en Nix un típico adolescente sin dinero suficiente para pagar el alquiler y, paralelamente, a un superhéroe tan poderoso como temido a lo largo y ancho del multiverso.

Si como hemos dicho Nix es, en última instancia, la ficcionalización del lector, no resulta sorprendente identificar a este último como el posible superhéroe o superheroína de su propio universo. Los actos superheróicos en un mundo tan lastimado, no dependen de despliegues de super fuerza ni superpoderes como los de cualquier ficción; sino por el contrario, de ejercicios tan nobles y éticos como mantener limpio nuestro entorno, aprender a escuchar y observar, aceptar nuestros propios límites y saber que, en el otro, también se encuentra un potencial superhéroe del que puedo aprender mucho más que

de mí mismo. Así, la continua repetición de las identidades superheroicas confirma, en última instancia, un esfuerzo constante por ratificar que la comunidad es más grande que las aptitudes individuales.

3.5.2. Los lectores villanos: Abatiendo los mundos posibles

Los superhéroes de cada uno de los nueve tomos del multiverso se enfrentan con un villano específico, por ejemplo, en el #2, “La Sociedad de Superhéroes”, lo hacen contra Vandal Savage, un ser humano inmortal que descubre (a partir de la lectura de “Ultracomics” por uno de sus secuaces) de la existencia de mundos paralelos y decide ir a conquistarlos. En el #5, “Mundo Trueno”, el Capitán Marvel y su equipo combaten contra el doctor Thaddeus Bodog Sivana, creador de la segunda piedra de la eternidad, es decir, un octavo día que utilizará para apoderarse del multiverso. En el #7, “Los Maestros”, los nazis han ganado la Segunda Guerra Mundial y los superhéroes combaten contra el tío Sam.

A todos estos villanos propios de cada universo, se suma uno mayor que es capaz de perpetrar en cualquiera de los universos, ‘la Nobleza’, un oxímoron de supervillanía transdiegética. Forman este grupo la Dama Inclemente, Lord Roto, Demogorgunn e Intelectrón; todos ellos son nobles, *nobilis*, o lo que es lo mismo *non vilis*, ‘no son viles’ ni *villanus* (‘vecinos’, ‘habitantes’, ‘aldeanos’). Etimológicamente, *nobilis* procede del verbo *nosco* y al ‘conocer’, son “particulares en su especie que aventaja a los demás individuos de ella en sus cualidades”¹⁰⁰.

Intelectrón es líder de ‘la Nobleza’ y quien merece un análisis más profundo al ser el supervillano¹⁰¹ principal. Su personificación humana satiriza el arquetipo del

¹⁰⁰ RAE. ‘noble’, ‘nobleza’, ‘villano’.

¹⁰¹ Para Rodolfo Gil un ‘villano’ es un enemigo de segundo orden, mientras que un

empresario, gobernador o ‘del poderoso con gente a su cargo’; además, su nombre hace mofa del intelectual, y es que la monopolización del conocimiento es algo propio de ambas élites, cuyas ostentaciones de superioridad (y por tanto, de ego e individualidad) –*non vilis*– deslegitiman a la cultura popular (el cómic en este caso), sea ahondando en la distinción con la alta cultura, o medrando el espectáculo de masas banal, que alimenta la ignorancia.

‘La Nobleza’ se desenmascara como la obsesión neoliberal que promueve la escasez de talentos a partir de la diferenciación cultural elitista. Richard Sennett menciona que la élite se legitima en tanto se promueve la existencia de talentos excepcionales y se desprecian los ordinarios, una ideología competitiva donde los unos logran la validez social y los otros se quedan detrás¹⁰². Para Enrique de la Serna, mientras “los políticos buscan abiertamente la supremacía; los intelectuales, por el contrario, creen actuar con un noble desinterés y eso les impide, por lo general, ponerse en guardia contra sus ambiciones mal reprimidas”¹⁰³.

Como he apuntado anteriormente, el yo lector ha abandonado su individualidad al aceptar metaficcionalizarse en Nix y Ultra (y de alguna manera, en todos los superhéroes de *The Multiversity*). Desde esta perspectiva, el diseño de Intelectrón es quebrantar la fuerza del lector ‘obligándolo’ a abandonar sus sueños y esperanzas o quizá, a desistir en el proceso de lectura: Nix, como héroe, monitor y principal defensor del multiverso, se transforma así en villano y antimonitor al enfrentarse a ‘la Nobleza’; lo mismo sucede con Ultra, quien resulta ‘infectado’ y –suponemos– atrapado en un bucle narrativo. ‘La Nobleza’, extasiada de poder, exclama y se dirige al lector: “al

‘supervillano’ es un antihéroe, la “sombra del héroe, que le sigue por todas partes y que, en un momento determinado, decide atacarle y sustituirle”. *Los cuentos de hadas: historia mágica del hombre*. p. 46.

¹⁰² Richard Sennett en Gumucio, Rafael. “Entrevista a Richard Sennett: La lógica de fronteras.” *Revista Dossier*. p. 7.

¹⁰³ De la Serna, Enrique. *Genealogía de la soberbia intelectual*. p. 19.

final, serás igual que nosotros, y nos regodearemos juntos en esta angustia. No te queda [sic.] más remedio”¹⁰⁴.

De ahí que el lector se convierta en ‘la Nobleza’ en tanto desista de su lectura y se entregue, invariablemente, a la crítica elitista; la cual deslegitima un texto según sus parámetros, aplicando un razonamiento economicista y una lógica realista incluso en la más evidente ficción. Tales juicios lectores acabarán con la metáfora que da vida a la ficción misma:



Ilustración 25: Grant Morrison & Doug Mahnke. “Ultracomics”, #8.

Lejos de la crítica que podría hacerse del diseño del supervillano Intelectrón, tal y como se demuestra en la viñeta anterior (sin olvidar que J.R.R Tolkien usó la misma representación para Sauron), conviene hacer una reflexión más profunda sobre su figura. La caracterización de Intelectrón como un ojo ovoide gigante nos hace pensar, evidentemente, en el panóptico benthamiano.

En 1791 Jeremy Bentham (1748-1832) propuso un nuevo modelo de prisión denominada ‘panóptico’, cuyas celdas formaban un anillo exterior con una torre de vigilancia en el centro. Los aspectos psicológicos y sociológicos presidían el diseño de

¹⁰⁴ Morrison, Grant; Ivan Reis. “El Multiverso.” *El multiverso*. n.p.

esta prisión: desde la torre se podían ver todas las celdas sin necesidad de desplazarse por los pasillos y, al estar provista de ventanas, los guardias podían controlar toda la prisión sin que los presos supieran el momento justo de la observación. Incluso aunque los guardias no prestaran atención, el poder de ‘la mirada’ se ejercía de manera efectiva, su funcionamiento automático estaba garantizado al eliminar la relación causal entre la acción de ver y el hecho de ser visto: “invisible el inspector reina como un espíritu; pero en caso de necesidad puede este espíritu dar inmediatamente la prueba de su presencia real”¹⁰⁵.

En el panóptico se inducía en los presos un estado consciente y permanente de visibilidad, volviéndose opresores de sí mismos. Para Michel Foucault el procedimiento óptico de Bentham ejercía correcta y fácilmente el poder, “siendo aplicable a tantos campos diferentes, proporcionaba la fórmula de un ‘poder por transparencia’, de un sometimiento por ‘proyección de claridad’”¹⁰⁶.

El ojo villano de *The Multiversity* constata y actualiza esta misma premisa, una visibilidad omniespacial organizada alrededor de una mirada dominadora y vigilante que no parte de un único centro. ‘La Nobleza’, como hemos anotado, se mueve incluso en el espacio interviñetas, en el espacio del lector. Su mirada despótica no posee ninguna óptica perspectivista, no distingue entre centro y periferia. Vigila y contempla el multiverso diegético y, supuestamente, también el no-diegético, donde no solamente los superhéroes, sino también el lector, están sumergidos bajo su poder ‘colonizador’. Es ‘la Nobleza’ quien aparta y nos aparta de la lectura de “Ultracomics”.

En la actual sociedad del control, el éxito del panóptico no radica en la disposición y separación de individuos expuestos a la soledad para facilitar su vigilancia, sino al contrario, desde la exhibición y colaboración activa de los mismos mediante la intensa

¹⁰⁵ Bentham, Jeremias. *Op.Cit.* p. 37.

¹⁰⁶ Foucault, Michel. “El ojo del poder.” *Apud. Ibídem.* p. 18.

hipercomunicación, una que finalmente comunica nada pero informa todo. “Ellos mismos [los individuos] se exponen en el mercado panóptico [...] la sociedad del control se consume allí donde el sujeto se desnuda no por coacción externa, sino por la necesidad engendrada en sí mismo”¹⁰⁷.

Quien puede mirarlo todo, lo sabe todo apropiándose del espacio y, además, marca una distancia jerárquica entre aquel que mira y aquello que es observado, en donde este último le pertenece irremediamente al primero. Los superhéroes quieren destruir a ‘la Nobleza’, cegar el ojo, porque su necesidad de transparencia, de dar luz y conciencia, coarta las sombras que forman los sueños, el inconsciente que da vida a la imaginación y a las posibilidades de crear y creer en las ficciones¹⁰⁸; el ojo destruye la *topología de la pasión*. Para Byung-Chul Han “la sociedad se hace obscena cuando ya no hay escena, cuando todo se convierte en una transparencia inexorable”¹⁰⁹.

Intelectrón, como metáfora del panóptico, se inmiscuye y contagia todos y cada uno de los números de *The Multiversity*, sea en su formato textual a través de la lectura de “Ultracómics”, como un villano activo al que derrocar, o simplemente como uno en continua presencia ‘desactivada’. La invisibilización del villano hace del enfrentamiento una experiencia peculiarmente subjetiva e intangible:

¹⁰⁷ Han, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia*. p. 89.

¹⁰⁸ Muy similar al planteamiento de las diferencias entre Paprika y Atsuko, según vimos.

¹⁰⁹ *Ibidem*. p. 62.



Ilustración 26: Grant Morrison & Ivan Reis. “El Multiverso”, #1.

En una perspectiva general, la maldad o la villanía también se encarna en personajes infiltrados como Alexis Luthor en “Los Justos”, Doctor Eden en “Pax Americana” o Vandal Savage en “La Sociedad de los Superhéroes”, y lo hacen con la finalidad de eliminar y/o deslegitimar a los protectores del universo.

De ahí que la construcción de los superhéroes como sujetos se encamine hacia el fracaso. Ante un villano que sólo es vista, no existe esencia ni identidad, solo una reconstitución visual como simples imágenes. Ya no hay un enfrentamiento corporal, sino una reproducción óptica. El sólo mirar, desnudo y voyeurista, hace de Intelectrón un *cuasi* ‘ciego mental’ cuya insensibilidad no se deriva de las impresiones ópticas, sino de la capacidad para comprender los significados¹¹⁰; y de acuerdo con Meaghan Morris, el problema radica en la hipervisibilidad: “the terror of the all-too-visible, the voracity, the total promiscuity, the pure concupiscence of the gaze”¹¹¹.

Una doble fractura define la identidad de los personajes, una de ellas está marcada por la dimensión psicológica y la otra por la frontera de lo social. La encarnación del *ser*

¹¹⁰ James, Williams. *Principios de psicología*. p. 51.

¹¹¹ Meaghan Morris en Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. p. 544.

público requiere un disfraz, una máscara, una identidad falsa que existe para ser reconocido y ser visto, un ritual de ‘exhibicionismo’ que infiere poder (como vimos en *Paprika*, por ejemplo). Contrario a lo que se podría pensar, el atuendo de Nix Uotan como superhéroe no es el verdadero disfraz, de hecho, es su verdadero rostro, la forma que ha encontrado para deshacer el mito de la unidad psicológica. Su máscara (y la del resto de superhéroes) será esa que ve el ojo público, esa que los dota de existencia *real*, a saber, la del Nix que debe pagar el alquiler¹¹². El ser público, entonces, se construye en torno a una superficie aparentemente normal y diáfana que en realidad oculta irregularidades interiores.

Esa doble fractura de la identidad a la que hice referencia en el párrafo anterior, sin embargo, no se da sólo en los personajes de ficción, sino también en la figura del lector. De cada lector dependerá la implicación real con la diégesis de *The Multiversity*, es decir, definir cuál será el grado de ‘transparencia’ de nuestra propia máscara pública. Los que pertenecemos al mundo extradiegético somos los responsables de construir diégesis que, en mayor o menor medida, terminará trascendiendo al mundo actual:



Ilustración 27: Grant Morrison & Doug Mahnke. “Ultracomics”, #8.

¹¹² Lo mismo sucede si pensamos en otros superhéroes más clásicos. Las verdaderas identidades de Bruce Wayne, Diana Prince y Clark Kent no son otras que Batman, Wonder Woman y Superman, respectivamente.

Quiénes son entonces los villanos, ¿los artistas que venden su trabajo?, ¿los lectores consumistas?, ¿los lectores que sacrifican la ficción por la erudición?, ¿la industria que sólo repite fórmulas exitosas?, ¿una sociedad con la que cada vez es más difícil establecer un pacto de ficción?, ¿la hiper-individualidad que descrea de la heroicidad del otro? Siguiendo a Sennett podemos argumentar que la desconexión entre el discurso del mérito y la verdadera jerarquía social actual es la causante de esta villanía, una que promueve la deshonestidad¹¹³, la indisciplina y el imperio del interés propio que nos lleva a una autocomplacencia.

Negar la existencia de actos heroicos o superheroicos (entiéndase, meritorios) nos tranquiliza, porque de esta manera no hay alguien que pueda actuar mejor que uno mismo; es decir, no se pone en evidencia nuestra despreocupación hacia el otro y, en consecuencia, nos deslindamos de ser cómplices en mayor o menor medida de la villanía que se ejerce en el mundo y nuestra realidad inmediata.

Ante fenómenos que involucran las decisiones de mucha gente, frecuente y generalmente se considera que si la contribución personal no marca ningún tipo de diferencia, no contribuir tampoco empeora las cosas¹¹⁴. Quizá ‘la Nobleza’, en este sentido, representa el momento cuando todos estos ejes se vuelven una repetición vacía, una necesidad apocalíptica y nihilista tanto del mundo como de la humanidad, donde la gente corriente ya no puede tener sueños y fantasías sobre ser los propios superhéroes de su vida y su realidad.

¹¹³ Richard Sennett en Gumucio, Rafael. *Op.Cit.* p. 8.

¹¹⁴ A través de ejemplos de matemáticas morales, el filósofo inglés Derek Parfit explica cuáles serían las consecuencias de ejercer este tipo de lógica. Parfit, Derek. *Razones y personas*. pp. 161-162.

3.6. Encarnando y desencarnando una idea: El ente de “Ultracomics”

*Toda obra tiene su origen
en una sola idea afortunada
que también es vislumbre, ocurrencia,
inspiración afortunada.*
Carta a Goethe, Schopenhauer.¹¹⁵

El octavo número de *The Multiversity*, “Ultracomics”, es muy particular, pues la estructura simbólica se forma antes de conocer la estructura narrativa de este número. Antes de comenzar la lectura de “Ultracomics”, el lector sufre una invasión semiótica de imágenes e ideas construidas por los ‘fantasmas’ y referencias de lecturas pasadas. Nos encontramos en un círculo hermenéutico de preconcepciones y prejuicios.

Por números precedentes, sabemos que éste es un cómic ‘maldito’; la misma portada, a cargo de los artistas Doug Mahnke, Christian Alamy y David Baron, ya nos induce a pensar en ello a partir de la estructura iconográfica de la que nos proveen: en un primer plano aparece Ultra, el superhéroe nos hace una señal con su mano, casi a escala, su posición corporal y mirada interpelan al lector directamente dando la impresión magistral y paradójica de auxilio y redención; y como Laocoonte, de ser la expresión misma del sujeto violentado. Su frenética expresión mira desde el encuadre plano del dibujo hacia afuera, hacia un espacio tridimensional que, desde su bidimensionalidad, debería ser imposible percibir, si acaso sólo de intuir.

Pareciera que Ultra es consciente de la diferencia de nuestras realidades, de nuestros universos y, sin embargo, lector y personaje nos miramos como si fuéramos el mismo reflejo de un espejo:

¹¹⁵ En “Epistolario de Weimar, 2 de noviembre de 1815”, p. 194. Schopenhauer, Arthur. *Op.Cit.* p. LXIII.

Cada 100,000 años, nuestro camino se cruza con el de un universo opuesto, y dos mundos se convierten en uno. Un mundo que es nuestro reflejo. Qué raro. Al parecer, este comic tan extraño sugiere que todos vivimos en un multiverso de mundos posibles¹¹⁶.

Previo a la lectura, hemos construido una sólida base preconceptual que no sólo influye en el proceso, sino en la significación de la misma; de alguna manera la lectura se torna diferente, mucho más analítica y cautelosa. Queremos saber cuál es el anatema que se cierne sobre este número, resolver el misterio; saber si es aquí donde se encuentran la respuesta e información necesarias para deducir qué estaba ocurriendo en números anteriores. Como sabremos al finalizar, sin embargo, la importancia de éste cómic en particular no radica en llenar esos espacios de indeterminación con información, sino con sensación; recordando así los principios propuestos por Wolfgang Iser, como vimos anteriormente.

La historia comienza con la ciencia dando vida a un superhéroe. Se crea una duda ontológica esencial a nivel diegético: si la existencia de un superhéroe es ‘verídica’, ¿se evidencia la ficcionalidad del resto de los superhéroes dentro de la ficción de *The Multiversity*? Desde este principio de verdad e identidad, “Ultracomics” se erige como un volumen de continua indeterminación, de experiencia narrativa fragmentada que –a su vez– trasgrede el resto de números, como un *puzzle* en continua mutación.

Para ejemplificar lo anterior, se puede tomar como ejemplo el estado cuántico de la paradoja del gato de Schrödinger. Como vimos en la introducción (ver págs. 33-34), Erwin Schrödinger imaginó un gato que estaría simultáneamente vivo y muerto, o como ‘flotando’ entre el ‘estar vivo’ y el ‘estar muerto’. “Ultracomics” juega con esta premisa, la diferencia radica en que este volumen, al estar en interacción con el resto de números (o en una ‘superposición de universos’), anticipa hacer extensiva su indeterminación (es decir, no se queda en ‘la caja’, como el gato).

¹¹⁶ Morrison, Grant; Chris Sprouse. “La sociedad de Superhéroes.” *El Multiverso*.

La continua suspensión de posibilidades de realidad o lectura creados por Morrison, nos obliga a pensar que no hay manera de saber cuál es el verdadero estado de “Ultracomics” hasta no haberlo leído por completo. Repetidamente, el protagonista y los villanos nos alertan sobre los peligros de “pasar la página”; esta prevención en el presente fija nuestra atención en el futuro, la página siguiente, aunque éste permanecerá en un estado indefinido, en la superposición de varias posibilidades (en evidente dependencia con el horizonte de expectativas propio de cada lector). Por tanto, se puede considerar la lectura como un proceso de medida, en tanto que ‘obliga’ al cómic –como sistema– a decidir acerca de la realización de una entre todas las resoluciones, reducidas básicamente a dos: encontrarnos con la maldición o no hacerlo.

Decanter la decisión hacia una de las dos posibilidades (sea estar o no maldito), sin embargo, no hará desaparecer a la otra. De acuerdo con Iuri Lotman, “los caminos no recorridos son tan reales como los recorridos”, desde esta perspectiva, no hay un colapso hacia alguna de las dos posibilidades, sino la ‘actualización’ de una de ellas y el permanente estado potencial ‘no actualizado’ de la otra.

Para David Bohm existen dos niveles de realidad: uno manifiesto que forma el *orden explícito*¹¹⁷, y otro no manifiesto que forma el *orden implicado*¹¹⁸. Siguiendo esta reflexión, nuestra realidad perceptible, entonces, está constituida por formas (funciones) actualizadas que constituyen el orden explícito; y al mismo tiempo, existen las formas no actualizadas en estado potencial, aunque éstas no sean perceptibles.

Esto es importante si tenemos nos atenemos a lo establecido por la Interpretación de Copenhague, para ellos, la realidad física de las partículas subatómicas no ‘existe’, es decir, no se define antes de ser observada. Por tal motivo, afirman, lo que sucede en el

¹¹⁷ El significado de la información es el movimiento de la partícula, la cual está en el espacio-tiempo. Cf. Roldán, Jairo, Yoav Ben-Dov, Germán Guerrero. *La complementariedad: Una filosofía para el siglo XXI*. p. 113.

¹¹⁸ El contenido de la información está fuera del espacio-tiempo. Cf. *Ídem*.

mundo subatómico sólo es importante en tanto sus interacciones con el mundo macroscópico. Según argüían, la separación entre ambos mundos respondía a una finalidad práctica¹¹⁹. Los experimentos más actuales, no obstante, ya no miden electrones aislados, sino más de seiscientas partículas juntas. Eso que era llamado ‘microscópico’ cada vez es más grande. ¿Dónde se establece, entonces, la frontera entre ambos mundos, dónde se torna lo posible una realidad?¹²⁰. *The Multiversity* abre y cierra con una posibilidad: la invasión de lo microscópico hacia el mundo macroscópico como reiteración de la importancia de lo aparentemente invisible:



Ilustración 28: Grant Morrison & Ivan Reis. “El Multiverso”, #1.

En referencia a la viñeta, resulta muy ilustrativo lo que apunta el escritor y filósofo alemán Novalis (1772-1801): “In reality we live in an animal whose parasites we are. The constitution of this animal determines ours and vice versa, and that I am only agreeing with a thought of William James’s: ‘Who knows whether, in nature, we do not

¹¹⁹ El devenir de una partícula subatómica es intrascendente, lo importante es saber que interactuamos con objetos macroscópicos que vemos y usamos y eso, según sostenían, era lo único que nos debería interesar.

¹²⁰ Cf. Fernández-Vidal, Sonia. *Desayuno con partículas*. pp. 139-154.

occupy just as small a place along side beings whose existence we do not suspect as our cats and dogs that live with us in our homes?”¹²¹.

Giordano Bruno (1548-1600) en sus *Diálogos metafísicos* (1584), adjudica la importancia de cualquier cosa, por mínima que sea, a su cualidad de poseer una substancia espiritual, porque el espíritu –dice Bruno– “se encuentra en todas las cosas y no existe un mínimo corpúsculo que no tenga en sí una parte que lo anime”¹²². De esta manera, la materia (en toda su extensión) contiene realidades latentes o ‘implicadas’ (según Bohm), es decir, posibilidades de otros mundos que se mantendrían desconocidas según las características propias de cada forma de la materia.

Volviendo entonces a qué hace de “Ultracomics” un volumen maldito, se puede decir que el punto más importante lo establece su ambivalencia efectiva de tabú, haciéndolo tan temido como atractivo. La prohibición incita a los personajes de *The Multiversity* a leerlo, así como a nosotros a pasar la página. Si recordamos, los tres aspectos sobre los que Ultra advierte al lector (1. no dirigir la lectura a la última página, 2. prevenir sobre la existencia de ‘la Máquina del Olvido’ y 3. el peligro de la lectura en sí misma), tanto el primero como el tercero son restricciones explícitas que afectan la curiosidad del sujeto por contagiosidad de los objetos prohibidos¹²³, diría Ricoeur.

“Ultracomics” se ha transformado, *ipso facto* en objeto de deseo, recurso clave para desembocar en lo inevitable: ‘infectar’ con su maldición al lector. De manera espléndida surgen los rastros ya lejanos de la segunda prevención, hemos olvidado abstener la lectura de la última página, el deseo condujo al *olvido* (‘la Máquina del Olvido’) y éste a la condena. Ahora podemos entender qué hacía de “Ultracomics” un número maldito:

¹²¹ Novalis en Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. p. 293.

¹²² Bruno, Giordano. *Sobre el infinito universo y los mundos*. p. 16.

¹²³ Ricoeur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*. p. 174.

–...Las constelaciones se apagan de una en una...de una...en una. Cada despedida es más devastadora que la anterior. Estrellas tristes que se apagan. Y cuando sucede...sucede ahora. No hay salida...y...en lo último que pienso es en...en esto. Esto termina ya.

–¡Estás experimentando una infección por PIH! ¡Dirígete a una zona de cuarentena!¹²⁴. (Elipsis original).

Como objeto del deseo realizado, “Ultracomics” no ha sido satisfecho de la manera más directa, sea ésta la línea recta; sino desde la línea curva, pues transcurrió la lectura de siete números previos para poder llegar a él, el octavo número. Dicho de manera lacaniana, el espacio del deseo es curvo y, cuando se diluye el deseo, surge una (en este caso) maldición, pero al mismo tiempo en un movimiento igual y contrario, hay también una liberación¹²⁵.

Si lo expuesto anteriormente hace de “Ultracomics” un cómic maldito, todavía falta saber qué lo hace un cómic no-maldito. Para ello, hay que remitir la posibilidad de existencia de Ultra según el quebranto del principio ontológico cartesiano: pienso, ergo *no existo*, “entonces, ¿no estoy vivo de verdad? Pero me...me oigo pensar. Juraría que estoy vivo...”¹²⁶. Ultra es lo que conceptualizo como *posthumano mágico-analógico*, pues su cuerpo lejos de contener microchips y circuitos, está hecho de celulosa, pulpa, agua salada, tinturas, carbono y grapas. La ultragema (que como vimos, se ubica en el medio de la frente de Ultra a modo de tercer ojo) funciona como interfaz mágica entre el papel y la realidad del lector. Lo que hace humano a Ultra es la en-carnación de una idea en el cuerpo/mente del lector, y la idea se hace carne a partir de la existencia del lector: “¡Ultra y vosotros os convertís en un único organismo vivo! [...] Tú, una idea tan

¹²⁴ Morrison, Grant; Doug Mahnke. “Ultracomics.” *El Multiverso*. n.p.

¹²⁵ Cf. Žižek, Slavoj. “El espacio curvo del deseo.” *Apud*. Bernini, Emilio (comp.). *Cine y filosofía. Las entrevistas de fata Morgana*. pp. 88-90.

¹²⁶ Morrison, Grant; Doug Mahnke. “Ultracomics.” *El Multiverso*. n.p.

poderosa que cree estar viva”¹²⁷. Así pues, poner en duda la existencia de Ultra implica poner en duda la nuestra también.

Ultra y el lector poseen corporalidades distintas entrelazadas en la misma idea, el valor del sacrificio que conlleva protegerla y creer en ella (la idea del superhéroe, del universo del cómic, de la ficción y evidentemente de la realidad) serán los principios éticos forjados en un mundo/universo, que eventualmente se traspapelarán hacia el otro. Cuando la corporalidad de Ultra queda atrapada entre la portada y la contraportada del cómic, su mente (como una idea¹²⁸) ha logrado escapar y pervivir encarnada en los personajes del multiverso, del universo del lector. Para Sherryl Vint: “The fuller sense of self that the protagonist embraces, a sense of self that allows him to be part of the world rather than its master and controller, is specifically an embodied sense of self. The chief insight he has is that ideas are made flesh”¹²⁹.

Este bucle, sin embargo, aún no termina. “Ultracomics” parece venir de la Tierra 33 (recordemos que cada número representa una de las 52 Tierras del universo *DC*) que en la terminología de la *DC Comics* sería lo equivalente al ‘mundo real’, el mundo actual. Ultra es, entonces, literalmente un producto industrial, el prototipo de un superhéroe manipulado según las expectativas y necesidades de los tiempos y del marketing; Ultra, no obstante, se torna autoconsciente después de saber que ha sido utilizado como herramienta de ‘La Nobleza’ para engañar a los lectores infiltrándose en ellos fácilmente y, de esta manera, diseminar ideas de decadencia cultural y humana.

Se revela, entonces, que ‘La Nobleza’ procede de nuestra Tierra y, además, que los villanos de las ficciones no son otros sino lo peor de nosotros mismos, ideas enfermas e

¹²⁷ *Ídem*.

¹²⁸ Morrison ha señalado que cree en las ideas como revoluciones o virus que pueden contagiar y expandirse. “Todas las ideas, experiencias, pensamientos o formas de ver el mundo que son un poco diferentes pueden ayudarnos a ver la forma en que hoy se nos controla. [...] Quiero tratar de inundar al mundo con buenas ideas. Que las buenas ideas derroten a las malas ideas”. Accorsi, Andrés. “Reportajes: Grant Morrison.” *Tebeosfera*. Página web.

¹²⁹ Vint, Sherryl. *Bodies of Tomorrow: Technology, Subjectivity, Science Fiction*. p. 16.

infecciosas que alimentamos con nuestras obsesiones y actitudes innobles. Cabría lanzar la pregunta, si “Ultracomics” tiene una condena, ¿la idea hospedada en el lector también la tiene?, ¿puede una idea, como un organismo, infectarse? Si es así, asumiríamos que una idea puede tener vida. Como quiera que sea, los límites entre los dos universos ya se han desdibujado, quizá porque heracliteamente no los hay, y son los polos de los límites quienes engendran sus propios contrarios.

Ultra intercambió su propia vida ficcional por la supervivencia de su metafórico ADN (la idea) que, aunque infectado, llegó a formar parte de un organismo mayor y más fuerte, la red multiversal o, si se prefiere, la existencia real/actual del lector en una *cuasi* simbiogénesis. Lynn Margulis sostiene que:

La simbiogénesis reúne a individuos diferentes para crear entidades más grandes y complejas. Las formas de vida simbiogenéticas son incluso más improbables que sus inverosímiles “progenitores”. Los “individuos” permanentemente se fusionan y regulan su reproducción. Generan nuevas poblaciones que se convierten en individuos simbióticos multiunitarios nuevos, los cuales se convierten en “nuevos individuos” en niveles más amplios e inclusivos de integración¹³⁰.

Los seres humanos no somos *super-* como individuos, y los superhéroes no son humanos como seres, pero no cabe duda que ambos formamos parte de un mismo organismo inmenso y singular.

¹³⁰ Margulis, Lynn. *Planeta simbiótico. Un nuevo punto de vista sobre la evolución.* p. 19.

3.7. El inicio del fin: Inciso a los motivos generales

*He detectado un bósón de simetría temporal sin masa.
Un bucle Möbius que traza curvas por ocho dimensiones. [...] completo aunque siempre empezando y terminando.
Siempre distinto. La historia es lineal, pero puedo pasar las páginas en cualquier orden, en cualquier dirección.
Y avanzar en el tiempo hasta la conclusión.
De vuelta a la escena inicial.
Dr. Átomo, “Pax Americana”*

Los seres humanos tenemos una visión estereoscópica del mundo debido al posicionamiento de los ojos, por el cual cada uno obtiene una misma imagen desde un ángulo ligeramente diferente (es decir, un ojo carece de la información visual que puede darle el otro) combinadas en el cerebro a modo de emparejar las similitudes, añadir las diferencias y, finalmente, producir una imagen en estéreo que nos da la sensación de dimensionalidad espacial. Ahora bien, en la visión artificial se llama ‘algoritmo de ocho puntos’ o *Algorithm 8* al usado para estimar la matriz (*matrix*) esencial o fundamental, aquella capaz de relacionar ocho puntos de imagen obteniendo como resultado imágenes en 3D¹³¹.

La importancia de este algoritmo radica en la estructuración de *The Multiversity*, no sólo de manera formal, sino también simbólicamente; en especial, respecto al universo del cuarto volumen, “Pax Americana”: son cuatro los personajes que perciben la construcción de *The Multiversity* bajo el principio del algoritmo 8 (o cómo lo plano se vuelve tridimensional), el Capitán Átomo, la Nobleza, el Presidente Harley y Nora O’Rourke; o sea, cuatro personajes bidimensionales que serían ocho tridimensionalmente¹³². Ocho son también las viñetas contenidas en casi cada página de

¹³¹ Vid. Wikipedia, *Eight-Point Algorithm*, https://en.wikipedia.org/wiki/Eight-point_algorithm

¹³² Y además, siguiendo la teoría integral de Ken Wilber, son los cuatro cuadrantes (yo, eso, nosotros y esos) que proveen una versión integrada de la totalidad del pensamiento humano. Cf. Uzumeri, David. “The Multiversity Annotations, Part 4: Pax Americana – ‘Not the Peace of

“Pax Americana” y la forma trazada por el movimiento ocular al leerlas. Son ocho los armónicos musicales y los colores del arco iris¹³³ que juntos forman las leyes físicas regidoras de *The Multiversity*, por ejemplo, la Tierra 7 está desafinada porque toda ley se ha desactivado. Esta percepción musical no está del todo desfasada de la realidad. En 1927, el ingeniero holandés Van der Pol sintonizó las tonalidades producidas por un circuito eléctrico, siendo el primero en escuchar el caos determinista, un ‘ruido’ producido bajo las más estrictas leyes del orden¹³⁴. Son también ocho los colores del ‘ADN psicosocial’, la dinámica espiral propuesta por Christopher Cowan y Don Beck difundida ampliamente por Ken Wilber como modelo de su teoría integral¹³⁵. De hecho, en “Pax Americana” se puede notar la influencia de esta teoría, ejemplo de ella es el magnífico discurso declamado por Question ante el cuerpo magullado de un “policía descarriado y encubierto a sueldo de un vicepresidente corrupto”:

Igual que los individuos, las sociedades, cuando crecen, atraviesan las mismas fases de desarrollo. Todo se reduce a un sistema de códigos de color de ocho fases, la primera es beige, que corresponde a la infancia [...] luego llega el púrpura, que equivale al pensamiento mágico y a la fase en que las sociedades subsisten gracias a cazadores y recolectores [...]¹³⁶.

Finalmente, el ocho dado la vuelta es también la lemniscata, mejor conocido como el símbolo del infinito; recurso que, mirando todo el análisis precedente, da cuerpo fundamentalmente a toda la obra. El tiempo infinito es el hilo conductor de este volumen y de todo *The Multiversity*, y así es como cobra relevancia el epígrafe inscrito en la portada de “Pax Americana” del poema “Calmly We Walk through This April’s

the Grave or the Security of the Slave’.” *Comics Alliance*. Página web.

¹³³ Como alusión al espectro ideológico amplio, contrapuesto a uno monocromático: las banderas pacifistas utilizadas en Italia a principios de los 60’s contra las armas nucleares, así como las banderas LGBT o ‘bandera de la libertad’ símbolo del orgullo y la diversidad sexual.

¹³⁴ Crutchfield, James. “Between Order and Chaos.” *Nature Physics*. p. 17.

¹³⁵ Lewis, Mark. “Ken Wilber: Summary of Spiral Dynamics Model.” *Rational Spirituality*. Página web.

¹³⁶ Morrison, Grant; Frank Quitely. “Pax Americana.” *El Multiverso*. n.p.

Day” de Delmore Schwartz: “Time is the school in which we learn, / Time is the fire in which we burn”¹³⁷.

La recursividad, el bucle, la autorreferencia, la falta de límites y la idea de multiverso son, en sí mismas, una puesta en escena del concepto de infinito. Para el taoísmo, el *yin-yang* son las dos fuerzas opuestas y complementarias que exponen el principio de dualidad de todo lo existente en el universo. En el estilo *chen* de tai-chi, por ejemplo, el movimiento de las manos y los brazos hace perceptible la línea sinuosa que las separa, reflejando equilibrio y dinamismo, cuyo movimiento continuado forma el símbolo del infinito a partir de un círculo externo y dos semi-círculos internos opuestos o reflejados.

Este principio de generación y transformación constante es el giro novedoso que *The Multiversity* nos ofrece como cómic, texto narrativo e historia de superhéroes. Es una historia abiertamente ficticia como intento de revalorar la ficción en sí misma, una que no busca parecerse a la realidad, sino averiguar qué de ella yace en la ficción. Siguiendo a Žižek, “cada realidad está sostenida por la fantasía. [La fantasía] es una suerte de apertura ontológica, en la cual la imaginación no se contrapone a la realidad en su función original trascendente”¹³⁸.

The Multiversity es, además, una oda al sacrificio del superhéroe como identidad, es una propuesta para transformar el existencialismo e hiperracionalidad del mundo moderno y posmoderno, con la generación de un vínculo social y ético. El *Urbild* o arquetipo junguiano es el “correlato indispensable” del inconsciente colectivo atemporal y aespacial, que apela directamente a la psique y aflora en los actos conscientes humanos e históricos¹³⁹. Lo social configura lo individual, cuya repetición constante de patrones –en la era de la imagen– imprime su huella de manera más directa.

¹³⁷ Schwartz, Delmore. “Calmly We Walk through This April’s Day.” *Poetry Foundation*. Página web.

¹³⁸ Žižek, Slavoj. “El espacio curvo del deseo.” Apud. Bernini, Emilio (comp.). *Op.Cit.* p. 93.

¹³⁹ Jung, Carl. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. pp. 205-206.

En este sentido, el cine, la fotografía, la televisión, la moda, el videoclip y el cómic son las formas textuales que más imágenes arquetípicas generan. La implicación simbólica del espectador/lector con ellas surge a partir de la facilidad de identificación o no identificación de éstos con aquello que observan. Como sujetos posmodernos recibimos cada día una enorme cantidad de información, la cual nos coloca en un universo de posibilidades biunívocas, a saber, decidir si lo que vemos/leemos es real o no lo es (en reacción contra la constante manipulación del tiempo, espacio y materia).

A este respecto, para Vivian Sobchack las nuevas posibilidades de la técnica han alterado radicalmente la constitución de la consciencia temporal, espacial y material propia y externa: “cinematic and electronic technologies are quite different from each other in their concrete ‘materiality’ and particular existential significance. Each offers our lived-bodies radically different ways of ‘being-in-the-world’”¹⁴⁰.

Esta modificación de la subjetividad nos invita a reformular nuestro propio espacio, tiempo y materialidad en función de una experiencia social. Debemos considerar que no podemos ser observadores imparciales, y por tanto pasivos; sino participantes, tal y como apunta John Wheeler. De ser así, nos comprometemos a jugar en este nuevo entorno donde los límites ya son lo bastante difusos: “¡Tiene que haber una salida! Es imposible... puedo tocar el borde del espacio y el fin del tiempo”¹⁴¹ (elipsis original).

El poder que tienen los descubrimientos científicos y los avances tecnológicos para perturbar la percepción, es innegable. Si los artefactos tecnológicos desarrollados a partir de nuestro entendimiento del proceso del vuelo, por ejemplo, han cambiado profundamente nuestra concepción tempoespacial (el ritmo de la vida) y principalmente nuestro sentido simbólico (por ejemplo, las valoraciones culturales de ‘clase’ y ‘estilo’

¹⁴⁰ Sobchack, Vivian. “The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic ‘Presence’.” *Apud.* Gumbrecht Hans, Ludwig Pfeiffer (ed.). *Materialities of Communication*. p. 84.

¹⁴¹ Morrison, Grant; Ivan Reis. “El Multiverso.” *El Multiverso*. n.p.

que suponía viajar en avión, todo el arte tras las máquinas voladoras realizadas por DaVinci, e incluso las representaciones de figuras como Ironman y Superman), la idea tras la posibilidad de múltiples universos marca definitivamente una trascendencia ontológica.

Uatu “el vigilante”, a diferencia de Nix Uotan, es el testigo que observa los acontecimientos a distancia, y –como a un historiador– le es permitido narrar los hechos desde construcciones de interpretación causales. La observación le permite una perspectiva atemporal y aespacial, es un historiador o, si se prefiere, el lector ideal postulado por Ingarden, pues es capaz de observar los hechos desde un punto de vista imparcial. Nix, por otro lado, pasa de ser testigo ocular a testigo carnal, transformándose rápidamente en eje central de la historia (el proceso de lectura no sucede sólo en el ser consciente, sino también en el ser carnal); y aunque haya empezado como un observador crítico, ahora está inmerso en el complejo conjunto de pasiones e intereses que enredan la tempo-espacialidad de la historia.

Este guiño entre Nix y el lector no-diegético nos hace reflexionar acerca del grado de testificación que podemos otorgar a los sucesos acaecidos en *The Multiversity* (e incluso a los de nuestra propia vida diaria), o de lo contrario, esboza la posibilidad de estar tan imbricados como uno más de los personajes, a pesar de percibir hechos aparentemente ajenos a nuestra realidad inmediata. La actualización de Nix en referencia a la imposibilidad del lector ideal, evidencia una verdad: los ‘testigos’ son prisioneros del contexto tanto como los protagonistas de los acontecimientos, ambas partes están irremediabilmente atrapadas en la *intentio* husserliana, donde toda vivencia se dirige o tiene intención hacia algo¹⁴².

¹⁴² Tornero, Angélica. *Op.Cit.* p. 161.

¿Somos los lectores quienes leemos el cómic o es el cómic el que, al fin y al cabo, se está sirviendo del lector para transmitir sus ideas? ¿Quién lee a quién? Borges decía que los libros no eran objetos humanos, sino observadores silenciosos que, desde su sitio privilegiado, contemplaban las limitaciones humanas. En *The Multiversity* leemos: “túamos del complejo de juegos militares creen que tienen la partida controlada. Pero ¿quién controla el tablero?”¹⁴³

La propuesta hermenéutica de *The Multiversity* radica en su no-hermenéutica, su complejidad invita al análisis pero, al mismo tiempo, nos desafía a desistir de él, pues mientras más profundo sea éste, más caótico se torna el horizonte de símbolos, tramas e intertextualidad. Es esta la razón primordial que aleja a *The Multiversity* de las obras narrativas convencionales, su método de organización alimenta su continua contradicción.

Para entender el punto anterior, es necesario aludir al primer enfrentamiento entre ‘la Nobleza’ y Nix Uotan, cuando éste se pregunta cuáles son las reglas para entender ese juego, a lo que ‘la Nobleza’ le responde: “Regla...sólo hay una. ¡Y estás perdiendo!”¹⁴⁴ (elipsis original). Esta afirmación recuerda muy de cerca lo dicho por Warren Buffet en 2006: “there’s class warfare, all right, but it’s my class, the rich class, that’s making war, and we’re winning”¹⁴⁵. Siendo así, ¿qué lleva a afirmar a ‘las dos Noblezas’ que, si existe una guerra, la estamos perdiendo? Quizá la respuesta la hallemos al principio de *The Multiversity*, cuando ya en las páginas iniciales del primer número, Nix Uotan había decidido hacer una investigación de “Ultracomics”, de modo que su reseña “tendr[ía] forma de disección en directo”¹⁴⁶. ¿Es esto una abierta crítica a la crítica y la

¹⁴³ Morrison, Grant; Frank Quitely. “Pax Americana.” *El Multiverso*. n.p.

¹⁴⁴ Morrison, Grant; Ivan Reis. “El Multiverso.” *El Multiverso*. n.p.

¹⁴⁵ Steinov, Ben. “In Class Warfare, Guess Which Class Is Winning”, *The New York Times*, http://www.nytimes.com/2006/11/26/business/yourmoney/26every.html?_r=0, 26 de noviembre del 2006.

¹⁴⁶ Morrison, Grant; Ivan Reis. “El Multiverso.” *El Multiverso*. n.p.

interpretación hiper-racionalizadas?, ¿al hecho de ser cada vez más incapaces de ver los problemas más allá de las meras diferencias?

Llama la atención el soliloquio del Dr. Átomo cuando “echa un vistazo de cerca” a Butch, su perro; viñeta que enfatiza lo dicho anteriormente:



Ilustración 29: Grant Morrison & Frank Quitely. “Pax Americana”, #4.

Posiblemente la única interpretación válida en torno a *The Multiversity* sea aquella que no busca únicamente entender a través del conflicto, sino sentirlo en sí mismo en el sentido de crear empatía, afectividad y emotividad. Si fijamos nuestra atención sólo en los superhéroes, veremos que la multiplicidad de versiones de un mismo personaje está diseñada para captar a los diferentes sectores del público y, así, tender una red de empatía mucho más vasta. Aquí, no se repite el típico modelo ‘hombre-blanco-heterosexual’ cuyo héroe patriarcal “termina exponiendo su lado oscuro”¹⁴⁷, por el

¹⁴⁷ Vid. Martín Sara. “El retorno de Leónidas de Esparta: el fracaso de la hiper-musculinización del héroe en la novela gráfica 300, de Frank Miller y Lynn Varley, y su adaptación

contrario, hay tantos superhéroes como superheroínas con gran diversidad en su color de piel, constitución física, orientación sexual y posicionamiento ético, estas diferencias no son, entonces, motivos verdaderos de un conflicto que los sobrepasa a todos ellos.

Hannah Arendt (1906-1975) en su *Condición Humana* (1958) sostenía que, en general, cuando las personas producen cosas no las comprenden y, como una caja de Pandora, éstas pueden contener tantas maravillas como desgracias. ¿Qué provoca la incompreensión de nuestros productos? Me atrevo a suponer que es la tendencia a operar con signos de signos, donde lo que tenemos delante ya es sólo la representación de la representación, movimiento que, según Iuri Lotman, produce una ilusión duplicada¹⁴⁸. En otras palabras, pensar que, como lo ‘real’ que da muy ‘lejos’, reflexionar sobre ello resulta agotador e innecesario.

De acuerdo con Richard Sennett, en todo proceso de producción se integran, de la misma forma, el pensar y el sentir; por tanto, es una falta de compromiso reconocer la existencia de problemas en un trabajo ya terminado, “el compromiso debe comenzar antes y requiere una comprensión mayor, más elaborada, del proceso por el cual se pasa mientras se producen cosas, un compromiso más *materialista*”¹⁴⁹ (énfasis mío). ‘Materialismo’ aquí no en el sentido que ha tomado la palabra desde el marxismo, sino en la materialidad de la idea, la objetualidad, la “cultura material”, diría Sennett.

Por ello, no es que produzcamos ‘cosas sin alma’, sino que al mismo acto de producir ‘des-almado’ genera cosas mediocres. Desde mediados del siglo XIX hay una necesidad creciente de ‘héroes creíbles’, según lo expone Eric Bentley en *A Century of Hero Worship* (1957), pero es una búsqueda sin recompensa donde los motivos del héroe son

cinematográfica.” En *Desvelando el cuerpo. Perspectivas desde las ciencias sociales y humanas*. p. 229.

¹⁴⁸ Lotman pone como ejemplos de ilusión duplicada malentendida al cine de animación, los dibujos animados y podríamos sumar también al cómic. Lotman, Iuri. *La semiosfera III*. pp. 138-140.

¹⁴⁹ Sennett, Richard. *El artesano*. p. 18.

su mayor atracción, mientras el contenido heroico se torna trivial¹⁵⁰. Tal y como sucede en Paprika, los *sueños* se convierten en una ‘atracción de feria’.

Desde esta perspectiva, un cómic es una cosa hecha de texto e imágenes abiertas a los sentidos, así, debe preocuparse por la calidad y cualidad de su constitución. Sospecho que Morrison ha recogido el desafío propuesto por Arendt y ha querido comprender cómo la ‘cosa’ creada por él y los dibujantes puede generar valores, y cómo éstos deben producir un compromiso fehaciente para la vida cotidiana, un contenido heroico que no se torne trivial.

3.8. La invasiva dimensión del multiverso: Concluamos *The Multiversity*

En *La República* (380 a.C.), Platón (427-347 a.C.) menciona la leyenda del anillo de Giges, un anillo mágico capaz de invisibilizar a su portador. Giges, un pastor, lo utilizó para seducir a la reina, matar al rey y hacerse con el trono. Glaucón (representación del punto de vista inmoral) se refiere a este relato para ejemplificar que la naturaleza de las personas es ser injustos: “nadie habría tan íntegro que soportara el abstenerse de los bienes ajenos, [...] cuando podría apoderarse impunemente de lo que quisiera [...] y hacer todo como si fuera igual a *un dios entre los hombres*”¹⁵¹ (énfasis mío).

A través de esta historia, Platón se pregunta si abrazamos la justicia por sí misma o sólo por temor a sufrir las consecuencias negativas; a saber, por qué debería preocuparnos ser buenos. La misma pregunta se la podríamos hacer a los superhéroes, seres dotados con superpoderes que fácilmente podrían ejercer la maldad y, sin embargo, se comprometen a seguir por el camino de la bondad.

¹⁵⁰ Eric Bentley en Sennett, Richard. *El declive del hombre público*, p. 353.

¹⁵¹ Platón. *La República, libro II*. Apud. Morris, Tom; Matt Morris (eds.). *Op.Cit.* p. 248.

En 1847, el filósofo danés Søren Kierkegaard (1813-1855) reformuló dicha cuestión platónica en *Las obras del amor*, en ella, el padre del existencialismo afirma que, en tanto seres morales, nos encontramos con un ‘doble peligro’ en nuestro camino hacia el amor (sea ésta la representación de la moral más elevada). El primero es interno, superar el propio egoísmo cuando entra en conflicto con el bien común; el segundo es externo, soportar las injurias y malos tratos que el mundo ejerce sobre uno mismo.

Hagamos un paréntesis para preguntarnos, ¿por qué el mundo –según Kierkegaard y Platón– desprecia a los justos? Simplemente porque el nivel de virtud moral general no es muy elevado¹⁵². Admiramos la justicia desde una distancia que no entra en conflicto con nuestros intereses más egoístas, pero cuando se ejerce dentro de nuestra propia esfera, nos parece una constante reprimenda. No hay que ir muy lejos para encontrar los ejemplos de tales actitudes, Martin Luther King Jr. (1929-1968) y Ho Chi Minh (1890-1969) fueron dos figuras heroicas que suscitaron grandes controversias en su época, aunque actualmente son reconocidos como luchadores por los derechos civiles. Y en la actualidad nos preocupa el derretimiento de los polos terrestres, pero usamos indiscriminadamente la comodidad de la calefacción y el aire acondicionado. Ejemplos, hay muchos.

Volviendo a la cuestión platónica y kierkegaardiana, ¿qué hace a un superhéroe bueno/justo moralmente?, ¿qué lo hace diferente al resto de morales más ‘generalizadas’? En su excelente ensayo “Cuestiones de método” (1998), Alain Badiou (1937-) advierte sobre lo peligroso que resulta entre la sociedad civil decir que:

La barbarie no piensa, [pues] implica de hecho una declaración de inocencia disimulada. Es la promoción de una de las formas del ‘pensamiento único’ actual, que es en realidad la promoción de una política única. La política es un pensamiento, la barbarie no es un pensamiento, [...] sólo apunta a disimular la

¹⁵² *Ibidem.* p. 252.

barbarie, sin embargo evidente, del capital-parlamentarismo que nos determina hoy¹⁵³. (Énfasis mío).

La ecuación barbarie es igual a in-pensable, que es igual al Mal, igual al no-ser; se produce el fenómeno de la inflación moral contemporánea que conduce, paradójicamente, a exculpar a la democracia, la política ‘real’ y el pensamiento, todos ellos fenómenos que, de hecho, sí constituyen la barbarie misma. Badiou sostiene que sólo reconociéndolos de esta manera, pueden llegar a ser juzgados realmente, de lo contrario, continuarán bajo nuestra propia protección.

Es aquí cuando los superhéroes destacan del resto de la moral general: en su lucha constante contra la villanía, lidian con un mundo sórdido que permanece intransitado por la gran mayoría de los ciudadanos promedio. Ellos aceptan que la violencia es un pensamiento y descubren que el mal no es incorpóreo, tiene un rostro definido y ha hecho de la fuerza y la violencia (en el más amplio espectro de las palabras) soluciones aceptadas, necesarias y perfectamente válidas para justificar lo que en otros contextos serían atrocidades.

Ante esta seducción constante por parte de la violencia/mal, el superhéroe debe imponerse con una firme determinación y cultivar dos de las virtudes más infravaloradas del mundo moderno, la disciplina y el sacrificio; las mismas que lo ayudarán a focalizar su poder y conocimientos, sin dejarse caer del lado de la maldad. El superhéroe que quizá representa mejor esta delgada línea entre bondad-maldad es Batman, su personaje es el reflejo físico de la oscuridad que podría invadirlo, pues surge, como muchos otros villanos antropomorfos, de un trauma que es incapaz de superar. Séneca nos legó un importante consejo, “elige a aquel de quien te agradó la conducta, las palabras y su mismo semblante, espejo del alma; tenlo siempre presente o

¹⁵³ Badiou pone de ejemplos al nazismo como al comunismo, como políticas y pensamientos que normalmente se asocian a la barbarie. Badiou, Alain. “Cuestiones de Método.” *Acontecimiento*. n.p.

como protector, o como dechado. Precisamos de alguien, lo repito, al que ajustar como modelo nuestra propia forma de ser”¹⁵⁴.

Para Morrison vivimos en un mundo definido por la diversidad y, por tanto, es importante reflejar la influencia del mundo en su arte, a pesar de ser “a middle-aged and obviously decaying white dude from the west of Scotland”. Morrison se identifica más con el mundo del cual todos formamos parte y “with everyone who ever felt like an outsider”. En su (multi)universo no existe una diferencia clara más allá de una simple oposición binaria entre “good guys” o “total wankers”¹⁵⁵.

El comic enseña, a muchos desde muy pequeños, a aceptar la complejidad y, si se quiere, las injusticias del mundo que recaen sobre los hombros de una persona comprometida fielmente a sacrificarse una vez más por el bien común. Como producto de masas, *The Multiversity* en ningún momento corrompe su finalidad artística y ética. El álter ego de Morrison es también Nix, un adolescente que para pagar la renta a su casera primero salvó el multiverso. En el fondo, la productividad artística y creativa también exige cuotas de sangre¹⁵⁶ y esfuerzo.

Así, se puede esbozar la siguiente conclusión: desde las ciencias exactas, *The Multiversity* se abastece de teorías para ejemplificar su propuesta ficcional-ética, una que no pretende ser o confundirse con la realidad, sino percibirse y sentirse como ella. En este sentido, los límites están bastante claros. La realidad tiene consecuencias, no queramos confundir con real aquello que más valdría ser sólo ficcional, y finjamos que un comportamiento ético sólo puede ocurrir en la ficción, en una historia de superhéroes.

¹⁵⁴ Séneca. *Epístolas morales a Lucilo*. Libro I, ep. XI, 10.

¹⁵⁵ Thill, Scott. “Grant Morrison’s ‘Multiversity’: His New Comics Universe Doesn’t Include a Single Straight White Male.” *Salon*. Página web.

¹⁵⁶ En la escena final de “Justicia Encarnada”, es decir, antes de concluir *The Multiversity*, los superhéroes de los 52 universos le preguntan a Nix si necesita algo después de haber salvado el cosmos, a lo que Nix responde necesitar sólo 800 dólares para pagar el alquiler. Así, vuelve a su realidad con el dinero en la mano y una gota de sangre en la nariz.

The Multiversity es un trabajo artesanal cuyo objetivo es la *areté*, como una casa de ladrillos en donde cada uno, a la usanza de edificios romanos, lleva la marca o el sello de identidad del fabricante, cada ladrillo emite un mensaje, es una suma de pequeños efectos o presencias del autor (autorreferencialidad una vez más) que sólo toman sentido en conjunto, Žižek sostiene que todo análisis debe mostrar una ideología, pero no en sentido político, sino “como actitud metafísica para reelaborar la realidad”¹⁵⁷.

Los superhéroes (como hasta ahora los conocemos) no son reales ni pueden serlo, pero dentro del papel, las pantallas y la imaginación de las personas son *extraordinarios* ejemplos de los sentimientos más humanos, de los deseos más anhelados. En el seminario de 1969/70, Lacan partía de la idea de *fictitious entities* de Jeremy Bentham según la cual, “fictitious entities only existed in real entities, and it was only from real entities that the idea of fictitious entities could be derived”¹⁵⁸. De esta manera, Lacan afirmaba que “toda verdad tiene una estructura de ficción”¹⁵⁹. Así, no estaríamos del todo equivocados si aseveramos que los superhéroes de *The Multiversity* pueden ser –de hecho– reales.

¹⁵⁷ Žižek, Slavoj. “El espacio curvo del deseo.” *Apud*. Bernini, Emilio (comp.). *Op.Cit.* p. 80.

¹⁵⁸ Cf. Schofield, Philip. “Utility and Democracy: The Political Thought of Jeremy Bentham.” *Victorian Studies*. p. 8.

¹⁵⁹ Jacques Lacan en Santiere, Alberto. “Ficción y realidad en psicoanálisis.” *Imago Agenda*. p. 3.

CONCLUSIONES

Desde hace milenios, mirar hacia la bóveda celeste ha ejercido sobre el ser humano una fascinación que lo arranca de sí mismo, lo hace preguntarse por su ser en el mundo y por su propia naturaleza. La *contemplatio* dirigida a las estrellas nos permite soñar y reinterpretar esos sueños a modo de respuesta. Esta contemplación da sentido a la existencia, intenta revelar el orden que la compone a través de su propia interpretación simbólica y conceptual, sea –como desarrollé en esta tesis– a partir de las ciencias o de las letras.

Para el presente trabajo de investigación, he abordado el multiverso como una temática icónica que refleja la capacidad hermenéutica del concepto, el cual comprende diferentes estudios y acercamientos epistemológicos y culturales en sentido amplio, tales como la filosofía, las matemáticas, la física, la psicología y la literatura, perspectivas todas ellas que fueron desarrolladas a lo largo de este estudio. Así, he logrado recuperar el concepto desde su proposición más humanística, aun cuando su principal teorización es la científica.

Mi investigación ha presentado al multiverso como un icono cultural, resultado de un doble proceso de asimilación-propagación disciplinar y de continuas manifestaciones culturales, de manera que he podido resignificar su propia demarcación conceptual. De esta forma, la aproximación que he realizado sobre el multiverso evidencia la influencia y necesidad de la transdisciplinariedad como un método de pensar y organizar el conocimiento, al reconocer nuestra vivencia dentro de un mundo complejo, incierto y plural que logra vincularse desde la poética de la ficción.

La temática del multiverso me ayudó a tender un puente entre diferentes enfoques

disciplinarios, manifestaciones artísticas y culturales; a través de los cuales he reflexionado sobre las cuestiones del yo y la autorreferencia, la imaginación y la lógica, la literatura y las ciencias, y el compromiso ético y social desde la transdisciplinariedad.

Específicamente, he centrado mi análisis en cinco estudios de caso, todas ellas obras literarias coetáneas a la historia de la teorización científica del multiverso: tres cuentos cortos del escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “El Aleph” y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”; la novela *Paprika* de Yasutaka Tsutsui (1934-); y finalmente el cómic *The Multiversity* (2014-15) de Grant Morrison (1960-). A nivel metodológico, he aplicado parámetros de carácter cualitativo que respondían a un interés comparativo, diacrónico y multicultural, con énfasis en la aplicación de la ciencia a la crítica literaria y cultural.

Las obras literarias y temas que he expuesto a lo largo de esta tesis nos han ayudado a definir y comprender el concepto del multiverso desde una perspectiva más amplia y transdisciplinaria a partir de tres enfoques principales: (i) desde el temporal, cuando el tiempo se multiplica; (ii) el de otras dimensiones que pueden estar en el mismo tiempo-espacio o en otro muy distinto espacial; y finalmente (iii) cuando la separación entre un universo y otro se da más allá del universo visible. El multiverso, en todas las vertientes mencionadas, se aleja de ser una mera conceptualización abstracta y/o ausente de humanidad para erigirse como un tipo de consciencia denominada ‘consciencia fenoménica’ (la experimentación subjetiva de los fenómenos del mundo) que requiere de una interacción disciplinaria, y así poder vislumbrar sus reflexiones onto- y epistemológicas.

Una de las dificultades –definitivamente más virtuosas– del *topos* multiverso es su delimitación y especificidad. Por un lado, es una teoría científica relativamente reciente que, aunque goza de popularidad y aceptación (tanto para el público en general como

especialistas), no ha sido confirmada. Por otro lado, es un concepto en el que convergen tanto el enfoque físico objetivo, como el fenomenológico subjetivo, de tal manera, se podría argüir la existencia de muchos más tipos y subtipos que los mencionados en esta tesis. Y finalmente, la dificultad principal ha radicado en formar una metodología ‘unificada’, con disciplinas consideradas –tradicionalmente– heterogéneas y autónomas.

Por tal motivo, he desestimado llevar mi investigación –y demostración– hacia un solo género (como la ciencia ficción) y/o disciplina teórica (como la física o la crítica literaria), ya que el multiverso es un tema transversal que ha sido y es utilizado desde distintos campos y disciplinas. De hecho, y por estas razones, mi aproximación no se ciñe únicamente a estudios cuya teoría sea explícitamente la científica, sino que proviene de derivaciones teóricas y ejemplos culturales escogidos que se han dado (y continúan dando) a lo largo de la historia.

La tesis general de esta investigación es que el multiverso puede ser entendido y estudiado como un icono del diálogo transdisciplinario. Es patente su interés como tema científico contemporáneo que requiere una aproximación de escrutinio lógico y jerga técnica, pero al mismo tiempo, se revela como un fenómeno capaz de ser percibido y reflexionado por cualquier individuo. He ahí la riqueza e importancia del multiverso como tema transdisciplinar e intercultural, pues tiene la capacidad de producir en el individuo (o aquel que lo experimenta) un efecto de desafío racional que lo induce a, entre otras, la duda ontológica y epistemológica.

Como he argumentado, las raíces del multiverso pueden rastrearse en la historia de la filosofía, específicamente encontramos la primera mención en los *Diálogos metafísicos* (1584) de Giordano Bruno y posteriormente en el ‘Principio de razón suficiente’ (1711) de Gottfried Leibniz. El breve texto de William James *Is Life Worth Living?* (1895), sin embargo, es el que marca el inicio del multiverso como concepto para, posteriormente,

recobrar relevancia como t3pico cient3fico y ficcional a partir de los 60s con la republicaci3n de la tesis doctoral del f3sico Hugh Everett III, *The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics* (1973).

Para la representaci3n del multiverso he elegido como estudios de caso la obra de tres autores de diferentes latitudes, Jorge Luis Borges, Yasutaka Tsutsui y Grant Morrison, con la intenci3n de demostrar la internacionalizaci3n de un mismo tema y la preocupaci3n ontol3gica que 3l desprende, independientemente del lugar del mundo y la cultura en el que nos encontremos. As3 tambi3n, he abarcado un periodo de tiempo inscrito en los albores de la popularizaci3n del topos, como en las derivaciones m3s actualizadas que incluyen una investigaci3n te3rica de mayor profundidad.

Las obras de estos tres escritores emergen desde una ficci3n indudable a la que no le interesa trasladarse al 3mbito de lo real, aceptando su car3cter ficcional sin pretender ser una justificaci3n de la verdad, ni tampoco ser evidencias internas de una teor3a cient3fica en espec3fico. No se les puede definir como autores anti-racionalistas, pero tampoco como cientificistas. Como vimos, las ‘bibliotecas personales’ de Borges, Tsutsui y Morrison, no respetan fronteras disciplinarias habiendo un aceptado componente de inter3s por las novedades cient3ficas propias de cada una de sus d3cadas. Una de las premisas de mi tesis ha sido que las obras analizadas, persiguen aturdir al discurso cient3fico desde s3 mismo presentando una realidad mayor que lo supera, en tanto no puede ser omnicomprendido desde una sola vertiente del pensamiento humano. La relaci3n entre la ciencia y la ficci3n (o si se quiere, la literatura) funciona a partir de un mismo tema que ha inspirado las hip3tesis y di3gesis de ambos 3mbitos, el multiverso.

En el primer cap3tulo dedicado al an3lisis de los cuentos de Borges, me he referido al multiverso como una intrincada red donde todo est3 interconectado, como si de un laberinto se tratase; as3, lo que existe y lo que no existe conviven como una posibilidad

simultánea, en el entendido de no haber una única realidad, sino la evidencia de varias realidades aconteciendo al mismo tiempo. Desde esta perspectiva, he expuesto la existencia de dos tipos de multiverso, aquel que se acerca a su cualidad más simple y cotidiana: el yo se ve superado por algo que lo supera y se encuentra, no obstante, escondido en los objetos y momentos más insignificantes y cotidianos; y el otro, donde el mundo de las ideas y la lógica es tan fuerte, que es capaz de producir y actualizar al mismo tiempo dos –o más– posibles universos, aún cuando sus idiosincrasias individuales se disuelvan en un espacio indefinido que lo contiene todo. La disolución que experimenta la identidad en ambos casos evidencia la relación de lo concreto con lo abstracto, del uno con el todo, de la realidad con la ficción.

Dado que en este primer capítulo analicé tres textos, he podido ofrecer una aproximación panorámica del multiverso desde los tres aspectos básicos que me interesaba desarrollar a lo largo de la tesis: la interpretación de los ‘muchos mundos’ de Everett (“El jardín”), la taxonomía de Tegmark (“El Aleph”) y el multiverso lógico como producto de la mente (“Tlön”).

En el segundo capítulo destinado a la novela de Tsutsui, he formulado cómo los universos de la vigilia y el sueño forman un multiverso de dilema onto- y epistemológico a partir de la pregunta por el yo consciente. En este apartado he demostrado que nuestro cerebro nos permite percibir dos mundos, el del sueño y de la vigilia, de tal manera, el multiverso se manifiesta incluso a nivel psicológico. Basándome en esta exposición, he identificado también al *Doppelgänger* como la posibilidad de un yo escindido en dos o más universos paralelos. Finalmente, la respuesta a si el yo consciente es una ilusión del sueño, de la vigilia o de ambos; la he distinguido en saber que somos capaces de percibir un multiverso psicológico real, independientemente de si existe o no un multiverso físico real. Este segundo capítulo,

entonces, pudo conectarse con el anterior en tanto que el análisis de “Tlön” abrió la puerta al tipo de multiverso producto de la mente: el lógico, de las ideas, del inconsciente.

En el tercer capítulo designado al cómic de Morrison, he indagado cómo se puede representar el multiverso desde el infinito a partir de la recursividad, el bucle, la autorreferencia, la falta de límites y las fuerzas opuestas y complementarias que, finalmente, forman el todo. A través de estos principios de generación y transformación, he propuesto también una implicación simbólica con la idea del superhéroe como modificación de la subjetividad, que nos invita a reconsiderar nuestro propio espacio como una experiencia social ética. De tal manera, cómo el multiverso es un infinito bucle, debe estar vinculado intrínsecamente a un pensamiento ético. Este último capítulo logró conectar muy bien con el anterior, en tanto que ambos se refirieron a la importancia de lo visual para el desarrollo literario. Además, el tercer capítulo cerró el círculo de mi análisis al volver, desde una perspectiva más social, a la primera propuesta teórica del multiverso, la de Everett.

Los aspectos clave de la idea de multiverso han bebido del pensamiento filosófico, han sido ensayados por la literatura y las artes, y han surgido como necesidad científica. Una vez más, se confirma cómo ante un fenómeno que supera las expectativas de la realidad, un *nudo gordiano*, la metodología de un discurso racional (sea cual sea) será incapaz de dar una explicación si se encuentra aislada de la imaginación.

Adam Smith en su *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (1776) decía que para que lograr el éxito en una fábrica de alfileres, se debía tener en cuenta que la obra entera de un solo alfiler incluía cierto número de ramos del conocimiento y prácticas que requerían un trabajo particular, los cuales eran constituidos por diferentes oficios. Así, sumados los oficios, técnicas y destrezas de

cada trabajador, se puede llegar a fabricar una cantidad mucho mayor de alfileres, que acaso las pericias de un solo oficiente no hubieran podido realizar ni en pequeña proporción. Sin embargo, Smith advierte que para lograr el desarrollo óptimo de cualquier oficio y arte no se pueden admitir tantas subdivisiones técnicas, ni tampoco pueden reducirse a una sencillez tan exacta de sus operaciones¹. Son acaso estas ideas la base de un principio que, más allá de ser una propuesta económica, plantea cómo es gracias a la interacción y la necesidad entre los oficios, las artes y las disciplinas, que las naciones pueden gozar de un bienestar basado en la ética en una muestra de –como diría Kropotkin– *apoyo mutuo* para el beneficio individual y colectivo.

Desde esta perspectiva, en esta investigación he defendido que el multiverso está muy lejos de ser un tema exclusivo de la ciencia, así como tampoco se agota en la ciencia ficción; es, por el contrario, una conceptualización constituida sobre la base de una creciente interacción disciplinar. De hecho, es precisamente esta característica la que hace del multiverso un icono transdisciplinario que está en constante movimiento entre el discurso académico y divulgativo. Para ello, he identificado diversas propuestas teóricas a través de las cuales se imaginó, creó y/o evolucionó el concepto. En primer lugar he rastreado el multiverso desde su construcción como término, siendo la primera referencia dentro el ámbito de la psicología, posteriormente como conceptualización filosófica, y finalmente como teoría científica. Como se puede apreciar, la transdisciplinariedad del concepto de multiverso no es menor. Sus consecuencias no sólo son visibles a nivel académico o interrelación disciplinaria, sino que se extienden a consideraciones éticas.

Las bases metodológicas que he utilizado procedieron de un interés específico según la intención teórica. Así, dividí el tema del multiverso en cuatro estudios: el multiverso

¹ Cf. Smith, Adam. “An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations”, I.1.3-I.1.4. *Library of Economics and Liberty*. Página web.

geométrico, según la construcción de la espacialidad; el lógico, según el realismo modal; el onírico, según la psicología; y finalmente el físico según la cosmología y la física cuántica. Durante el proceso de investigación surgió una principal hipótesis, si el multiverso es un topos tan multifacético, atemporal y transdisciplinario, es entonces un producto tanto científico como cultural. En otras palabras, su significado expresa los distintos y necesarios aspectos que conforman al ser humano en la concepción propia y de su mundo, o mundos, mejor dicho.

A lo largo de esta tesis he demostrado que el multiverso, contrario a lo que podría pensarse, no es un concepto, temática o idealización abstracta de algo que, por ser tan inmenso, sobrepasa nuestra humanidad; sino por el contrario, he observado cómo su cualidad ‘inconmensurable’, revela y nos reformula –de forma paradójicamente cercana– aquello que nos hace tan humanos. En las cinco obras analizadas, la intuición es uno de los componentes más importantes para definir el multiverso, en tanto demostración de cómo la mente humana y las colectividades pueden comprender declaraciones/axiomas/estructuras que, en realidad, son inconsistentes. La intuición produce invenciones que dejan fuera a los procesos lógicos, de tal manera, la imaginación es capaz de invadir la ciencia en un acto similar al de la literatura. Así, la intuición se desprende de objetos o sucesos mínimos que de no ser percibidos, serían engullidos por la racionalidad y la lógica, a saber, se esfumarían sin reparar en ellos.

Como Michel Foucault propone en *Nietzsche, la genealogía, la historia*, un análisis genealógico presenta hechos y fenómenos singulares, excéntricos o marginales comúnmente despreciados por la espectacularidad del análisis histórico. ¿Qué sería de *The Multiversity*, por ejemplo, sin el simbolismo que encierra el cubo Rubik?, un objeto mínimo que aparece constantemente a lo largo de la obra sea como portal, fuente de revelación, cuadrado mágico tridimensional, o quizá piedra filosofal multi-universal. Y

lo mismo sucede con el agujero que esconde el aleph de Borges, o el Mini DC, un objeto tan minúsculo capaz de provocar cambios angustiantes. Estos objetos son, por tanto, los que desvelan una realidad mucho mayor, un multiverso.

Desde esta perspectiva, se ha generado una hipótesis secundaria y complementaria a mi tema de tesis como posible línea de investigación futura. Independientemente del género literario al que pertenezca cada una de estas obras, es trascendente destacar que estos objetos y/o sucesos mínimos son, definitivamente, formas mágico-míticas que conectan a los personajes de cada historia con una realidad insondable, como símbolos de un tiempo y espacio que de otra manera serían inaccesibles. La situación de los protagonistas de las cinco obras se altera cuando se encuentran en una realidad común con el lector: un objeto desconocido que aparentemente no es propio de su mundo narrativo porque son incapaces de ‘explicar’ y, por tanto, nosotros lectores somos incapaces de ‘leer’. Así, los objetos se convierten en mítico-mágicos a partir de su cualidad de emisores de un mensaje.

Roland Barthes señala que un mito es un habla en tanto que constituye un sistema de comunicación; no se pueden contener o, mejor dicho, reducir a objetos, pues se trata de modos de significación de los cuales nos apropiamos como sociedades para hacernos ‘hablar’ (representarnos)². Iuri Lotman afirmaba que la coincidencia entre textos que se suponían diferentes por proceder de literaturas y comunidades distintas, estaba ligada a la escuela mitológica y la lingüística indoeuropea³. Así también el antropólogo Claude Levi-Strauss y el mitólogo Joseph Campbell coincidían al afirmar que los elementos de nuestras mitologías y cosmologías son identificaciones humanas en independencia con la cultura⁴.

² Barthes, Roland. *Mitologías*. p. 108.

³ Lotman, Iuri. *La semiosfera I*. p. 40.

⁴ Cf. Compton, V. J. *Understanding the Labyrinth as Transformative Site, Symbol, Technology: An Arts-Based Inquiry*. p. 2.

En este sentido, el multiverso se construye no solo como un concepto teórico-científico, sino también como uno cultural-mítico-mágico, pues no se limita a un proceso individual interno (o de huella en una sola cultura o disciplina), sino a un impacto efectivo en sus respectivas realidades, porque su concretización se establece en el mundo real y cotidiano. Todo aquello que suceda en la mente inconsciente influirá en la percepción y está terminará interactuando con el mundo real.

Una de las bases que interesaron más a mi discurso ha sido destacar la importancia de la correspondencia entre conceptos y hechos, sin decir que éstos deben quedar determinados o condicionados a un solo razonamiento o naturaleza. El multiverso se refiere a un fenómeno particular, pero no implica en modo alguno que sea exclusivo de éste, la cronología de su aparición y cambios advierten su carácter equivalente con otras perspectivas disciplinarias y conceptuales.

De estas consideraciones secundarias, sería interesante que, para un futuro, el estudio sobre varios otros temas que quedaron por descubrir puedan ser desarrollados, pues algunos aspectos propios del multiverso o relativos a él sólo he podido aludirlos en forma breve, como los viajes en el tiempo y el efecto mariposa; otros, por el contrario, no he podido explorarlos por motivos de limitación de espacio y simplificación del tema, como la teoría de cuerdas o los universos virtuales. Por interés comparativo ha habido omisiones significantes al tema de estudio, por ejemplo, la literatura de ciencia ficción quedó fuera del análisis como estudio de caso. Tampoco fueron abordados de manera concreta sagas que abordan de manera más específica el multiverso, tales como *Discworld* (1983-2015) de Terry Pratchett (1948-2015), *His Dark Materials* (1995-2000) de Philip Pullman (1946-), la novela *Galileo's Dream* (2009) de Kim Robinson (1952-), o la serie de animación *Space Battleship Yamato* (Leiji Matsumoto, 1974-1975). En el ámbito hispanoamericano el multiverso también es un tema relevante; por

tal motivo, sería sumamente interesante hacer un análisis comparativo de obras como *Alicia y los universos alternativos* (2009) de Juan de Urza o *Crónicas del multiverso* de Víctor Conde (2010). Así mismo, sería interesante ahondar en el estudio de los mundos paralelos específicamente en el género del cómic, cuya propuesta es rica y extensa. En cuanto a la aplicabilidad de mi propuesta, la investigación sobre el multiverso ha generado una interesante veta en la teoría y críticas literarias para forjar un análisis transdisciplinario factible.

Finalmente, sólo resta decir que en esta investigación he examinado el multiverso como un portal que manda a la búsqueda de conexiones entre lo mundano y lo fantástico, lo material y lo mental, lo propio y lo externo, lo racional y lo espiritual; dualidades que cumplen una función estructural de duplicación. Como vimos, el multiverso incita a considerar diferentes perspectivas para una misma situación. El yo en el multiverso no es el contenido en mi cuerpo específico, puesto que se encuentra repetido en otras latitudes, es –más bien– la estructura que le informa a mi cuerpo quién es y que sólo así puede ejemplificarse en su totalidad una sola vez, incluso cuando la porción de materia se repita invariablemente.

El multiverso es una idea opuesta a los sistemas cerrados, a la planificación y el equilibrio ‘impuesto’, donde los límites que designan qué se queda dentro del sistema y –por oposición– qué se queda fuera lo marca el temor a perder una supuesta integridad, un supuesto diseño total. Si esta afirmación plantea paralelismos con cómo concebimos nuestras comunidades o incluso nuestra misma individualidad, no es fortuito. El diseño de nuestro espacio es, invariablemente, el diseño de nosotros mismos. Las características físicas que le demos al espacio que nos contiene, sea la idea del universo o del multiverso, definitivamente transgreden nuestras relaciones más humanas, más espirituales, si se quiere. Ante un sistema cerrado, un universo ideal en este caso, cada

parte que lo compone tiene un lugar designado, como consecuencia, lo que no ‘encaja’ o desorienta se queda fuera o es expulsado. Ante la amenaza de un desafío, de trastornar un sistema más amplio, muchas veces se opta por evitar las evidencias que perturban el equilibrio de la totalidad. Habrá que tener, no obstante, especial cuidado en esta cuestión. No basta con ejercer la ‘plena libertad’ como valoración ensimismada. Toda libertad requiere sacrificios, y todo sacrificio una reflexión profunda.

La famosa urbanista Jane Jacobs, en referencia al diseño de ciudades, refería que cuando los espacios son al mismo tiempo diversos y densos, son el sitio ideal para el surgimiento del arte; para ella: “si la densidad y la diversidad dan vida, la vida que alimentan es desordenada”⁵. ¿No somos nosotros, al final, los que nos encargamos de diseñar nuestro propio espacio? Dependerá de cada uno si prefiere un universo cerrado, o un multiverso abierto y disonante.

Esta es una de las grandes aportaciones del multiverso: en el proceso de descubrir otro universo, las relaciones causa-efecto se ven alteradas, las formas sociales, visuales y personales se transforman de acuerdo a posibles variaciones fortuitas. La forma incompleta, dice Sennett, es sobre todo, un credo creativo; quizá podríamos sumar, un credo cosmológico.

⁵ Sennett, Richard. “La ciudad abierta.” *Otra Parte*. pp. 28, 29.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS:

Abbott, Edwin. *Flatland, A Romance of Many Dimensions*. Londres: Seeley and Co., 1884.

Blake, William. "Auguries of Innocence." (1863). *Poetry Foundation*, <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/43650>, (Acceso: 11 de Junio del 2016).

_____. "Tyger." (1794). *The William Blake Archive*, <http://www.blakearchive.org/copy/songsie.b?descId=songsie.b.illbk.35>, (Acceso: 29 de Marzo del 2015).

Borges, Jorge Luis. *Cuentos Completos*. Barcelona: Debolsillo, 2013.

_____. *Obras Completas I (1923-1949)*. Carlos V. Frías (comp.). Barcelona: Emecé, 2004.

_____. *Obras Completas II (1952-1972)*. Carlos V. Frías (comp.). Buenos Aires: Emecé, 2004.

_____. *Obras Completas III (1975-1985)*. Carlos V. Frías (comp.). Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

_____. *Obras Completas IV (1975-1988)*. Carlos V. Frías (comp.). Buenos Aires: Emecé, 2001.

Kon, Satoshi. *Papurika [Paprika]*. Guión: Seishi Minakami, Satoshi Kon (basado en la novela de 1993, de Yasutaka Tsutsui). Japón, Madhouse, 2006.

Matheson, Richard. *The Incredible Shrinking Man* (1956). Londres: The Orion Publishing Group, 1988.

Morrison, Grant; Ivan Reis; Joe Prado. "El Multiverso." Trad. Francisco San Rafael Simó. *El Multiverso*. Barcelona: ECC Ediciones, 2015.

_____; Ivan Reis (et al.). "The Multiversity #1." *The Multiversity*. California: DC Comics, 2014.

_____; Chris Sprouse. "La Sociedad de Superhéroes." Trad. Francisco San Rafael Simó. *El Multiverso*. Barcelona: ECC Ediciones, 2015.

- _____ ; Chris Sprouse. “The Society of Super-Heroes: Conquerors from the Counter-World.” *The Multiversity*. California: DC Comics, 2014.
- _____ ; Oliver Ben. “Los Justos.” Trad. Francisco San Rafael Simó. *El Multiverso*. Barcelona: ECC Ediciones, 2015.
- _____ ; Oliver Ben. “The Just.” *The Multiversity*. California: DC Comics, 2014.
- _____ ; Frank Quitely. “Pax Americana.” Trad. Francisco San Rafael Simó. *El Multiverso*. Barcelona: ECC Ediciones, 2015.
- _____ ; Frank Quitely. “Pax Americana.” *The Multiversity*. California: DC Comics, 2014.
- _____ ; Cameron Stewart. “Mundo Trueno.” Trad. Francisco San Rafael Simó. *El Multiverso*. Barcelona: ECC Ediciones, 2015.
- _____ ; Cameron Stewart. “Thunderworld Adventures.” *The Multiversity*. California: DC Comics, 2014.
- _____ ; Marcus To; Paulo Siqueira; (et al.). “La guía del Multiverso.” Trad. Francisco San Rafael Simó. *El Multiverso*. Barcelona: ECC Ediciones, 2015.
- _____ ; Marcus To; Paulo Siqueira; (et al.). “Guidebook.” *The Multiversity*. California: DC Comics, 2015.
- _____ ; Jim Lee. “Los maestros.” Trad. Francisco San Rafael Simó. *El Multiverso*. Barcelona: ECC Ediciones, 2015.
- _____ ; Jim Lee; Scott Williams. “Mastermen.” *The Multiversity*. California: DC Comics: 2015.
- _____ ; Doug Mahnke. “UltraComics.” Trad. Francisco San Rafael Simó. *El Multiverso*. Barcelona: ECC Ediciones, 2015.
- _____ ; Dough Mahnke, Christian Alamy. “UltraComics.” *The Multiversity*. California: DC Comics, 2015.
- _____ ; Ivan Reis. “Justicia Encarnada.” Trad. Francisco San Rafael Simó. *El Multiverso*. Barcelona: ECC Ediciones, 2015.
- _____ ; Ivan Reis; Joe Prado. “The Multiversity #2.” *The Multiversity*. California: DC Comics, 2015.
- Pratchett, Terry. *Fausto-Eric*. Trad. Javier Calvo. Barcelona: Debolsillo, 2006.
- Schwartz, Delmore. “Calmly We Walk through This April’s Day.” *Selected Poems (1938-1958): Summer Knowledge*, New York: New Directions Publishing

Corporation, 1967. Disponible en <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/42633>, (Acceso: 2 de octubre del 2015).

Shakespeare, William. "A Midsummer Night's Dream." *The Complete Works of William Shakespeare*. <http://shakespeare.mit.edu/midsummer/midsummer.5.1.html>, (Acceso: 9 de Abril del 2015).

Tsutsui, Yasutaka. *Paprika*. Girona: Atalanta, 2011.

_____. *Hombres salmonela en el planeta porno*. Trad. Jesús C. Álvarez Crespo. Girona: Atalanta, 2016.

FUENTES SECUNDARIAS:

Accorsi, Andres. "Reportajes. Grant Morrison." *Tebeosfera*, 1996, <http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Recorte/Comiqueando/Morrison.htm>, (Acceso: 2 de Abril del 2016).

Aczel, Amir. *Entrelazamiento. El mayor misterio de la física*. Trad. José Luis Sánchez. Barcelona: Drakontos Bolsillo, 2009.

Addison, Joseph. "Pleasures of Imagination". *The Spectator*, 21 de Junio de 1712, <http://www.gutenberg.org/files/11010/11010-h/11010-h.htm#section411>, (Acceso: 14 de Marzo del 2016).

Aguilera, Marco Tulio. "'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius' o el universo creado a la medida de Borges." *La Palabra y el Hombre*, no. 29 (1979): 36-40.

Alifano, Roberto. *Conversaciones con Borges*. Madrid: Debate, 1986.

Alonso, Pablo. "Jorge Luis Borges, autor de Batman." *Revista Ñ*, 14 de Febrero del 2012, http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Jorge-Luis-Borges-autor-Batman_0_644335583.html, (Acceso: 11 de Octubre 2016).

Amigo, Ma. Luisa (ed.). *Humanismo para el siglo XXI*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2003.

Aristóteles. *Física*. Trad. Guillermo R. de Echandía. Madrid: Gredos, 1995.

_____. *Metafísica*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1998.

Arsuaga, J.L; I. Martínez. *La especie elegida*. Madrid: Temas de hoy, 2002.

Asimov, Isaac. "How Do People Get New Ideas?" *MIT Technology Review*, vol. 15, no 1 (2015). <https://www.technologyreview.com/s/531911/isaac-asimov-asks-how-do-people-get-new-ideas/>, (Acceso: 25 de Noviembre del 2015).

- Atmanspacher, Harald. "Dual-Aspect Monism à la Pauli and Jung Perforates the Completeness of Physics." *Quantum Theory: Reconsideration of Foundations*, vol. 1508, no. 6 (2012): 5-21.
- Azuma, Hiroshi; Hiroshi Imada. "Origins and Development of Psychology in Japan: The Interaction between Western Science and the Japanese Cultural Heritage." *International Journal of Psychology*, vol. 29, no. 6 (1994): 707-715.
- Badiou, Alain. "Cuestiones de Método." Trad. Nilda Prado. *Acontecimiento*, no. 21 (2001), n.p. Disponible en: <http://www.grupoacontecimiento.com.ar/articulos/21Badiou.pdf>.
- Barreto, Waldir. "Lo sublime, de la palabra al silencio." *Mirabila*, no. 18 (2004): 255-302.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Trad. Héctor Schmucler. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Battista Vico, Giovanni. *The New Science* (1744). Trad. Thomas Goddard Bergin. Nueva York: Cornell University Press, 1948.
- Bauzá, Hugo. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Bavlnka, Timothy. *Superheroes and Shamanism: Magic and Participation in the Comics of Grant Morrison*. Ohio: Bowling Green State University, 2011.
- Béjar, Carlos. "Negatividad y diferencias salvajes. La ontología antidualéctica en Deleuze." *Filosofía*, (Octubre del 2011), http://www.filosofia.mx/index.php/forolibre/archivos/negatividad_y_diferencias_salvajes_la_ontologia_antidualectica_en_deleuze, (Acceso: 26 de Mayo del 2016).
- Bentham, Jeremy. *El panóptico*. Trad. Julia Varela. Madrid: La piqueta, 1979.
- Berkeley, George. "A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge." (1710). *Gutenberg Project*, <http://www.gutenberg.org/files/4723/4723-h/4723-h.htm>, (Acceso: 2 de Octubre de 2016).
- _____. "Three Dialogues Between Hylas and Philonous." (1713). *Gutenberg Project*, <http://www.gutenberg.org/files/4724/4724-h/4724-h.htm>, (Acceso: 22 de Marzo del 2015).
- _____. *Los principios del conocimiento humano*. Trad. Francisco Susanna. Barcelona: Apolo, 1937.
- _____. *Tres diálogos entre Hylas y Philonus*. Trad. Manuel Satué. Barcelona: Humanitas, 1983.

- Bernini, Emilio (comp.). *Cine y filosofía. Las entrevistas de fata Morgana*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015.
- Beuchot, Mauricio. *Las caras del símbolo. El icono y el ídolo*. Madrid: Esprit, 1999.
- Blázquez, Eduardo. *Viajes al paraíso. La representación de la naturaleza en el Renacimiento*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- Bohm, David. *La totalidad y el orden implicado*. Trad. Joseph M. Apfelbäume. Barcelona: Kairós, 2002.
- Bojowald, Martin. "A Loop Multiverse?" *Institute for Gravitation and the Cosmos: The Pennsylvania State University*, 20 de Diciembre del 2012, <https://archive.org/stream/arxiv-1212.5150/1212.5150#page/n0/mode/2up>, (Acceso: 9 de Febrero del 2016).
- Borges, Jorge Luis . "El arte narrativo y la magia." *Revista Sur*, (1932): 172-179.
- Brandon, Christopher. "To Dignify Some Old Costumed Claptrap: Shakespearean Allusion and the Status of Text in the DC Comics of Grant Morrison." *ImageText*, vol. 6, no. 3 (2013): n.p. Disponible en: http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v6_3/christopher/.
- Bravo, Víctor. *El orden y la paradoja*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. Trad. Richard Seaver. Michigan: Ann Arbor Paperbacks, 1972.
- Brockman, John (ed.). *La tercera cultura. Más allá de la revolución científica*. Trad. Ambrosío García. Barcelona: Tusquets, 1996.
- Bruno, Giordano. *Sobre el infinito universo y los mundos*. Trad. Ángel Cappelletti. Buenos Aires: Aguilar, 1981.
- Buckland, Warren (ed.). *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Nueva York: Wiley-Blackwell, 2009.
- Budriūnaitė, Agnė. "The Tension Between Illusion and Reality in Zhuangzi's 'Dream of the Butterfly': Philosophical Analysis of Western Reception." *The Polish Journal of Aesthetics*, vol. 32 (enero del 2014): 137-151.
- Bühler, Karl. *Teoría del lenguaje* (1965). Trad. Julián Marías. Madrid: Alianza, 1979.
- Bulkeley, Kelly. *The Wilderness of Dreams: Exploring the Religious Meanings of Dreams in Modern Western Culture*. Nueva York: State University of New York Press, 1994.
- Burgin, Richard (ed.). *Conversations*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1998.

- Burkeley, Kelly (ed.). *The Wilderness of Dreams: Exploring the Religious Meanings of Dreams in Modern Western Culture*. Nueva York: State University of New York Press, 1994.
- Byrne, Peter. "The Many Worlds of Hugh Everett." *Scientific American*, vol. 297, no. 6 (2007): 98-105.
- Byrne, Ruth. *The Rational Imagination: How People Create Alternatives to Reality*. Cambridge: The MIT Press, 2005.
- _____. "The Rational Imagination". *Dublin Talks*, 2 de diciembre del 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=nSASnGv82Xk>, (Acceso: 27 de Diciembre del 2016). Video.
- Cabrera, Angélica. *El vortex, entre el mundo de Lasswitz y Borges*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. Tesis máster.
- Campbell, Joseph. *The Power of Myth*. Nueva Jersey: Anchor Books, 1988.
- _____. *The Hero with a Thousand Faces*. California: New World Library, 2008.
- _____. *Imagen del mito*. Trad. Roberto R. Bravo. Girona: Atalanta: 2012.
- Cantor, Georg. *Fundamentos para una teoría general de conjuntos: escritos y correspondencia selecta*. Trad. José Ferreirós. Barcelona: Crítica, 2006.
- Capra, Fritjof. *El tao de la física* (1975). Trad. Alma Martell Moreno. Barcelona: Sirio, 2000.
- Carr, Bernard (ed.). *Universe or Multiverse?* Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror*. Londres: Routledge, 2004.
- Castellino, Martha. "Borges y la narrativa policial. Teoría y práctica." *Revista de Literaturas Modernas*, no. 29 (1999): 89-113.
- Caygill, Howard. *A Kant Dictionary*. Cornwall: Blackwell Publishers, 1995.
- Caws, Mary Ann (ed). *Surrealist Painters and Poets: An Anthology*. Massachusetts: The MIT Press, 2002.
- Ceserani, Remo. *Introducción a los estudios literarios*. Trad. Jorge Ledo Martínez. Barcelona, España: Crítica, 2004.
- Christakis, Nicholas; James H. Fowler. *Conectados. El sorprendente poder de las redes sociales*. Trad. Amado Diéguez, Laura Vidal y Eduardo Schmid. Madrid: Taurus, 2010.

- Clements, Jonathan. "Tsutsui Yasutaka." *The Encyclopedia of Science Fiction*. John Clute, David Langford, Peter Nicholls, Graham Sleight (eds.). http://www.sf-encyclopedia.com/entry/tsutsui_yasutaka, (Acceso: 7 de septiembre del 2016).
- Clinton, Dan. "Annotation. Deleuze, Gilles and Felix Guattari: 'Rhizome' in *A Thousand Plateaus*." *Theories of Media*, (2003), <http://csmt.uchicago.edu/annotations/deleuzerhizome.htm>, (Acceso: Marzo 2016).
- Cobos, Tania. "Animación japonesa y globalización. La latinización y la subcultura otaku en América Latina." *Razón y palabra*, no. 72 (2010): n.p. Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N72/Varia_72/32_Cobos_72.pdf.
- Comicvine. "Silver Age of Comics." *Comicvine*, 28 de Junio del 2014, <https://comicvine.gamespot.com/silver-age-of-comics/4015-55821/>, (Acceso: 8 de Abril del 2017).
- Compton, V. J. *Understanding the Labyrinth as Transformative Site, Symbol, and Technology: An Arts-Informed Inquiry*. Toronto: University of Toronto, 2007. Tesis doctoral.
- Correa, Jaime (et al.). *El cómic, invitado a la biblioteca pública*. Bogotá: CERLAC, 2010.
- Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento." *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 25 (1971): 403-416.
- Cox, Kempton John. *Visualizing Borges: Figures of Interpretation*. Utah: BYU Scholars Archive, 2015. Tesis máster.
- Cristiano, Javier. "Males involuntarios. Para una reapropiación de los efectos perversos." *Papers*, no. 65 (2001): 149-166.
- Crutchfield, James. "Between Order and Chaos." *Nature Physics*, no.8 (2012): 17-24.
- Cruz, Armando. *El laberinto como construcción del espacio*. Quito: Universidad de Quito. 2015. Tesis grado.
- Cruz, Manuel. *Adiós, historia, adiós. El abandono del pasado en el mundo actual*. Oviedo: Nobel, 2003.
- Daniels, Michael. *Sombra, yo y espíritu. Ensayos de psicología transpersonal*. Barcelona, España: Kairós, 2008.
- Dantas, Rummenigge; Aquiles Burlamaqui (et al.). "Virtual Multiverse: Interperception in Multiple Virtual Universes." *Virtual Environments, Human-Computer Interfaces and Measurements Systems, 2009. VECIMS'09. IEEE International*

- Conference on. IEEE, 2009: 277-281.*
- Dean, Colin. *The Australian Aboriginal 'Dreamtime'*. Victoria: Gamahucher Press, 1996.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. José Luis Pardo. *Revista Observaciones Filosóficas*, 2005. <http://www.observacionesfilosoficas.net/socedadespectaculo.htm>, (Acceso: 3 de Octubre del 2015).
- De Hipona, Agustín. *Confesiones* (397-400). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/confesiones--0/html/>, (Acceso: 28 de Mayo del 2015).
- De la Serna, Enrique. *Genealogía de la soberbia intelectual*. Madrid: Taurus, 2014.
- Deleuze, Gilles; Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (1987). Trad. Brian Massumi. Minnesota: The University of Minnesota Press, 2005.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Dewey, John. *La reconstrucción de la filosofía*. Trad. Amando Lázaro Ros. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1993.
- Descartes, Rene. *Philosophical Writings* (1701). Londres: Open University Press, 1954.
- Dilthey, Wilhelm. *Teoría de las concepciones del mundo*. Trad. Julián Marías. Madrid, España: Alianza, 1988.
- _____. *Dos escritos sobre hermenéutica: el surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Trad. Antonio Gómez Ramos. Madrid: Istmo, 2000.
- Di Marco, Oscar Antonio. "Borges, teoría cuántica y universos paralelos." *Revista Lindajara*, no. 6 (2006): 1-131.
- Dixon, Gail, Paul Parson. *50 Science Ideas You Really Need to Know*. Londres: Quercus, 2016.
- Doidge, Norman. *El cerebro se cambia a sí mismo*. Trad. Laura Vidal. Madrid: Aguilar, 2008.
- Dougall, Alastair (ed.). *The DC Comics Encyclopedia*. Londres: DK, 2006.
- Douglas, Edward. "EXCL: Master 'Anime-Tor' Satoshi Kon." *Comingsoon.net*, 22 de Mayo del 2007, <http://www.comingsoon.net/movies/features/20417-excl-master-anime-tor-satoshi-kon>, (Acceso: 21 de Agosto del 2016).

- Doxiadis, Apostolos; Barry Mazur (eds.). *Circles Disturbed: The Interplay of Mathematics and Narrative*. New Jersey: Princeton University Press, 2012.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Andrés Boglar. México: Lumen: 1984.
- Effingham, N. "An Unwelcome Consequence of the Multiverse Thesis." *Synthese*, vol. 184, no. 3 (2012): 375-386.
- Everett, Hugh III. "The Theory of the Universal Wave Function." N. Graham, B. DeWitt (eds.). *The 'Many Worlds' Interpretation of Quantum Mechanics*. 3-140. California: Irvine Libraries, 1973.
- Fernández, Gustavo. *Heráclito. Naturaleza y complejidad*. Sevilla: Thémata, 2010.
- Fernández, Solange. *La mirada de Borges*. Málaga: Alfama, 2008.
- Fernández-Vidal, Sonia. *Desayuno con partículas*. Barcelona: Plaza & Janes Editores, 2013.
- Ferrater, José. *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Círculo de lectores, 2014.
- Ferrús, Joan. "El discurso científico en la obra de Edgar Allan Poe." *452º F*, no. 1 (2009): 28-41.
- Fischer, Ernst. *El gato de Schrödinger en el árbol de Mandelbrot*. Trad. José Luis Arantegui Tamayo. Barcelona: Crítica, 2008.
- Fleming, Leonor (comp.). "Un dios múltiple. Una lectura de las ruinas circulares." *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 505-507 (1992): 467- 472.
- _____. *El universo de Borges*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, 1999.
- Floyd Merrell. *Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges, Mathematics, and the New Physics*. Indiana: Purdue University Press, 1991.
- Foster, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press, 1987.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.
- _____. *Historia de la locura en la época clásica, I*. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- _____. *Historia de la locura en la época clásica, II*. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- _____. *Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Trad. Alfredo Brotons. Madrid: Akal, 2013.

- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1990.
- Gabilondo, Iñaki. *Cuando ya no esté: el mundo dentro de 25 años*. Niel deGrasse Tyson. <https://www.youtube.com/watch?v=MmHsKnjgGC4>. Entrevista en video.
- Galantai, Zoltan. "Life, Intelligence and Multiverse." *arXiv preprint arXiv:1607.06114*, (2016).
- Gandolfo, Amadeo. "Comedia Sobre(humana). Grant Morrison y *Multiversity*." *Luthor. Entender, Destruir, Crear*, vol. 7, no. 27 (2016): n.p. Disponible en: <http://revistaluthor.com.ar/spip.php?article140>.
- García, Alejandro. "Yasutaka Tsutsui, demonio." *Letras Libres*, 18 de junio 2009, <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/yasutaka-tsutsui-demonio> (Acceso: 11 de agosto del 2016).
- Garber, Daniel; Michael Ayer (eds.). *The Cambridge History of Seventeenth-Century Philosophy. Vol. 2*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- García, Benito. "Realismo mágico, física cuántica y Japón." *Inter Asia Papers*, no. 26 (2012): 1-30.
- García, Francisco. "La objetividad en *Rashomon*. Un hecho, infinitas miradas." *El espectador imaginario*, Junio del 2014, <http://www.elespectadorimaginario.com/la-objetividad-en-rashomon/>, (Acceso: 19 de Enero del 2017).
- García, Santiago (coord.). *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*. Madrid: Errata Naturae Editores, 2013.
- Gardham, Julie. "*Hypnerotomachia Poliphi*." *Book of the month*. Glasgow: Special Collections Department of Glasgow University Library, Febrero del 2004, <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/feb2004.html>, (Acceso: 9 de Septiembre del 2016).
- Gardner, William. "The Cyber Sublime and the Virtual Mirror: Information and Media in the Works of Oshii Mamoru and Kon Satoshi." *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 18, no. 1 (2009): 44-70.
- Garriga, J; A. Vilenkin. "Holographic Multiverse." *IOPscience*, 13 de enero del 2009, <https://archive.org/stream/arxiv-0809.4257/0809.4257#page/n0/mode/2up>, (Acceso: 21 de febrero del 2017). Video.

- _____. "Watchers of the Multiverse." *IOPscience*, 2 de noviembre del 2012, <https://archive.org/stream/arxiv-1210.7540/1210.7540#page/n0/mode/2up>, (Acceso: 10 de agosto del 2016). Video.
- Gil, Rodolfo. *Los cuentos de hadas. Historia mágica del hombre*. Barcelona: Salvat, 1982.
- Gleason, William. *The Spiritual Foundations of Aikido*. Rochester: Destiny Books, 1995.
- Goertzel, Ben. *The Hidden Pattern: A Patternist Philosophy of Mind*. Florida: Brown Walker Press, 2006.
- Gombrich, E.H. *Imágenes simbólicas* (1972). Trad. B. Fernández. Madrid: Alianza, 1983.
- Gómez, Iván. *Vivir Conectados. El fin de la utopía liberal*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009. Tesis doctoral.
- Gómez, Juan Pablo. "La batería masónica en la obertura de *La Flauta Mágica*." *Leitmotiv*, vol. 3 (2014): 24-35.
- González, Eduardo. "La factible posibilidad de lo insólito en 'La Biblioteca de Babel de Borges'." *Tipologías de lo Insólito en la Literatura Hispanoamericana*. Universidad de León 7 de Noviembre del 2014, <https://videos.unileon.es/video/834>, (Acceso: 23 de Octubre del 2015). Video.
- Goodman, Russell. "William James". Edward N. Zalta (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford: Metaphysics Research Lab Stanford University, edición de Otoño de 2016, <https://plato.stanford.edu/entries/james/>, (Acceso: 3 de febrero del 2016).
- Goto-Jones, Christopher. *Modern Japan: A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford University Press, 2006.
- Grau, Cristina. "Tlön o la utopía cósmica." *Variaciones Borges*, no. 2 (1996): 116-124.
- Greene, Brian. *The Elegant Universe: Superstrings, Hidden Dimensions, and the Quest for the Ultimate Theory*. Nueva York: W.W. Norton, 2003.
- Greene, Darragh; Kate Roddy (eds.). *Grant Morrison and the Superhero Renaissance Critical Essays*. Jefferson: McFarland, 2015.
- Gribbin, John. *In Search of the Multiverse*. Londres: Penguin, 2009.
- Groes, Sebastian. *The Making of London: London in Contemporary Literature*. Londres: Palgrave MacMillan, 2011.

- Guarné, Blai. "Akarui mirai (futuro brillante). Representación urbana y fantasmagoría del pasado en el Japón contemporáneo." *Inter Asia Papers*, no. 21 (2011): 1-23.
- _____. "La representación de la mujer japonesa. Orientalismo y auto-colonización." *Libro de la temporada ABAO-OLBE*, (2014-2015): 92-95.
- Gumbrecht Hans; Ludwig Pfeiffer (ed.). *Materialities of Communication*. Trad. William Whobrey. California: Stanford University Press, 1994.
- Gumucio, Rafael. "Entrevista a Richard Sennett: La lógica de fronteras." *Revista Dossier*, no. 32 (2016): 5-9.
- Guth, Alan. "Inflationary Universe: A Possible Solution to the Horizon and Flatness Problems." *Physical Review D*, vol. 23, no. 2 (1981): 347-356.
- Hacking, Ian. *Why Does Language Matter to Philosophy?* Nueva York: Cambridge University Press, 2001.
- Han, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia*. Trad. Raúl Gabás. Barcelona: Herder, 2013.
- _____. *La agonía de Eros*. Trad. Raúl Gabás. Barcelona: Herder, 2014.
- _____. *La salvación de lo bello*. Trad. Alberto Ciria. Barcelona: Herder, 2015.
- Hanon, Michael. "World Next Door." *Aeon*, 6 de Noviembre del 2012, <https://aeon.co/essays/take-your-brain-to-another-dimension-an-evil-one> (Acceso: 11 de Enero del 2016).
- Hayles, Katherine. *The Cosmic Web: Scientific Field Models and Literary Strategies in the 20th Century*. Londres: Cornell University Press, 1984.
- _____. (ed.). *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Londres: Cornell UP, 1990.
- _____. *La evolución del caos. El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*. Trad. Ofelia Castillo. Barcelona: Gedisa, 1993.
- Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. Trad. Helena Cortés. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Herman, David; Manfred Jahn; Marie-Laure Ryan (eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Nueva York: Routledge, 2005.
- Hernández, Juan. "Biografía del infinito. La noción de transinfinitud en Georg Cantor y su presencia en la prosa de Jorge Luis Borges." *Signos literarios y lingüísticos*, vol. 2, no. 2 (2000): 131-139.
- Hoffer, Willie. "Desarrollo del yo corporal." Trad. Paulette Ferrand. *Revista Uruguaya*

- de Psicoanálisis*, vol. 3, no. 4 (1961-62): 412-419.
- Hofstadter, Douglas. *Gödel, Escher, Bach. Una eterna trenza dorada*. Trad. Mario Usabiaga. México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1982.
- Hugo-Sierra, Carlos. “Reinventando el imaginario médico japonés. La experiencia occidentalizadora durante el periodo Meiji.” *Inter Asia Papers*, no. 14 (2010): 1-31.
- Irwin, John. *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Londres: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- Izquierdo, María Jesús. “El vínculo social: una lectura sociológica de Freud.” *Papers*, no. 50 (1996): 165-207.
- JALInet, Japan Literature. “Yasutaka Tsutsui: Profile”, <http://www.jali.or.jp/tti/en/prof-en.htm>, (Acceso: 9 de diciembre del 2016).
- James, Leon. “Carl Jung’s Psychology of Dreams and his View on Freud.” *Acta Psychopathologica*, vol. 2, no. 3 (2016): 1-4.
- James, Williams. *The Will to Believe: And Other Essays in Popular Philosophy*. Nueva York: Longmans, 1897.
- _____. *Principios de psicología*. Trad. Agustín Bárcena. México: FCE, 1989.
- _____. *Universo pluralista. Filosofía de la experiencia*. Trad. Sebastián Puente. Buenos Aires: Cactus, 2009.
- _____. *La voluntad de creer y otros ensayos*. Trad. Ramon Vilà. Barcelona: Marbot, 2009.
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Trad. Jaime Siles. Madrid: Taurus, 1992.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. California: University of California Press, 1994.
- Johnson, Steven. *Las buenas ideas. Una historia natural de la innovación*. Trad. María Sierra. Madrid: Turner, 2011.
- Jung, Carl Gustav. *La psicología de la transferencia*. Trad. J. Kogan Albert. Barcelona: Paidós, 1983.
- _____. *Dreams (From Volumes 4, 8, 12, and 16 of the Collected Works of C. G. Jung)*. Trad. R.F.C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 2010.
- _____. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Trad. Miguel Murmis. Barcelona: Paidós, 2012.
- Kakalios, James. *The Physics of Superheroes*. Londres: Penguin, 2005.

- Kaku, Michio. *Parallel Worlds: The Science of Alternative Universes and Our Future in the Cosmos*. Nueva York: Doubleday, 2004.
- Kasner, Edward; James Newman. *Matemáticas e imaginación* (1940). Trad. Mónica Huitrón. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.
- Koyré, Alexandre. *Del mundo cerrado al universo infinito*. Trad. Carlos Solís Santos. Madrid: Siglo XXI, 1999.
- Lacan, Jacques. *Escritos 2*. Trad. Tomás Segovia. México: FCE, 1984.
- Las Heras, Antonio. “Los sueños no compensatorios en la psicología junguiana.” *El Otro*, no. 160 (2009): 1-8.
- Laszlo, Ervin. *El cambio cuántico*. Trad. Miguel Portillo. Barcelona: Kairós, 2009.
- Lessing, Hans-Ulrich (comp.). *Wilhelm Dilthey. Crítica de la razón histórica*. Trad. Carlos Moya Espí. Barcelona: Península, 1986.
- Lewis, David. *Philosophical Papers: Volume II*. Nueva York: Oxford Press, 1986.
- _____. *Modal Realism*, <http://users.ox.ac.uk/~worc0337/modal.realism.html>, (Acceso: 20 de noviembre del 2016).
- Lewis, Mark. “Ken Wilber: Summary of Spiral Dynamics Model.” *Rational Spirituality*, http://rationalspirituality.com/articles/Ken_Wilber_Spiral_Dynamics.htm, (Acceso: 24 de Enero del 2015).
- Lifton, Robert. *Death in Life: Survivors of Hiroshima*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.
- Linde, Andrei; Vitaly Vanchurin. “How many universes are in the multiverse?.” *Physical Review D*, vol. 81, no. 8 (2010): 083525, <https://arxiv.org/abs/0910.1589#>, (Acceso: 14 de agosto del 2016).
- _____. “A Brief History of the Multiverse.” *IOPscience*, 3 de diciembre del 2015, <https://arxiv.org/abs/1512.01203>, (Acceso: 3 de Abril del 2016).
- Liu, Cindy. “Making Inception a Reality.” *Intersect: The Stanford Journal of Science, Technology and Society*, vol. 9, no. 2 (2016): 1-20.
- Lizarazo, Diego. *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI, 2004.
- Loewald, H. *Psychoanalysis and the History of the Individual*. New Haven: Yale University Press, 1978.
- López, Miguel. “La interpretación de la filosofía popperiana en la ciencia cognitiva.” *La lámpara de Diógenes*, vol. 10, no. 18-19 (2009): 241-254.

- López, Gonzalo. “La teleportación cuántica. Viaje al futuro de la tecnología.” *ABC*, 29 de Septiembre del 2016, http://www.abc.es/ciencia/abci-teleportacion-cuantica-viaje-futuro-tecnologia-201608271710_noticia.html, (Acceso: 29 de Septiembre del 2016).
- López-Pellisa, Teresa. *Patologías de la realidad virtual: cibercultura y ciencia ficción*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2015.
- Lotman, Iuri. *La semiosfera I*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Frónesis Cátedra, 1998.
- _____. *La semiosfera II*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Frónesis Cátedra, 1998.
- _____. *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Frónesis Cátedra, 2000.
- Lozano, Artur. “Genealogía del Tecno-Orientalismo.” *Inter Asia Papers*. no. 7 (2009): 1-64.
- Luminet, Jean-Pierre; Glenn Starkman; Jeffrey Weeks. “Is Space Finite?.” *Scientific American*, no. 280 (1999): 58-65.
- Lussault, Michel. *El hombre espacial*. Trad. Teresa Arijón. Buenos Aires: Amorrortu, 2015.
- Maddox, Mike. “Arkham’s Architect: Grant Morrison Talks about Everything from *Animal Man* to *Zenith*.” *Deep Space Transformation*, Febrero de 1990, <https://sites.google.com/site/deepspacetranmissions/interviews-1/1990-s/199002-amazing-heroes-176>, (Acceso: 15 de Febrero del 2015).
- Margulis, Lynn. *Planeta simbiótico. Un nuevo punto de vista sobre la evolución*. Trad. Victoria Laporta. Barcelona: Debate, 2002.
- Martín, Sara. “El retorno de Leónidas de Esparta. El fracaso de la hiper-musculinización del héroe en la novela gráfica *300*, de Frank Miller y Lynn Varley, y su adaptación cinematográfica.” En Josep Martí, Yolanda Aixelà (coords). *Desvelando el cuerpo. Perspectivas desde las ciencias sociales y humanas*. Barcelona: CSIC, 2010: 123-236.
- Martínez, Guillermo. *Borges y la matemática*. Barcelona: Destino, 2007.
- Martínez, Joaquín. “Possible-World Theories and the Two Fictional Worlds of More’s Utopia: How Much (and How) Can We Apply?” *SEDERI*, vol. VI (1996): 117-123.

- Marton, Ben. *Prepare to Become Fictional: Grant Morrison's Flex Mentallo and the Ontological Dominant in the History of Superhero Narrative*. Adelaide: University of Adelaide, 2013. Tesis Grado.
- Mayer, Ida. *Dreaming in Isolation: Magical Realism in Modern Japanese Literature*. Pittsburgh: Carnegie Mellon University, 2011. Tesis grado.
- Mayor, Juan. "Cómo Jorge Luis Borges influenció a Grant Morrison." *Hijos del átomo*, 23 de Julio del 2013, <https://www.hijos-del-atomo.com/comics/como-jorge-luis-borges-influencio-a-grant-morrison/>, (Acceso: 3 de Marzo del 2016).
- Mayoral, José (comp.). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco, 1987.
- Mc. Ginn, Colin. *Wittgenstein on Meaning*. Nueva York: Basil Blackwell Inc., 1984.
- Mc. Millan, Graeme. "Worlds Collide: A History of Marvel and DC's Multiverses." *The Hollywood Reporter*, 15 de Noviembre del 2014, <http://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/worlds-collide-a-history-marvel-748649>, (Acceso: 27 de Febrero del 2015).
- Mc. Raney, David. "The Illusion of Asymmetric Insight." *You are not so Smart*, 21 de Agosto de 2011, <http://youarenotsmart.com/2011/08/21/the-illusion-of-asymmetric-insight/>, (Acceso: 15 de Noviembre del 2015).
- Mc. Williams, Mark. *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime*. Nueva York: Routledge, 2015.
- Mersini-Houghton, Laura. "Birth of the Universe from the Multiverse." *arXiv preprint arXiv:0809.3623*, (2008).
- Miller, Jaques-Alain (ed). *El seminario de Jaques Lacan, libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica 1954-1955*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Paidós: 1988.
- _____ (ed). *The Seminar of Jacques Lacan Vol. I*. Trad. Alan Sheridan. Londres: Hogarth Press. 1988.
- Minc, Rose (ed.). *The Contemporary Latinamerican Short Story*. Nueva York: Senda Nueva, 1979.
- Mínguez, Jorge. "¿Soy yo un bucle extraño?" *Revista de Libros*, 1 de Enero del 2010, <http://www.revistadelibros.com/articulos/yo-soy-un-extrano-bucle-de-hofstadter>, (Acceso: 19 de Junio del 2016).
- Minsky, Marvin. *Society of Mind*. Nueva York: Simon & Schuster, 1988.
- Miranda, Rafael. *The Evolution of Cyberpunk into Postcyberpunk: The Role of Cognitive Cyberspaces, Wetware Networks and Nanotechnology in Science*

- Fiction*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2011. Tesis doctoral.
- Mishra, Manisha; Maitreyee Mishra. "Animated Worlds of Magical Realism: An Exploration of Satoshi Kon's *Millennium Actress* and *Paprika*." *Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol. 9, no. 3 (2014): 299-316.
- Moix, Terenci. *Historia social del cómic*. Barcelona: Bruguera, 2007.
- Moreno, José Luis; Francisco Vázquez (eds.). *Pierre Bourdieu y la filosofía*. Mataró: Montesinos, 2006.
- Moreno, Luis Fernando. *Schopenhauer. Una biografía*. Madrid: Trotta, 2014.
- Morley, David; Kevin Robins. "Techno-Orientalism: Japan Panic." *The Space of Identity*. Londres: Routledge, 1995: 147-173.
- Morris, Tom; Matt Morris (eds.). *Los superhéroes y la filosofía*. Trad. Cecilia Belza y Gonzalo García. Barcelona: Blackie Books, 2010.
- Morrison, Grant. "Chaos Magic: The Occult and Shamanic Sigil Creation." *Disinformation Convention*, 1999. https://www.youtube.com/watch?v=KV_S-nfgLq8, (Acceso: 19 de Marzo del 2015). Video.
- _____; Frank Quiteley; Jamie Grant. *All Star Superman*. Trad. Diego de los Santos Domingo. Barcelona: Planeta deAgostini, 2009.
- _____. *Supergods*. Trad. Miguel Ros González. Madrid: Turner, 2012.
- Motoko, Tanaka. *Apocalypticism in Postwar Japanese Fiction*. Vancouver: The University of British Columbia, 2011. Tesis doctoral.
- Nahin, Paul. *Time Machines: Time Travel in Physics, Metaphysics, and Science Fiction*. New York: Springer, 1999.
- Napier, Susan. "World War II as Trauma: Memory and Fantasy in Japanese Animation." *The Asia-Pacific Journal*, vol. 3, no. 5 (2005): 1-6.
- Nicholson, Linda (ed.). *Feminism/Postmodernism*. Nueva York: Routledge, 1990.
- Nicolescu, Basarab. *Transdisciplinarity: Theory and Practice*. Broadway: Hampton Press, 2008.
- Noë, Alva. *Fuera de la cabeza. Por qué no somos el cerebro y otras lecciones de la biología de la consciencia*. Trad. Nicole D' Amonville. Barcelona: Kairós, 2010.
- Nova. *The Many Worlds Theory Today*. <http://www.pbs.org/wgbh/nova/manyworlds/> (Acceso: 29 de Abril del 2016). Página web.
- Noya, Mario. "Jorge Luis Borges, '...los libros y la noche'." *La ilustración liberal*, no. 27 (2006): n.p. Disponible en: <http://www.clublibertaddigital.com/ilustracion-liberal/27/jorge-luis-borges-los-libros-y-la-noche-mario-noya.html>.

- Ogg, Kerin. "Lucid Dreams, False Awakings." *Mechademia*, vol. 5 (2010): 157-174.
- Olea, Rafael (ed). *El legado de Borges*. México: El Colegio de México, 2015.
- Osmond, Andrew. *Satoshi Kon: The Illusionist*. California: Stone Bridge Press, 2009.
- Osnaghi, S. (et al.). "The Origin of the Everettian Heresy." *Studies in History and Philosophy of Science Part B: Studies in History and Philosophy of Modern Physics* 40.2 (2009): 97-123.
- Ortiz, Francisco. "La maduresa de l'autoconsciència. De Windsor McCay a Grant Morrison. Variacions del metacòmic." *Ítaca: Revista de Filologia*, no. 3 (2012): 185-222.
- Parfit, Derek. *Razones y personas*. Trad. Mariano Rodriguez González. Madrid: Mínimo Tránsito, 2004.
- Peirce, Charles. *El amor evolutivo*. Trad. Sara Barrena. Barcelona: Marbot, 2010.
- Peitgen, Heinz-Otto; Hartmut Jürgens; Saupe Dietmar. *Chaos and Fractals*. Berlin: Springer, 2004.
- Penedo, Antonio. "Fantástico, imaginación y realidad." *I Congreso Visiones de lo Fantástico en la cultura española contemporánea*, 20 de Noviembre del 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=l7Z-5rEsvl0>, (Acceso: 7 de Mayo del 2015). Video.
- Perper, Timothy; Martha Cornog. "Psychoanalytic Cyberpunk Midsummer-Night's Dreamtime: Kon Satoshi's *Paprika*." *Mechademia*, vol. 4 (2009): 326-329.
- Pierce, Charles. "El icono, el índice y el símbolo." Trad. Sara Barrena. *Universidad de Navarra*, 7 de Abril del 2005, http://soda.ustadistancia.edu.co/enlinea/mariacristinasoler_signo_2/EL_ICONO.pdf. (Acceso: 7 de Abril del 2017).
- Pinker, Steven. "So How Does the Mind Works?" *Mind and Language*, vol. 20, no. 1 (2005): 1-24.
- Pita Céspedes, Gustavo. "Aproximaciones al estudio de la interculturalidad en el mundo Samurai." *Inter Asia Papers*, no. 11 (2009): 1-21.
- Pitkethly, Clare. "A Rubble of Fragments: Disintegration into Panels in Grant Morrison's Comics." *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*, vol.8, no. 2 (2015): n.p. Disponible en: http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v8_2/pitkethly/.
- Planells, Antonio. "El centro de los laberintos de Jorge Luis Borges." *Anales de literatura hispánica*, no. 20 (1991): 199-218.

- Plinio Segundo, Cayo. *Historia Natural*. Trad. Gerónimo de la Huerta. Madrid: Juan González, 1629.
- Plotnitsky, Arkady. "Minute Particulars and Quantum Atoms: The Invisible, The Indivisible, and The Visualizable in William Blake and in Niels Bohr." *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*, vol. 3, no. 2 (2007): n.p. Disponible en: http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v3_2/plotnitsky/.
- Poe, Edgar Allan. "The Poetic Principle." *Home Journal*, no. 36 (1850): 1-6.
- Poincaré, Henri. *The Value of Science*. Nueva York: Dover Publications, 1958.
- Popper, Karl. *La lógica de la investigación científica*. Trad. Víctor Sánchez de Zavala. Madrid: Tecnos, 1980.
- Porras, Ernesto. "Texto y subtexto. De 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius' de Jorge Luis Borges." *Thesaurus*, vol. 38, no. 1 (1983): 82-117.
- Price, Katy. "J.W. Dunne and the Popular Promise of Dreams." *Mappingignorance*, 8 de Septiembre del 2014, <http://mappingignorance.org/2014/09/08/j-w-dunne-popular-promise-dreams/>, (Acceso: 19 de Mayo del 2015).
- Racionero, Luis. *Oriente y Occidente*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- _____. "Sin filosofía". *La Vanguardia*, 6 de Noviembre del 2015, <http://www.pressreader.com/spain/la-vanguardia-1a-edicion/20151106/281951721695070/TextView>, (Acceso: 6 de Noviembre del 2015).
- Rall, Dieter (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: 1987.
- Rambures, Jean. "Entrevista a Michael Ende. La realidad de la fantasía." *El País*, 22 de Abril de 1984, http://elpais.com/diario/1984/04/22/cultura/451432804_850215.html, (Acceso: 2 de Diciembre del 2015).
- Randall, Lisa. *Warped Passages: Unraveling the Mysteries of the Universe's Hidden Dimensions*. Nueva York: Harper Perennial, 2006.
- Rank, Otto. *Der Doppelgänger: Eine Psychoanalytische Studie*. Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925.
- _____. *The Double: A Psychoanalytic Study*. Trad. Harry Tucker. Carolina del Norte: The University of Carolina Press: 1971.
- Read, Herbert (ed.). *C.G. Jung the Collected Works, Vol. 8: The Estructure and Dynamics of the Psyche*. Trad. R.F.C Hull. Nueva York: Routledge, 2014.

- Read, Leonard. "I, Pencil: My Family Tree as told to Leonard E. Read." *Library of Economics and Liberty*, <http://www.econlib.org/library/Essays/rdPncl1.html> (Acceso: 27 de Octubre del 2016).
- Real Academia Nacional de Medicina, Tomo CXII. *Cuaderno 2*. Madrid: Instituto de España, 1995.
- Reale, Giovanni; Dario Antiseri. *Historia del pensamiento filosófico y científico II. Del Humanismo a Kant*. Trad. Juan A. Iglesias. Barcelona: Herder, 2010.
- Reina, Daniel. "¿Vivimos en un multiuniverso?" *¿Cómo ves?*, no. 214 (2016): 8-13.
- Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Reyero, Carlos. *La belleza imperfecta*. Madrid: Siruela, 2005.
- Reynoso, Carlos. *Redes sociales y complejidad. Modelos interdisciplinarios en la gestión sostenible de la sociedad y la cultura*. Buenos Aires: SB, 2011.
- Ribas, Alberto. "Formas alternativas del lenguaje y del pensamiento en 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius', de Jorge Luis Borges." *Epos*, vol. 14 (1998): 321-337.
- Ricoeur, Paul; C. Larre; R. Panikkar. *Las culturas y el tiempo*. Trad. A. Sánchez Bravo. Salamanca: Sígueme, 1979.
- _____. *Freud. Una interpretación de la cultura* (1965). Trad. Armando Suárez. México: Siglo XXI, 1990.
- _____. *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI, 2004.
- Riva, Gustavo. "Hermenéutica y apophenia. El Batman de Grant Morrison y el delineado del círculo hermenéutico." *Luthor. Entender, destruir y crear*, vol. 6, no. II (2011): n.p. Disponible en: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article28>.
- Robles-Pérez, Salvador; Pedro González-Díaz. "Quantum State of the Multiverse." *IOPscience*, 17 de Noviembre del 2011, <https://archive.org/stream/arxiv-1005.2147/1005.2147#page/n0/mode/2up>, (Acceso: 7 de Diciembre del 2015).
- Rodríguez, Rolando. *El cine de animación japonés. Un estudio analítico de la obra de Satoshi Kon*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- Roggiano, Alfredo; Emir Rodríguez (ed.). "40 Inquisiciones sobre Borges." *Revista Iberoamericana*, número especial dedicado a Jorge Luis Borges, vol. 43, no. 100-101 (1977): 257-755.

- Rojo, Alberto. "El jardín de los mundos que se ramifican. Borges y la mecánica cuántica." *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, no. 1 (1999): n.p. Disponible en: http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/crit_06.htm.
- Roldán, Jairo; Yoav Ben-Dov; Germán Guerrero. *La complementariedad. Una filosofía para el siglo XXI*. Cali: Universidad del Valle, 2004.
- Ronen, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Rosenberg, Robin; Peter Coogan (eds.). *What is a superhero?*. Nueva York: Oxford University Press, 2013.
- Rubenstein, Marie-Jean. *Worlds Without End: The Many Lives of the Multiverse*. Nueva York: Columbia University Press, 2016.
- Rubia, Francisco. *La conexión divina*. Barcelona: Crítica Barcelona, 2003.
- Rubik, Erno. "About Erno Rubik." *Lineto*, 1981, <https://lineto.com/The+Projects/Rubik+Maker/About+Ern%C3%B6+Rubik/>, (Acceso: 10 de marzo del 2017).
- Rucker, Rudy. *Infinity and the Mind: The Science and the Philosophy of the Infinite*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 2004.
- Russell, Bertrand. "The Analysis of Mind." (1921). *Gutenberg Project*, https://www.gutenberg.org/files/2529/2529-h/2529-h.htm#link2H_4_0012, (Acceso: 20 de Agosto del 2016).
- Ryan, Marie-Laure. "Possible-Worlds Theory." David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005: 446-450.
- _____. "From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative." *Poetics Today*, vol. 27, no. 4 (2006): 633-674.
- _____. "Possible Worlds." Peter Hühn (et al.) (eds.). *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University Press, 2 de Marzo del 2012, http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Possible_Worlds, (Acceso: 20 de Febrero del 2016).
- San Francisco Opera Education. "Major Themes in *The Magic Flute*." *Operapedia.org*, <https://sfopera.com/contentassets/4328b14fa0504e58b2dceab451fe1205/magicflutemajorthemesnew.pdf>, (Acceso: 5 de Febrero del 2017).

- Santarcangeli, Paolo. *El libro de los laberintos* (1967). Trad. Cesar Palma. Madrid: Siruela, 2002.
- Santiere, Alberto. "Ficción y realidad en psicoanálisis." *Imago Agenda*, no. 150 (2011): 2-3.
- Savater, Fernando. *Jorge Luis Borges*. Barcelona: Omega, 2002.
- Schofield, Philip. "Utility and Democracy: The Political Thought of Jeremy Bentham." *Victorian Studies*, vol. 53, no. 3 (2011): 533-536.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación I. De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. Trad. Luis Fernando Moreno Claros. Madrid: Grados, 2013.
- Schreiber, Gabriel; Roberto Umansky. "Bifurcations, Chaos and Fractal Objects in Borges' 'The Garden of Forking Paths' and Other Stories." *Variaciones Borges*, no. 11 (2001): 61-79.
- Scott, Keith. "No Guru, No Method, No Teacher: 'Grant Morrison' and GrantMorrison(TM)." *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*, vol. 8 no. 2 (2015): n.p. Disponible en: http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v8_2/scott/.
- Séneca. *Epístolas morales a Lucilo*. Trad. Ismael Roca Meliá. Madrid: Gredos, 2001.
- Sennet, Richard. "Ciudad abierta." Trad. Silvina Cucchi. *Otra parte*, no.11 (2007): 26-32.
- _____. *El artesano*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Anagrama, 2008.
- _____. *El declive del hombre público*. Trad. Gerardo Di Masso. Barcelona, Anagrama, 2011.
- Serna Arango, Julián. "Argumentación y prototipos en Borges." *Mimesis*, vol. 23, no. 1 (2002): 13-24.
- Serra, Marcelo. *La semiosfera de los cómics de superhéroes*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- Share, Lynda. *If Someone Speaks, It Gets Lighter: Dreams and the Reconstruction of Infant Trauma*. Nueva York: Routledge, 2012.
- Silva-Cáceres, Raúl. *El árbol de las figuras. Estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. Santiago: LOM, 1997.
- Simplicio. "Física." *Filosofía.org.*, <http://www.filosofia.org/cur/pre/aximafyt.htm>, (Acceso: 8 de Enero del 2017).

- Singer, Marc. *Grant Morrison: Combining the Worlds of Contemporary Artist*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2011.
- Slater, Carol. "A Review of Ruth Byrne *The Rational Imagination: How People Create Alternative to Reality*." *Psyche*, vol. 12, no. 1 (2006): 1-4.
- Sleebom, Margaret. *Academic Nations in China and Japan: Framed in Concepts of Nature, Culture and the Universal*. Nueva York: Routledge, 2004.
- Sloterdijk, Peter. *Esferas I*. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2003.
- Slusser, George; Danièle Chatelain. "Spacetime Geometries: Time Travel and the Modern Geometrical Narrative." *Science Fiction Studies*, vol. 22, no. 2 (1995): 161-186.
- Smith, Adam. *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. Edwin Cannan (ed.). London: Methuen & Co., Ltd., 1904. Disponible en: <http://www.econlib.org/library/Smith/smWN1.html>, (Acceso: 5 de Mayo del 2015).
- Smullyan, Raymond. *¿Cómo se llama este libro? El enigma de Drácula y otros pasatiempos lógicos*. Trad. Carmen García Trevijano. Madrid: Cátedra Teorema, 1988.
- Snow, C. P. *The Two Cultures*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Spring, Joel. *Images of American Life: A History of Ideological Management in School, Movies, Radio and Television*. Nueva York: State of New York Press, 1992.
- Soto, María de Jesús. "La contingencia como composibilidad en G. W. Leibniz." *Anuario Filosófico*, vol. 38, no. 1 (2005): 145-161.
- Stepanenko, Pedro. "El problema de las representaciones subjetivas en Kant." *Revista Digital Universitaria*, vol. 5, no. 11 (2004): 1-9.
- Sture, Allén (ed.). *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*. Nueva York: De Gruyter, 1989.
- Sugimoto, Yoshio (ed.). *Modern Japanese Culture*. Melbourne: Cambridge University Press, 2010.
- Szilas, Nicolas. "Interactive Drama on Computer: Beyond Linear Narrative." *American Association for Artificial Intelligence*, (1999): 150-156.
- Tatsumi, Takayuki. *Full Metal Apache: Transactions Between Cyberpunk Japan and Avant-Pop America*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Tegmark, Max. *The Universes of Max Tegmark*, <http://space.mit.edu/home/tegmark/crazy.html>, (Acceso: 8 de marzo del 2016).

- _____. "Parallel Universes." *Scientific American*, vol. 288, no. 5 (2003): 41-50.
- _____. "Many Worlds in Context." *MIT* (2008): 1-16.
- _____. "Mundos paralelos." *Blog de Eduard Punset*, 23 de Junio del 2011, <https://www.eduardpunset.es/13120/punset-en-los-medios/mundos-paralelos>, (Acceso: 3 de Septiembre del 2015).
- _____. *Our Mathematical Universe: My Quest for the Ultimate Nature of Reality*. Nueva York: Knopf, 2014.
- Thiem, Jon. "Borges, Dante, and the Poetics of Total Vision." *Comparative Literature*, vol. 40, no. 2 (1988): 97-121.
- Thill, Scott. "Grant Morrison's 'Multiversity': His New Comics Universe Doesn't Include a Single Straight White Male." *Salon*, 13 de Diciembre del 2014, http://www.salon.com/2014/12/13/grant_morrison_multiversity_his_new_comics_universe_doesnt_include_a_single_straight_white_male/, (Acceso: 20 de Diciembre del 2014).
- Tornero, Angélica. "Indeterminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser." *Anuario de Letras Modernas*, vol. 13 (2005-2006): 159-172.
- Torres Simón, Esther. "El lector de manga: ¿un lector orientalista?." *Inter Asia Papers*, no. 6 (2008): 1-18.
- Trueba, Carmen. *Ética y tragedia*. Ciudad de México: Antrophos, 2004.
- Tzvetan Todorov (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Traducción de A.M. Nethol. México: Siglo XXI, 1965.
- United States Congress Senate. *Comic-books and Juvenile Delinquency: Interim Report of the Committee on the Judiciary*. Washington: U.S. Govt. Print. Off., 1955-1956.
- Uzumeri, David. "The Multiversity Annotations, Part 4: Pax Americana – 'Not the Peace of the Grave or the Security of the Slave'." *Comics Alliance*, 10 de Diciembre del 2014, <http://comicsalliance.com/multiversity-annotations-part-4-morrison-quietly-pax-americana/>, (Acceso: 7 de Febrero del 2015).
- Vargas, María. *La representación de los sueños por medio de la animación japonesa. 'Paprika' de Kon Satoshi*. México: El Colegio de México, 2015. Tesis máster.
- Vázquez, María. *Borges, sus días y su tiempo*. Madrid: Punto de lectura, 2011.
- Verano, Frank. "Invisible Spectacles, Invisible Limits: Grant Morrison, Situationist Theory and Real Unrealities." *International Journal of Comic Art*, vol. 8, no. 2

- (2006): 319-329.
- Verdú, Vicente; José Luis Martín (et al.). *Fiesta, juego y ocio en la historia*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- Vint, Sherryl. *Bodies of Tomorrow: Technology, Subjectivity, Science Fiction*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- Volpi, Franco. *Enciclopedia de obras de filosofía. Volumen 2: H-Q*. Barcelona: Herder, 2011.
- Voss, Ursula (et al.). "Induction of Self-Awareness in Dreams through Frontal Low Current Stimulation of Gamma Activity." *Nature Neuroscience*, no. 17 (2014): 810-812.
- Vyskocil, Kristina. "Reality is Just a Dream: The Significance of the Uncanny in Christopher Nolan's *Inception*." *MacEwan University Student eJournal*, vol. 1, no. 1 (2014): 136-139.
- Wagensberg, Jorge. *El pensador intruso. El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*. Barcelona: Tusquets, 2014.
- Watts, Duncan. *Seis grados de separación. La ciencia de las redes en la era del acceso*. Trad. Ferrán Meller. Barcelona: Paidós, 2006.
- Weber, Max. *El político y el científico*. Trad. Francisco Rubio Llorente. Barcelona: Círculo de lectores, 1999.
- _____. *La ética protestante y el 'espíritu' del capitalismo*. Trad. Joaquín Abellán García. Madrid: Alianza, 2012.
- Weisz, Gabriel. "Fractal Games in 'The Garden of Forking Paths' by Jorge Luis Borges." *Anuario de Letras Modernas*, vol. 8, no. 19 (1997): 43-47.
- Weldt, Helene. "La forma del relato Borgiano. Las lecturas circulares de 'La forma de la Espada'." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 45, no. 3 (1991): 218-227.
- Wells, Paul. "Playing the Kon Trick: Between Dates, Dimensions and Daring in the Films of Satoshi Kon." *Cinephile*, vol. 7, no.1 (2011): 5-10.
- West, M.L. *Hellenica: Selected Papers on Greek Literature and Thought. Volume III, Philosophy, Music and Metre, Literary Byways, Varia*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- White, Desmond. "Jorge Borges in Grant Morrison's 'Doom Patrol' #22: A Companion Reader." *Sequart Organization*, 2 de Diciembre del 2014, <http://sequart.org/magazine/52518/jorge-borges-in-grant->

- morrison%E2%80%99s-doom-patrol-22-a-companion-reader/, (Acceso:11 de Abril del 2016).
- Whitson, Roger. "Panelling Parallax: The Fearful Symmetry of Alan Moore and William Blake." *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*, vol. 3, no. 2. (2007): n.p. Disponible en: http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v3_2/whitson/.
- Winterbach, Hougaard. "Heroes and Superheroes: From Myth to the American Comic Book." *SAJAH*, vol 21, no. 1 (2006): 114-134.
- Wilber, Ken (ed.). *Cuestiones cuánticas. Escritos místicos de los físicos más famosos del mundo*. Trad. Pedro de Caso. Barcelona: Kairós, 2011.
- Wittgenstein, Ludwig. *Remarks on the Philosophy of Psychology*. Trad. Gertrude Anscombe. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Woit, Peter. "Other Universes are Pulling on Our Universe. New Planck Data Triggers Controversy". *The Daily Galaxy*, 25 de Octubre del 2013, http://www.dailygalaxy.com/my_weblog/2013/10/is-our-universe-one-of-billions-new-planck-data-has-anomalies-caused-by-unknown-gravitational-pull-t.html, (Acceso: 23 de Octubre del 2016).
- Wolfe, Gary. "Surfing the Multiverse." *Nature*, vol. 448 (2007): 25-26.
- Younes, Ebtehal. "Jorge Luis Borges y el patrimonio cultural oriental." *Variaciones Borges*, 2 (1996): 87-99.
- Young, Polly; Terence Dawson. *Introducción a Jung*. Trad. Silvia Horvath. Nueva York: Cambridge University Press, 1999.
- Zavadivker, Nicolás. "Borges y la metafísica." *A parte Rei*, no. 58 (2008): 1-5.
- Žižek, Slavoj. "El viraje de lo Real. Hegel, Nietzsche, Lacan." Trad. Silvia Ons. *El Sigma*, 11 de septiembre del 2007, <http://www.elsigma.com/filosofia/el-viraje-de-lo-real-hegel-nietzsche-y-lacan/11543>, (Acceso: 29 de octubre del 2015).
- _____. *Acontecimientos*. Trad. Raquel Vicedo. Madrid: Sexto Piso, 2014.

OBRAS LITERARIAS:

- Asimov, Isaac. *The Gods Themselves*, 1972.
- Barjavel, René. *Le voyageur imprudent*, 1943.
- Bierce, Ambrose. "An Occurrence at Owl Creek Bridge", 1890.
- Borges, Jorge Luis. "La cuarta dimensión", 1934.
- _____. "Examen de la obra de Herbert Quain", 1941.
- _____. "La Biblioteca de Babel", 1941.
- _____. "El milagro secreto", 1944.
- _____. "La forma de la espada", 1944.
- _____. "El Zahir", 1949.
- _____. "El idioma analítico de John Wilkins", 1952.
- _____. "Nueva refutación del tiempo", 1952.
- _____. "El otro", 1969.
- _____. "El libro de arena", 1975.
- Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*, 1865.
- Cleland, John. *Fanny Hills: Memoirs of a Woman of Pleasure*, 1784.
- Colonna, Francesco. *Hypneretomachia Poliphili*, 1499.
- Cortázar, Julio. "La noche boca arriba", 1956.
- Dickens, Charles. *A Christmas Carol*, 1843.
- Dostoyevsky, Fiodor. *El Doble*, 1846.
- Ende, Michael. *Die Unendliche Geschichte*, 1979.
- Fox, Gardner, Carmine Infantino. "Flash of Two Worlds!" *The Flash*, #123, 1961.
- Gaiman, Neil. *Coraline*, 2002.
- Hoffmann, E.T.A. *Die Elixiere des Teufels*, 1815-16.
- Johns, Geoff, Phil Jiménez. *Infinite Crisis*, 2005-06.
- Kanehara, Hitomi. *Amebic*, 2005.
- Kawakami, Hiromi. *Manazuru*, 2007.
- Lewis, C.S. *The Chronicles of Narnia*, 1950-56.
- Long, John Luther. *Madame Butterfly*, 1898.
- Lovecraft, H.P. *Cthulhu Mythos*, 1928.
- Matsumoto, Reiji. *Pirata espacial Capitán Harlock*, 1977-79.
- Maupassant, Guy. *El Horla*, 1887.
- Mercier, Louis-Sébastien. *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais*.

Michida, Ko. *Pregnant Smiles*, 2006.

Moorcock, Michael. *The Eternal Champion*, 1970.

Murakami, Haruki. *Wild Sheep Chase*, 1973.

Nakazawa, Keiji. *Gen de pies descalzos*, 1976.

Palahniuk, Chuck. *The Fight Club*, 1996.

Peter, Harry, Robert Kanigher, Irv Novick. *Wonder Woman Invisible Twin*, #59, 1953.

Schikaneder, Emanuel. *Die Zauberflöte*, 1791.

Stevenson, Louis. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886.

Swift, Jonathan. *The Gulliver's Travel*, 1726.

Thomas, Roy. *What If*, 1977-1984.

Twain, Mark. *The Mysterious Stranger*, 1916.

Viáud, Julien. *Madame Chrysanthème*, 1887.

Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*, 1890.

Wells, H.G. *The Time Machine*, 1895.

_____. "The Crystal Egg", 1897.

_____. *The War of the Worlds*, 1898.

_____. *Men like Gods*, 1923.

_____. *The Dream*, 1924.

Wolfman, Marv, George Pérez. *Crisis on Infinite Earths*, 1985-86.

FILMOGRAFÍA Y TELEVISIÓN

Anderson, Brad. *The Machinist* [*El Maquinista*]. Guión: Scott Kosar. Reino Unido, Francia, España, Estados Unidos, Castelao Productions, 2004.

Anderson, Paul. *Event Horizon* [*Horizonte final*]. Guión: Philip Eisner. Estados Unidos, Paramount Pictures, 1997.

Aronofsky, Darren. *Requiem for a Dream* [*Réquiem por un sueño*]. Guión: Hubert Selby Jr. y Darren Aronofsky. Estados Unidos, Thousand Words, 2000.

Arnold, Jack. *The Incredible Shrinking Man* [*El increíble hombre menguante*]. Guión: Richard Matheson (basado en la novela de 1957 del propio autor). Estados Unidos, Universal Studios, 1957.

- Brass, Tinto. *Paprika*. Guión: Tinto Brass y Bernardino Zapponi (basada en la novela *Fanny Hills: Memoirs of a Woman of Pleasure* de 1748, de John Cleland). Italia, Silvano Ippoliti, 1991.
- Bress, Eric; J. Mackye Gruber. *The Butterfly Effect [El Efecto Mariposa]*. Guión: Eric Bress y J. Mackye Gruber. Estados Unidos, Film Engine, 2004.
- Capra, Frank. *It's a Wonderful Life [¡Qué bello es vivir!]*. Guión: Frances Goodrich, Albert Hackett, Frank Capra, Jo Swerling y Michael Wilson (basado en *The Greatest Gift* de 1939, de Philip Van Doren Stern). Estados Unidos, Liberty Films, 1946.
- Cameron, James. *The Terminator [Terminator]*. Guión: James Cameron, Gale Anne Hurd y William Wisher Jr. Estados Unidos, Hemdale, 1984.
- Craven, Wes. *A Nightmare on Elm Street [Pesadilla en Elm Street]*. Guión: Wes Craven. Estados Unidos, New Line Cinema, 1984.
- Crowe, Cameron. *Vanilla Sky*. Guión: Cameron Crowe (basado en la película *Abre los ojos* de 1997, de Alejandro Amenábar y Mateo Gil). Estados Unidos, Paramount Pictures, 2001.
- Roddenberry, Gene (creador). “Mirror, Mirror” [“Espejo, espejito”], *Star Trek: The Original Series [Star Trek o La conquista del espacio]*. 33x2. Marc Daniels (director), Jerome Bixby (guión). Estados Unidos, Desilu Productions y Paramount Television, 6 de Octubre de 1967. Serie de TV.
- Demme, Jonathan. *The Silence of the Lambs [El silencio de los corderos]*. Guión: Ted Tally (basado en la novela de 1988, de Thomas Harris). Estados Unidos, Strong Heart, 1991.
- Duffer, Ross, Matt Duffer (creadores). *Stranger Things*. Ross Duffer, Matt Duffer (directores y guionistas). Estados Unidos, 21 Laps Entertainment y Monkey Massacre, 2016. Serie de TV.
- Fincher, David. *Fight Club [El Club de la Lucha]*. Guión: Jim Uhls (basado en la novela de 1996, de Chuck Palahniuk). Estados Unidos, 20th Century Fox, 1999.
- Gondry, Michel. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind [¡Olvidate de mí!]*. Guión: Charlie Kaufman, Michel Gondry y Pierre Bismuth. Estados Unidos, Anonymus Content, 2004.
- Groening, Matt. (creador). “Tree House of Horror IV” [“La casa-árbol del terror IV”], *The Simpsons [Los Simpsons]*. 5x5. David Silverman (director), Matt Groening, Conan O’Brien, Bill Oakley, Josh Weinstein, Greg Daniels, Dan McGrath y Bill

- Canterbury (guión). Estados Unidos, Gracie Films y 20th Century Fox Television, 28 de Octubre de 1993. Serie de Animación.
- _____. (creador). “Treehouse of Horror V” [“La casa-árbol del terror V”], *The Simpsons* [*Los Simpsons*]. 6x6. Jim Reardon (director), Matt Groening, Greg Daniels, Dan McGrath, David Cohen, Bob Kushell (guión). Estados Unidos, Gracie Films y 20th Century Fox Television, 30 de Octubre de 1994. Serie de Animación.
- _____. (creador). “Sweet Seymour Skinner's Baadasssss Song” [“La canción ruda del dulce Seymour Skinner”], *The Simpsons* [*Los Simpsons*]. 19x5. Bob Anderson (dir.), Bill Oakley y Josh Weinstein (guión). Estados Unidos, Gracie Films y 20th Century Fox Television, 28 de Abril de 1994. Serie de Animación.
- Hitchcock, Alfred. *Psycho* [*Psicosis*]. Guión: Joseph Stefano (basado en la novela de 1959, de Robert Bloch). Estados Unidos, Shamley Productions, 1960.
- Honda, Ishihiro. *Gojira* [*Japón bajo el terror del monstruo*]. Guión: Shigeru Kayama. Japón, Toho, 1954.
- Imamura, Shohei. *Kuroi ame* [*Lluvia Negra*]. Guión: Shôhei Imamura, Toshirô Ishidô (basado en la novela de 1966, de Masuji Ibuse). Japón, Hayashibara Group, Imamura Productions y Tohokushinsha Film Corporation, 1989.
- Kelly, Richard. *Donnie Darko*. Guión: Richard Kelly. Estados Unidos, Flower Films, 2001.
- Kirkman, Robert (creador). “Shiva”, *Fear the Walking Dead* (basado en las novelas gráficas de Robert Kirkman, 2003-). 7x2. Andrew Bernstein (dir.), David Wiener (guión). Estados Unidos, AMC Studios, 22 de Mayo del 2016. Serie de TV.
- Kon, Satoshi (creador). *Mōsō Dairinin* [*Paranoia Agent*] (basado en la novela de 2004, de Satoshi Kon y Yuichi Umezumi). Satoshi Kon (director), Seishi Minakami y Satoshi Kon (guión).. Japón, Madhouse, 2004. Serie de Anime.
- Kubrick, Stanley. *A Clockwork Orange* [*La naranja mecánica*]. Guión: Stanley Kubrick (basado en la novela de 1962, de Anthony Burgess). Reino Unido, Estados Unidos, Warner Bros y Hawk Films, 1971.
- Kurosawa, Akira. *Rashōmon* [*Rashomon, el bosque ensangrentado*]. Guión: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto (basado en la historia corta *Yabu no Naka* de 1922, de Ryūnosuke Akutagawa). Japón, Daiei Film, 1950.
- Linklater, Richard. *Waking Life*. Guión: Richard Linklater. Estados Unidos, Thousand Words, 20001.

- Lockwood, Louise. *Parallel Worlds, Parallel Lives*. Guión: Louise Lockwood. Reino Unido, BBC Scotland y BBC4 UK, 2008. Documental.
- Lucas, George. *Star Wars [La Guerra de las Galaxias]*. Guión: George Lucas. Estados Unidos, 20th Century Fox, 1977.
- Malone, Adrian, David F. Oyster, Rob McCain (et al.). *Cosmos: A personal Voyage [Cosmos: un viaje personal]*. Guión: Ann Druyan, Carl Sagan, Steven Soter. Estados Unidos, PBS, 1980. Mini-Serie Documental de TV.
- McVittie, Fred. *The Multiverse of Babel*. <https://archive.org/details/Conferencereport-TheMultiverseOfBabel662>, (Acceso: 15 de Octubre del 2015). Video.
- Miyata, Hanako, Kazuo Horiuchi. *The Making of Paprika*. Guión: Hanako Miyata, Kazuo Horiuchi. Blueworld Production, Animax Broadcast Japan, <https://www.youtube.com/watch?v=hlHCdi6ASE0>, (Acceso: 9 de Mayo del 2016). Documental.
- Matsumoto, Reiji. *Uchū Senkan Yamato [Acorazado Espacial Yamato]*. Guión: Yoshinobu Nishizaki. Japón, Academy Productions y Group TAC, 1974-75. Serie de Anime.
- Mc Tierman, John. *Last Action Hero [El último gran héroe]*. Guión: Zak Penn, Adam Leff. Estados Unidos, Columbia Pictures, 1993.
- Meaney, Parick. *Grant Morrison: Talking with Gods*. Guión: Patrick Meaney. Estados Unidos, Sequart Organization y Respect! Films, 2010. Documental.
- Morimoto, Koji; Shinichiro Watanabe, Mahiro Maeda, (et al.). *The Animatrix*. Guión: Lilly Wachowski, Lana Wachowski, Kôji Morimoto (et al.). Estados Unidos, Japón, Village Roadshow Pictures, Studio 4°C, Madhouse, 2003.
- Nolan, Christopher. *Inception [Origen]*. Guión: Christopher Nolan. Reino Unido, Estados Unidos, Legendary Pictures y Syncopy, 2010.
- Reitman, Ivan. *Ghostbusters [Los Cazafantasmas]*. Guión: Dan Aykroyd, Harold Ramis. Estados Unidos, Columbia Pictures, 1984.
- Schaffner, Franklin. *The Planet of the Apes [El planeta de los simios]*. Guión: Michael Wilson, Rod Serling (basado en la novela de 1963, de Pierre Boulle). Estados Unidos, APJAC Productions y 20th Century Fox, 1968.
- Singh, Tarsem. *The Cell [La celda]*. Guión: Mark Protosevich. Estados Unidos, Radical Media y New Line Cinema, 2000.

- Takahata, Isao. *Hotaru no haka* [*La tumba de las luciérnagas*]. Guión: Isao Takahata (basado en la novela corta de 1967, de Akiyuki Nosakalle). Japón, Studio Ghibli, 1988.
- Toriyama, Akira (creador). *Doragon Bōru Sūpā* [*Dragon Ball Super*]. Kimitoshi Chioka, Morio Hatano, Hatano Kōhei (et al.) (directores), Akira Toriyama (guión). Japón, Toei Animation, 2015. Serie de Anime.
- Tykwer, Tom. *Lola rennt* [*Corre Lola, corre*]. Guión: Tom Tykwer. Alemania, X-Filme Creative Pool, WDR y Arte, 1998.
- Wachowski, Lana; Lilly Wachowski. *The Matrix* [*Matrix*]. Guión: Lilly Wachowski, Lana Wachowski. Estados Unidos, Warner Bros y Village Roadshow Pictures, 1999.
- Wachowski, Lana, Lilly Wachowski. *The Matrix Reloaded* [*Matrix Reloaded*]. Guión: Lilly Wachowski, Lana Wachowski. Estados Unidos, Warner Bros y Village Roadshow Pictures, 2003.
- Wachowski, Lana, Lilly Wachowski. *The Matrix Revolutions* [*Matrix Revolutions*]. Guión: Lilly Wachowski, Lana Wachowski. Estados Unidos, Warner Bros y Village Roadshow Pictures, 2003.
- Ward, James. *Coherence*. Guión: James Ward Byrkit, Alex Manugian. Estados Unidos, Bellanova Films y Ugly Duckling Films, 2013.
- Weir, Peter. *The Last Wave* [*La última ola*]. Guión: Peter Weir, Tony Morphett, Petru Popescu. Australia, Ayer Productions, 1977.
- Wong, James. *The One* [*El único*]. Guión: Glen Morgan, James Wong. Estados Unidos, Revolution Studios y Hard Eight Pictures, 2001.
- Wyler, William. *The Collector* [*El coleccionista*]. Guión: John Kohn, Stanley Mann, Terry Southern (basado en la novela de 1963, de John Fowles). Reino Unido, Collector Company y Columbia Pictures, 1965.
- Zemeckis, Robert. *Back to the Future* [*Regreso al futuro*]. Guión: Robert Zemeckis, Bob Gale. Estados Unidos, Amblin Entertainment, 1985.