

# La perspectiva dominante sobre el sistema combinatorio

—Y la angustia de saberse copia

José Angel García Landa  
Universidad de Zaragoza  
[garciala@unizar.es](mailto:garciala@unizar.es)  
2015

## ***La angustia de saberse copia***

Uno de los temas principales de la novela *Solaris* de Stanislaw Lem es la autenticidad de la experiencia. Los investigadores que estudian el planeta Solaris, o que son estudiados por él, se enfrentan a un mundo que tiene capacidad de generar formas infinitamente variables y complejas. Una vez sus observaciones han progresado, el planeta es capaz de realizar copias de ellos mismos, y (aún peor) de las personas que amaban y perdieron en el pasado. El recuperar un simulacro perfecto de su esposa Harey, muerta hace años, con la edad que tenía entonces, produce en el protagonista Kelvin una mezcla de horror y agradecimiento. Pero la situación se complica cuando la propia Harey, desorientada al principio sobre su situación y sobre su ser, empieza a angustiarse al intuir su auténtica naturaleza.

—¿Harey...? —repitió despacio, nuevamente—. Pero... yo... no soy Harey. ¿Quién soy... yo? ¿Harey! ¡¿Y tú, y tú?!

De repente, se le dilataron las pupilas, le brillaban, y la sombra de una sonrisa de sorpresa absoluta le iluminó la cara.

—¿Quizás, tú también? ¡Kris! ¡¿Quizás, tú también?!

No dije nada, apoyaba la espalda contra el armario, hacia donde me había empujado el miedo.

Extendió los brazos.

—No —dijo—. No, porque tienes miedo. Escucha, yo no puedo. Así no se puede. No sabía nada. Ahora sigo sin entender nada. Esto no es posible. Yo—apretaba sus manos blancas contra el pecho—no sé nada, aparte de..., ¡aparte de que soy Harey! ¿Crees que estoy fingiendo? ¡No estoy fingiendo, palabra de Dios, no estoy fingiendo!

Lo inquietante en esta escena es que la sinceridad y el sentimiento del sujeto pueden ser también una copia, un efecto de un sistema generador de tales emociones, instalado para tal efecto por una inteligencia, por así llamarla, que trasciende la comprensión de los propios sujetos: el planeta Solaris, en la novela, o las estructuras sociales generadoras de la experiencia humana, en nuestra analogía estructuralista.

Recuerda esta escena, pero con mayor intensidad, precisamente por ser repetición de una historia anterior, la historia de amor de *Blade Runner*, el investigador que descubre que se ha enamorado de una Replicante cuyo status de persona es ambiguo (humana no es, persona se

nos hace suponer que sí). La simulación perfecta de la experiencia lleva no ya a confundir el simulacro con la realidad, sino a desconstruir la originalidad del original, y mostrar la dimensión de simulacro que acecha en la base de toda experiencia.

En *Solaris*, los propios astronautas elaboran con sus máquinas detallados encefalogramas, copias detalladas de sus procesos mentales, que ni ellos mismos son capaces de procesar y entender por completo; aquí la experiencia mental aparece como potencialmente copiable, reproducible, es materia semiótica y por lo tanto repetible, no tiene sentido en última instancia la diferencia entre el original y la copia. La realidad adquiere una estructura informacional, síntoma y anticipación a la vez de la era cibernética en que se escribió la novela. Toda la realidad queda potencialmente virtualizada, una vez es analizable, reproducible y ya por el mismo hecho de haberse hecho analizable, de haber sido desentrañada en su estructura combinatoria.

En *Solaris*, la relación entre el narrador Kelvin y el simulacro de su esposa llega a un punto nuevo cuando, conociendo ambos la situación, se reanuda sobre la base de quienes son, no de quienes habían sido:

—Escucha...—dijo—, hay algo más. ¿Me... me parezco... mucho a ella?

—Antes sí, te parecías—dije, pero ahora ya no lo sé.

—¿Cómo?

Se levantó del suelo y me miró con sus enormes ojos.

—La has superado.

—¿Y estás seguro de que no es a ella, sino a mí a quien quieres? ¿A mí?

—Sí. A ti. No sé. Puede que, si de verdad fueras ella, no podría quererte.

—¿Por qué?

—Porque hice algo terrible..

—¿A ella?

—Sí. Cuando estábamos...

—No lo digas..

—¿Por qué?

—Porque quiero que sepas que no soy ella.

La relación paradójica entre el original y la copia ha sido teorizada y comentada por críticos como Baudrillard (en *Simulacros y simulación*) y Derrida (con su teoría de la repetibilidad e iterabilidad del signo, en "Signature événement contexte" y en *Limited Inc.*). Pero también es, hemos visto, un tema de Borges, que ve más allá del carácter único de una experiencia su potencial repetibilidad, la manera en que responde a una gramática de las situaciones o de los sentimientos, más allá del individuo o situación que le da forma en un momento dado. Es también, potencialmente, un fantasma que ronda al pensamiento estructuralista.

La angustia de saberse copia también aparece de manera memorable, y anterior a éstas, en una novela corta del siglo XIX: *Olalla*, de Stevenson. Allí la protagonista Olalla desciende de una antiquísima familia que ha degenerado no sólo social sino también genéticamente; corre por la familia una enfermedad (maldición la llaman algunos) que los lleva a la locura y la licantropía. Olalla parece libre de esa herencia, pero la historia de su familia pesa sobre su consciencia, a modo de la opresión impuesta por un orgullo aristocrático en decadencia total.

Ella ha decidido no tener hijos y poner fin a la línea familiar, por no transmitirla más a sus descendientes (a un nivel, es la vieja España renunciando a perpetuar los males de su historia). En una conversación con el narrador, cuya propuesta de matrimonio rechaza, Olalla expresa de manera vívida su sensación de ser más, o menos, que un individuo— de ser un individuo como una combinatoria de ingredientes ya existentes, y transmisibles genéticamente (la palabra que emplearíamos hoy). Su consciencia de que ser un individuo es ser descomponible, transmisible, en forma de fragmentos que contienen pedazos de esa individualidad y la reducen a una sustancia evanescente:

—¿Ha visto usted los retratos que hay en la casa? —continuó ella—. ¿Se ha fijado usted en mi madre o en Felipe? ¿En ese retrato que está allí? El modelo murió hace muchos años: fue una mujer que hizo mucho mal. Pero mire usted: su mano está reproducida en la mía, línea por línea; tiene mis mismos ojos, mis propios cabellos. ¿Qué es, pues, mío, de todo esto, y dónde estoy yo? ¡Si todas las curvas de este pobre cuerpo que usted desea, y por amor del cual se figura usted que me quiere a mí, si todos los gestos de mi cara, y hasta los acentos de mi voz, las miradas de mis ojos (y eso en el momento en que hablo al que amo), han pertenecido ya a tantos otros!... Otras, en otro tiempo, han subyugado a otros hombres con estos mismos ojos; otros hombres han oído los reclamos de esta misma voz. En mi seno viven los manes de las muertas: ellos me mueven, me arrastran, me conducen; soy una muñeca en sus manos, y soy mera reencarnación de rasgos y atributos que el pecado ha ido acumulando en la quietud de las tumbas. ¿Es a mí a quien ama usted, amigo mío? ¿No es más bien a la raza que me hizo? ¿Ama usted, acaso, a la pobre muchacha que no puede responder de una sola de las porciones de sí misma? ¿O ama usted más bien la corriente de que ella es un pasajero remanso, el árbol de que ella no es más que un fruto marchitable? La raza existe: es muy antigua, es siempre joven; lleva en sí su eterno destino; sobre ella, como las olas sobre el mar, el individuo sucede al individuo, engañado con una apariencia de libertad; pero los individuos no son nada. Hablamos del alma... ¡y el alma está en la raza! (Trans. Alfonso Reyes).

Stevenson estaba sin duda al tanto de las discusiones contemporáneas sobre la herencia, y

las lleva con genialidad a un extremo lógico que le hace presentar al individuo consciente como alguien angustiado de saberse impotente en su individualidad—alguien cuya experiencia ya ha sido vivida antes, y cuyo ser más íntimo y personal ha sido zarandeado y herido por la angustia de saberse una variación sobre un tema, una copia, sin una sustancia sólida a la que aferrar su identidad individual.

Este es un párrafo memorable, también por la consciencia que muestra del origen animal de la especie humana—algo que demuestra que tanto Stevenson como (más inverosímilmente) su protagonista Olalla estaban al tanto de las investigaciones evolucionistas sobre el origen de la humanidad:

—¡Ay! —exclamó ella—. ¿Qué voy a decirle a usted? Mis padres, hace ochocientos años, gobernaban toda esta comarca; eran sabios, grandes, astutos y crueles; eran, en España, una raza escogida; sus enseñanzas conducían a la guerra; los reyes los llamaban primos; el pueblo, cuando veía que alzaban horcas o cuando, al regresar a sus cabañas, las encontraban humeando, maldecía sus nombres. De pronto sobreviene un cambio. El hombre ha surgido de la bestia, y al igual que se ha levantado del nivel de la bestia, puede otra vez caer. El soplo de la fatiga comenzó a azotar a aquella raza y las cuerdas se relajaron, y empezaron a degenerar los hombres; su razón se fue adormeciendo, sus pasiones se agitaron en torbellino, reacias e insensibles como el viento en los cañones de la montaña. Todavía conservaban el don de la belleza, pero no ya la mente guiadora ni el corazón humano. La simiente se propagaba, se revestía de carne, y la carne cubría los huesos; pero aquello era ya carne y hueso de animales, sin más racionalidad que la de la última bestezuela. Se lo explico a usted como puedo. Usted habrá apreciado ya por sí mismo lo que ha decaído mi raza condenada. En este descenso inevitable, yo estoy sobre una pequeña eminencia accidental, y puedo ver un poco hacia atrás y hacia adelante, calculando así lo que perdimos y lo que aún estamos sentenciados a perder. ¿Y he de ser yo, yo misma, que habito con horror esta morada de la muerte, este cuerpo, quien repita el conjuro funesto? ¿He de obligar a otro ser tan renuente a ello como yo misma, a vivir dentro de esta abominable morada que yo no puedo soportar? ¿Puedo yo misma empuñar este recipiente humano y cargarlo de nueva vida como de nuevo veneno, para lanzarlo después, a modo de fuego asolador, a la cara de la posteridad? No, mi voto está hecho; la raza

tiene que desaparecer del haz de la tierra. A estas horas mi hermano estará acabando los arreglos; pronto hemos de oír sus pasos en la escalera; usted se irá con él, y yo no he de volver a verlo en mi vida. Recuérdeme usted, de tarde en tarde, como a una pobre criatura para quien la lección de la vida fue muy cruel, pero que supo aprovecharla con valor; recuérdeme usted como una mujer que lo amó, pero que se odiaba tanto a sí misma que hasta su mismo amor le era odioso; como una mujer que lo despidió a usted, y que hubiera querido retenerlo para siempre a su lado; que nada desea más que olvidarlo, y nada teme más que ser olvidada. ("*Olalla*," *Letras perdidas*, trad. modificada).

En [Stevenson y Olalla](#) comentamos algunas posibles razones biográficas o psicológicas que impulsaron a Stevenson a tratar este tema desde tal perspectiva. Llama la atención aquí la teoría naturalista de la herencia, con su énfasis en una repetibilidad que hoy llamaríamos inscrita en los genes, y de hecho son sugerentes para una perspectiva genética sobre este relato tanto la idea del cuerpo como combinatoria, cuanto la repetición fatídica de la copia defectuosa. Pero aún más llamativa es la náusea existencial de *Olalla*, su aguda consciencia de saberse copia.

## ***El ruiseñor y el ajedrez***

Otro episodio literario en el que se percibe una cierta angustia—quizá no angustia, sino consciencia desengañada—de ser una copia, es el poema de Borges al ruiseñor, de hecho un motivo retomado en otras partes de su obra. Al oír el canto del ruiseñor, que es eterno y pasa a través de los siglos, ya no somos nosotros, somos cualquier hombre (por usar un término borgesiano) que haya oído cantar al ruiseñor. Estamos fuera del tiempo, fuera de nosotros, en un momento extático que es a la vez un arquetipo repetidamente encarnado a lo largo de la

historia. Los hombres, en última instancia, no pueden experimentar nada nuevo, sino sólo ser copias, repasar la gramática de las sensaciones posibles y experiencias posibles, y todo lo más ser conscientes de que no tienen sino una sustancia compartida, como órganos provisionalmente hechos carne pero cuya sustancia no está en sí, sino en una gran sistema de sentidos y experiencias que nos antecede y seguirá con su trama "de polvo y tiempo y sueño y agonía."

Porque los poemas de Borges sobre el ajedrez proporcionan otra perspectiva sobre el mismo motivo, enfatizado aquí, resaltado en blanco y negro, por la combinatoria estricta y medida del tablero:

I

En su grave rincón, los jugadores  
rigen las lentas piezas. El tablero  
los demora hasta el alba en su severo  
ámbito en que se odian dos colores.

Adentro irradian mágicos rigores  
las formas: torre homérica, ligero  
caballo, armada reina, rey postrero,  
oblicuo alfil y peones agresores.

Cuando los jugadores se hayan ido,  
cuando el tiempo los haya consumido,  
ciertamente no habrá cesado el rito.

En el Oriente se encendió esta guerra  
cuyo anfiteatro es hoy toda la Tierra.  
Como el otro, este juego es infinito.

II

Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada  
reina, torre directa y peón ladino  
sobre lo negro y blanco del camino  
buscan y libran su batalla armada.

No saben que la mano señalada  
del jugador gobierna su destino,  
no saben que un rigor adamantino  
sujeta su albedrío y su jornada.

También el jugador es prisionero  
(la sentencia es de Omar) de otro tablero  
de negras noches y de blancos días.

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.  
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza  
de polvo y tiempo y sueño y agonía?

Hay que saber recrearse. Dentro de un orden—porque de hecho, no hacemos otra cosa. Cada mañana, al despertarnos, nos convertimos en una copia más o menos perfecta de nosotros mismos. Los demás nos ayudan, y nuestro lugar en el tráfico. Así evitamos mal que bien una angustia que sin embargo a veces se mezcla extrañamente con la angustia de saberse copia

—la angustia de no saber quiénes somos, o por qué hacemos lo que hacemos.

## ***77 millones de cuadros***

En el Centro de Historias de Zaragoza vimos (en 2005) la exposición *77 million paintings* de Brian Eno, 77 millones de cuadros, aunque no los vimos todos; todo lo más unos pocos cientos. Constaba de varias salas con pantallas de vídeo donde iban proyectándose imágenes abstractas que cambian muy lentamente, combinando automáticamente diversas diapositivas con figuras abstractas, manchas de colores, patrones o motivos geométricos. Combinados por ordenador, claro (Eno, como yo, es un [Macman](#)). Y así en efecto logra Brian Eno pintar más cuadros que ningún otro pintor, por muy furiosamente que brochease Picasso en busca del dólar, y por mínimo que fuese el trabajo que le echasen los minimalistas como Rothko a cada cuadro. Lo que pasa es que estos de Eno se venden todos juntos, los 77 millones—deben salir a un céntimo los mil cuadros. Eso sí que es bajar los precios y reventar el mercado.

La exposición estaba bien montada, en salas grandes, oscuras y vacías, con la música *ambient* que le va a Eno y a esta experiencia. Eno ha colaborado con Roxy Music, David Bowie, U2... pero esta música no es nada parecido a ellos: parecida en todo caso a las variaciones lentas y minimalistas de imágenes en la oscuridad que se exponen. Así que es una buena exposición para relajar la mente, y nada apta para acelerados, hay que ir con ganas de estar un rato pensando en nada para pasar un rato un tanto zen—o Zeno— aunque a la Dra. Penas le pareció la cosa sin embargo de lo más típico psicodélico - postmoderno - occidental

- decadente. Una vidriera digital. Un caleidoscopio electrónico. En fin, para gustos hay combinaciones de colores.

La idea del arte generativo recuerda, eso sí, a las gramáticas generativas de Chomsky y las obsesiones combinatorias del estructuralismo y la literatura estructuralizante, como la del Oulipo. Eno, Eno... Queneau, Queneau. Que ya Queneau escribió aquel librito de los *Cent mille milliards de poèmes* en 1961, creando millones de sonetos (ninguno memorable) a partir de unos pocos. Este análisis estructural de los posibles combinatorios inspiró gran parte de la estética literaria del Oulipo.

Y en combinatoria visual... la televisión es de por sí una exposición cambiante y permanente de millones de cuadros. Sobre todo combinada con el zapping. Aunque esta obra de Eno parece un híbrido entre la televisión y el caleidoscopio—que es quizá el primer artefacto para producir arte autogenerativo, aunque con menos aura. (Para más reflexiones sobre lo que Espen J. Aarseth llama "literatura ergódica" y otras modalidades de arte combinatorio, puede verse su libro *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1997) o su capítulo en *Literatura y Cibercultura*, ed. Domingo Sánchez-Mesa. (Aquí una reseña del libro en cuestión, ["Notas sobre literatura y cibercultura"](#)).

Supongo que la idea del arte combinatorio viene de la propia cualidad combinatoria de nuestra mente, o del alfabeto, o del lenguaje (lingüístico, musical, o pictórico). O, quizá, yendo todavía más lejos, a la cualidad combinatoria de nuestra experiencia. Las fugas de Bach o las sinfonías de Mozart también parecen arte combinatorio, y tanto más si las examinamos en panorámica, tomadas en conjunto. Pero claro, se pasa a una dimensión meta-artística superior cuando la obra de arte ya no es la obra de arte individual y tangible, con su estructura concreta,

sino el sistema generador de obras de arte (—aunque me pregunto si al inventor del zapping o del caleidoscopio lo consideraban artista conceptual...).

En cualquier caso, aún nos falta un poquito para llegar al arte del futuro tal como aparece en [el relato de James Blish "A Work of Art"](#): ahí la obra de arte es la "escultura mental" que crea (o recrea) a un artista completo, con su experiencia vital y estilo, y le deja producir sus obras. El artista del cuento recrea/resucita a Richard Strauss, que compone una nueva pieza de su obra (quizá una que podría haber compuesto de haber vivido más tiempo). Y la dirige en público, este Strauss artificial... para darse cuenta al final de que los aplausos no son para él y su obra, sino para el escultor de mentes que lo ha creado. O para Blish, que ha escrito el cuento. Todo arte es arte conceptual, al fin y al cabo, aunque unos conceptos sean más conceptistas que otros.

Estas obras combinatorias, u obras que meditan sobre la combinatoriedad de la experiencia, nos prometen una visión del sistema generador que va más allá de cualquier recorrido individual, de cualquier pintura específica, de cualquier narración u argumento multiplicador posible, más allá en suma de cualquier vida y existencia.

Una versión de la ironía romántica consiste en remontarse a esta visión generativa de las posibilidades existenciales, en contemplar la combinatoria, y ver todas las historias posibles y experiencias posibles como versiones de un gran juego, una narrativa ergódica que puede recorrerse en direcciones múltiples pero en última instancia equivalentes. Es esta perspectiva del tablero una versión de lo que en otros contextos hemos llamado [perspectiva dominante o topsight](#)— aquí empujada a una dimensión exterior a la narración, y contemplativa de los asuntos humanos *sub specie aeternitatis*, la eternidad limitada que podemos conseguir desde

nuestro punto de vista interno a la gran historia que vemos desarrollarse. La teoría de los arquetipos de Northrop Frye propone una determinada perspectiva sobre la dimensión arquetípica que subyace a toda historia posible: una visión que a pesar de su riqueza es un tanto estática o estructural (—ver "The Archetypes of Literature", o *Anatomy of Criticism*).

Otra perspectiva complementaria proviene de nuestra consciencia de que todo arquetipo, toda experiencia, todo fenómeno, a la vez que tiene una identidad irrepetible, forma parte de una clase de acontecimientos históricamente situada. Tiene un lugar y un tiempo ese fenómeno en la historia, pero también su arquetipo es un individuo histórico, y tiene un breve tiempo en la gran historia. La teoría evolucionista, y la teoría del anclaje narrativo, pueden por tanto ofrecernos una perspectiva historicista ampliada, y de [un concepto de historicidad "aumentado"](#) con esta consciencia evolucionista. Esto nos permite conjugar esta paradoja de la individualidad irrepetible, y a la vez de la individualidad como copia generada por un sistema combinatorio.

*El crítico como artista* de Oscar Wilde culmina con una visión de la crítica como contemplación impasible del mundo, como comprensión a modo de perspectiva dominante (una perspectiva concebible como la que acabamos de esbozar sobre la generación de todo fenómeno evolutivo). También detectamos aquí una supersposición paradójica de la individualidad absoluta y la experiencia combinatoria de la "raza" o cultura:

*Gilbert.* The culture that this transmission of racial experiences makes possible can be made perfect by the critical spirit alone, and indeed may be said to be one with it. For who is the true critic but he who bears within him the dreams, and ideas, and feelings of myriad generations, and to whom no form of thought is alien, no emotional impulse obscure? And who the true man of culture, if not he who by fine scholarship and fastidious

rejection has made instinct self-conscious and intelligent, and can separate the work that has distinction from the work that has it not, and so by contact and comparison makes himself master of the secrets of style and school and understands their meanings, and listens to their voices, and develops that spirit of disinterested curiosity which is the real root, as it is the real flower, of the intellectual life, and thus attains to intellectual clarity; and, having learned "the best that is known and thought in the world," lives it—is not fanciful to say so—with those who are the Immortals?

Yes, Ernest: the contemplative life, the life that has for its aim not *doing* but *being*, and not *being* merely, but *becoming*—that is what the critical spirit can give us. The gods live thus: either brooding over their own perfection, as Aristotle tells us, or as Epicurus fancied, watching with the calm eyes of the spectator the tragic-comedy of the world that they have made. We, too, might live like them, and set ourselves to witness with appropriate emotions the varied scenes that man and nature afford. (...) To us, at any rate, the *bios theoreticos* is the true ideal. From the high tower of Thought we can look out at the world. Calm, and self-centered, and complete, the aesthetic critic contemplates life, and no arrow drawn at a venture can pierce between the joints of his harness. He at least is safe. He has discovered how to live.

Aquí nos ofrece Wilde su propia versión de la perspectiva dominante total, [total topsight](#), una posición intelectual que hemos visto a otros asumir o intentar asumir. De hecho, cada vez que alguien contempla el mecanismo generador del cosmos y todos sus avatares, está intentando situarse lo más cerca posible de esta perspectiva dominante total. Un ejemplo coetáneo de Wilde: la teoría de Herbert Spencer sobre cómo podemos comprender la creación de todas las cosas (subsistemas de movimientos repetidos o torbellinos parcialmente estables) a partir de la nada. (Ver sobre Spencer ["El efecto mariposa y la complejidad ex nihilo"](#)).

Si la visión desde esta perspectiva cósmica es suficientemente divina, si puede consolar con la comprensión, o si puede agudizar la angustia de saberse copia que pueda aquejarnos, es una cuestión que habrá de resolver cada cual, o cada clase de ellos.

Dejamos la cuestión con otro tratamiento de la eterna repetibilidad, o el Eterno Retorno del universo como generador de pocas variedades. La que ofrece Thomas Browne, en uno de sus consuelos sobre la mortalidad humana; un consuelo que es también un modo de ponernos ante nuestra vida como ante un Aleph donde podemos ver al mundo completo en su desarrollo, desde la perspectiva privilegiada que ofrece cualquier vida humana.

### ***Apéndice y conclusión: Upon this Bank and Shoal of Time***

La frase es de Macbeth. Desde nuestro rincón tenemos una perspectiva de lo que es el resto del universo—no más engañosa que cualquier otra. El espacio es inmenso, no podemos ni imaginarlo, y sin embargo hasta desde nuestro sillón frente a la ventana podemos ver al menos parte de esas distancias inimaginables, estrellas que nadie jamás visitará, inmensidades fuera de toda proporción que sin embargo logran hacerse un hueco en nuestra retina. El tiempo también nos desborda, como el espacio: tenemos poco, y sin embargo a la vez tenemos todo el que podemos abarcar. Desde nuestro trocito de tiempo vemos, en perspectiva lejana, todo el tiempo: el principio de las cosas, la historia de lo que está sucediendo en medio, y también lo que será el final de todo. O, al menos, nuestra mente narrativa nos hace pensar que, aunque lleguemos al mundo in medias res y nos vayamos a retirar, como todas las personas, antes de que caiga el telón, de alguna manera ya conocemos no sólo nuestro papel, sino el conjunto del argumento. Nuestra vida, que es para nosotros todo, la vemos a la vez como una metonimia, una parte por el todo—curiosa relación, puesto que el todo tiene que caber en la parte. Así veía Sir Thomas Browne su propio Mapa del [Tiempo en Christian Morals](#):

§ 22. In seventy or eighty years a Man may have a deep Gust of the World, Know what it is, what it can afford, and what 'tis to have been a Man. Such a latitude of years may hold a considerable corner in the general Map of Time; and a Man may have a curt Epitome of the whole course thereof in the days of his own life, may clearly see he hath but acted over his Fore-fathers; what it was to live in Ages past, and what living will be in all ages to come.

He is like to be the best judge of Time who hath lived to see about the sixtieth part thereof. Persons of short times may Know what 'tis to live, but not the life of Man, who, having little behind them, are but *Januses* of one face, and Know not singularities enough to raise Axioms of this World: but such a compass of Years will shew new examples of old Things, Parallelisms of occurrences through the whole course of Time, and nothing be monstrous unto him; who may in that time understand not only the varieties of Men, but the variation of himself, and how many Men he hath been in that extent of time.

He may have a close apprehension what it is to be forgotten, while he hath lived to find none who could remember his Father, or scarce the friends of his youth, and may sensibly see with what a face in no long time oblivion will look upon himself. His Progeny may never be his Posterity; he may go out of the World less related than he came into it; and considering the frequent mortality in Friends and Relations, in such a Term of Time, he may pass away divers years in sorrow and black habits, and leave none to mourn for himself; Orby may be his inheritance, and Riches his Repentance.

In such a thread of Time, and long observation of Men, he may acquire a *Physiognomical* intuitive Knowledge, Judge the interiors by the outside, and raise conjectures at first sight; and knowing what Men have been, what they are, what Children will probably be, may in the present Age behold a good part, and the temper of the next; and since so many live by the Rules of Constitution, and so few overcome their temperamental Inclinations, make no improbable predictions.

Such a portion of Time will afford a large prospect backward, and Authentick Reflections how far he hath performed the great intention of his Being, in the Honour of his Maker; whether he hath made good the Principles of his Nature, and what he was made to be; what Characteristick and special Mark he hath left, to be observable in his Generation; whether he hath Lived to purpose or in vain, and what he hath added, acted,

or performed, that might considerably speak him a Man.

In such an Age Delights will be undelightful and Pleasures grow stale unto him; Antiquated Theorems will revive, and *Solomon's* Maxims be Demonstrations unto him; Hopes or presumptions be over, and despair grow up of any satisfaction below. And having been long tossed in the Ocean of this World, he will by that time feel the In-draught of another, unto which this seems but preparatory, and without it of no high value. He will experimentally find the Emptiness of all things, and the nothing of what is past; and wisely grounding upon true Christian Expectations, finding so much past, will wholly fix upon what is to come. He will long for Perpetuity, and live as though he made haste to be happy. The last may prove the prime part of his Life, and those his best days which he lived nearest Heaven.

(...)

**§29.** Think not thy time short in this World since the World it self is not long. The created World is but a small Parenthesis in Eternity; and a short interposition for a time between such a state of duration, as was before it and may be after it. And if we should allow the old Tradition that the world should last Six Thousand years, it could scarce have the name of old, since the first Man lived near a sixth part thereof, and seven *Methusela's* would exceed its whole duration. However, to palliate the shortness of our Lives, and somewhat to compensate our brief term in this World, it's good to know as much as we can of it; and also, so far as possibly in us Lieth, to hold such [a Theory of times past](#), as though we had seen the same. He who hath thus considered the World, as also how therein things long past have been answered by things present, how matters in one Age have been acted over in another, and how there is nothing new under the Sun, may conceive himself in some manner to have lived from the beginning, and to be as old as the World; and if he should still live on 'twould be but the same thing.

—oOo—

## **Referencias**

*y lecturas adicionales*

- Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1997.
- \_\_\_\_\_. "La literatura ergódica." Trans. Óscar Jiménez. In *Literatura y cibercultura*. Ed. Domingo Sánchez-Mesa. Madrid: Arco/Libros, 2004. 117-45.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1978. 1981.
- Blade Runner*. Dir. Ridley Scott. Based on *Do Androids Dream of Electric Sheep?* by Philip K. Dick. 1982.
- Blishm, James. "A Work of Art." In *The Science Fiction Century*. Ed. David G. Hartwell. New York: Tor Books, 1997. 127-38.\*
- Borges, Jorge Luis. "Ajedrez." *Poemas del alma (Poemas de Jorge Luis Borges)*  
<http://www.poemas-del-alma.com/ajedrez.htm#ixzz3sQDA8jRt>
- \_\_\_\_\_. "Al ruiseñor." From *La rosa profunda*. In Borges, *Obras Completas II*. Barcelona: RBA / Instituto Cervantes, 2005. 75-118.
- Browne, Thomas. *Christian Morals*. In *The Works of Sir Thomas Browne*. Ed. Charles Sayle. Edinburgh: John Grant, 1927. 3.439-510.

Chomsky, Noam. *Syntactic Structures*. The Hague: Mouton, 1957.

Derrida, Jacques. "Signature événement contexte." In Derrida, *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972. 367-93.

\_\_\_\_\_. *Limited Inc*. Evanston: Northwestern UP, 1988.

Frye, Northrop. "The Archetypes of Literature." 1951. In *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch et al. New York: Norton, 2001.

\_\_\_\_\_. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton (NJ): Princeton UP, 1957.

García Landa, José Ángel. Rev. of *Literatura y Cibercultura*. Ed. Domingo Sánchez Mesa. In García Landa, *Vanity Fea* 5 August and 19 Sept. 2005.

<http://garciala.blogia.com/2005/080501-literatura-y-cibercultura.php>

<http://garciala.blogia.com/2005/091901-literatura-y-cibercultura-ii-.php>

\_\_\_\_\_. "Notas sobre literatura y cibercultura (Notes on Literature and Cyberculture)." *Social Science Research Network* 21 June 2015.

<http://ssrn.com/abstract=2620954>

2015

\_\_\_\_\_. "77 millones de cuadros." In García Landa, *Vanity Fea* 25 May 2007. (Eno, Blish, combinatory art).

<http://garciala.blogia.com/2007/052501-77-millones-de-cuadros.php>

2015

\_\_\_\_\_. "Sobre Una Obra de Arte." In García Landa, *Vanity Fea* 25 May 2010.

<http://vanityfea.blogspot.com/2010/05/sobre-una-obra-de-arte.html>

2010

\_\_\_\_\_. "Sobre Una Obra de Arte." *Ibercampus* (Vanity Fea) 4 June 2010.

<http://www.ibercampus.es/articulos.asp?idarticulo=12905>

2010

\_\_\_\_\_. "La ficción como escultura mental: Sobre Una Obra de Arte." *Social Science Research Network* 30 Jan. 2015.

<http://papers.ssrn.com/abstract=2557004>

2015

\_\_\_\_\_. "Stevenson y Olalla." In García Landa, *Vanity Fea* 2 May 2007.

<http://garciala.blogia.com/2007/050201-stevenson-y-olalla.php>

2007

\_\_\_\_\_. "Stevenson y Olalla (Stevenson and Olalla)." *Social Science Research Network* 20 May 2015.

<http://papers.ssrn.com/abstract=2607745>

2015

\_\_\_\_\_. "Upon This Bank and Shoal of Time." In García Landa, *Vanity Fea* 21 Feb. 2009.

<http://garciala.blogia.com/2009/022101-upon-this-bank-and-shoal-of-time.php>

2009

\_\_\_\_\_. "El efecto mariposa y la complejidad ex nihilo." In García Landa, *Vanity Fea* 2 Aug. 2009.

<http://vanityfea.blogspot.com/2009/08/el-efecto-mariposa-y-la-complejidad-ex.html>

2009

\_\_\_\_\_. "Topsight." In García Landa, *Vanity Fea* 10 October 2009.

<http://vanityfea.blogspot.com/2009/10/topsight.html>

2009

\_\_\_\_\_. "Sobre Una Obra de Arte." In García Landa, *Vanity Fea* 25 May 2010.

<http://vanityfea.blogspot.com/2010/05/sobre-una-obra-de-arte.html>

2010

\_\_\_\_\_. "Mapas del tiempo." In García Landa, *Vanity Fea* 22 August 2011.

<http://vanityfea.blogspot.com/2011/08/mapas-del-tiempo.html>

2011

\_\_\_\_\_. "Mapas del tiempo." *Ibercampus (Vanity Fea)* 6 Sept. 2011.

<http://www.ibercampus.es/articulos.asp?idarticulo=14667>

2011

\_\_\_\_\_. "Panopticon of Topsight on The Order of Things." *Ibercampus (Vanity Fea)* 12 June 2015.

<http://www.ibercampus.eu/panopticon-of-topsight-in-the-order-of-things-3165.htm>

2015

\_\_\_\_\_. "Historicidad (Historicity)." *Social Science Research Network* 8 Nov. 2015.

<http://ssrn.com/abstract=2687235>

2015

Mathews, Harry, and Alastair Brotchie, eds. *Oulipo Compendium*. London: BCM Atlas Press; North Hollywood (CA): Make Now Press, 1998, rev. ed. 2005. <http://www.oulipocompendium.com/>

OULIPO. *La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*. Paris: Gallimard, 1973.

Queneau, Raymond. *Cent mille milliards de poèmes*. Paris: Gallimard, 1961. 1991.

Sánchez-Mesa, Domingo, ed. *Literatura y Cibercultura*. By E. Aarseth et al. (Biblioteca Philologica; Lecturas). Madrid: Arco/Libros, 2004.

Shakespeare, William. *Macbeth (The Tragedy of Macbeth)*. Introd. Stephen Greenblatt. In *The Norton Shakespeare*. Ed. Stephen Greenblatt et al. New York: Norton, 1997. 2555-2618.

Stevenson, R. L. "Olalla." 1885. In *The Oxford Book of Gothic Tales*. Ed. Chris Baldick. Oxford: Oxford UP, 1992. 1993. 183-217.

\_\_\_\_\_. "Olalla." Trans. Alfonso Reyes. In Stevenson, *Obras completas*. Barcelona: RBA Coleccionables, 2005. 3.423-55.

\_\_\_\_\_. "Olalla." *Letras perdidas*.

[http://www.letrasperdidas.galeon.com/consagrados/c\\_stevenson04.htm](http://www.letrasperdidas.galeon.com/consagrados/c_stevenson04.htm)

2012

Lem, Stanislaw. *Solaris*. Trans. Joanna Orzechowska. Introd. Jesús Palacios. Madrid: Impedimenta, 2011.

Spencer, Herbert. *First Principles*. 6th ed. (The Thinker's Library). London: Watts, 1937.

Wilde, Oscar. From "The Critic as Artist." In *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Gen. ed. Vincent B. Leitch. New York: Norton, 2001. 900-12.

—oOo—