

Ciencia y poesía en el mundo panhispánico contemporáneo

Antonella Cancellier
M. Carmen Domínguez
Gutiérrez
(eds.)

Homenaje
a Clara Janés
y a Mario Markus



cleup

Superando la brecha entre la cultura científica y la humanística, una “nueva alianza” encuentra su sinapsis privilegiada en la comprensión y la práctica de la poesía. Dentro de la misma complejidad y reciprocidad de conocimientos y técnicas, la sinapsis “ciencia y poesía” abarca las tensiones y exploraciones de ambos discursos, tanto en términos de referencialidad como de principio interactivo, integrando sus conexiones en la formulación de nuevos paradigmas y en una interpretación renovada del mundo. Con el propósito de ofrecer un espacio interdisciplinario y transversal, este volumen está conformado por diecisiete ensayos de científicos y humanistas, y de poetas científicos y científicos poetas que proceden de Italia, España, Francia, Estados Unidos e Hispanoamérica, en diálogo entre ellos. Desde un amplio espectro de enfoques y perspectivas, el libro aborda las relaciones de la poesía con las ciencias exactas, físico-naturales, matemáticas, químicas, médicas, y con la poética de la naturaleza, así como con las cuestiones cruciales de la biodiversidad y la sostenibilidad ambiental, que a su vez se cruzan con las ciencias sociales y políticas. El volumen se inserta en el marco del proyecto PRIN 2022 (Proyecto de Relevante Interés Nacional) sobre *Transmedialidad: media, ciencia, géneros, artes en la poesía panhispánica (1980-2022)*.



07 LINCÉ-O
SAPERI NOMADI

Direttori

Antonella Cancellier - Vincenzo Milanese - Telmo Pievani
Università degli Studi di Padova

Comitato Scientifico

Antonio Colomer Viadel, Universitat Politècnica de València
Álvaro Díaz Berenguer, Universidad de la República, Montevideo
Ambrogio Fassina, Università degli Studi di Padova
Candelas Gala, Wake Forest University, North Carolina
Clara Janés, Real Academia Española
Gianmario Molin, Università degli Studi di Padova
Víctor Navarro Brotons, Universitat de València
Claudio Pagano, Università degli Studi di Padova
Maurizio Ripa Bonati, Università degli Studi di Padova
Fabio Rodríguez Amaya, Università degli Studi di Bergamo
Isabelle Stengers, Université Libre de Bruxelles
Giuseppe Zaccaria, Università degli Studi di Padova

Comitato Editoriale

Francesco Carbone, Università degli Studi di Padova
Andrea Cozza, Università degli Studi di Padova
M. Carmen Domínguez Gutiérrez, Università degli Studi di Padova

Il nome della collana *Lince-o. Saperi Nomadi* si ispira alla lince che l'Accademia Nazionale dei Lincei ha scelto come emblema per la straordinaria acutezza visiva e agilità mentale. La spirale, che le abbiamo attribuito come coda, allude alla natura infinita della conoscenza ed è una delle forme più diffuse nell'universo: è presente nelle galassie, nelle conchiglie, nei cicloni, nel DNA... Viene poi naturalmente Galileo che, a partire dalla sua ammissione all'Accademia (1611), fu fiero di firmare come Galileo Galilei Linceo. Ma c'è anche un Linceo più antico a cui rimandiamo. L'argonauta della mitologia greca, alla conquista del vello d'oro che guariva le ferite, la cui vista penetrante lo rendeva capace di attraversare le cose e di vedere anche sotto la terra.

La collana *Lince-o. Saperi Nomadi*, che è dedicata alla trasversalità nei saperi e al dialogo tra le discipline, è un omaggio a tutto questo insieme.

*Ciencia y poesía
en el mundo
panhispánico
contemporáneo*

Antonella Cancellier
M. Carmen Domínguez
Gutiérrez
(eds.)

cleup



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
DIPARTIMENTO DI SCIENZE
POLITICHE E INTERNAZIONALI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Finanziato dall'Unione europea-Next Generation EU, Missione 4 Componente 2 CUP C53D23006880006, Progetto Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022) del Dipartimento di Scienze Politiche, Giuridiche e Studi Internazionali (SPGI) dell'Università degli Studi di Padova.

La presente pubblicazione è stata sottoposta a *peer review*.

Prima edizione: novembre 2025

ISBN 978 88 5495 913 2

© 2025 CLEUP sc

Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova

via G. Belzoni 118/3 – Padova (+39 049 8753496)

www.cleup.it

www.facebook.com/cleup

Tutti i diritti di traduzione, riproduzione e adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo (comprese le copie fotostatiche e i microfilm) sono riservati.

In copertina: l'immagine creata per la collana *Lince-o. Saperi Nomadi* è ispirata alla lince dell'emblema dell'Accademia Nazionale dei Lincei e alle code a spirale dei gatti fantastici delle incisioni di Conrad Lycosthenes (1557), Johann-Georg Schenck (1609) e Fortunio Liceti (1634).

Índice

- 7 Premisa
Antonella Cancellier
- 11 Poética de la enfermedad en Hispanoamérica
desde las “pestes del siglo XX” hasta
Cuadernos de patología humana del mexicano
Orlando Mondragón
Irina Bajini
- 25 Tigres, puñales, haikus.
Atlas de J.L. Borges y la ciencia de los signos
de Ch. S. Peirce
María Amalia Barchiesi
- 43 Poesía y ciencia: una provechosa amistad en el lenguaje
Rei Berroa
- 81 El Contextualismo de Cayo Claudio Espinal
en un poema inédito de Víctor Saldaña
Marina Bianchi
- 105 *Quipus* y nudos: enlaces entre ciencia y literatura,
matemática y arte.
De Jorge L. Borges a Jorge E. Eielson
Luciano Boi

- 139 Metáforas gastronómicas. Limones, pimientos y merluzas:
una manera de medir el universo
Enric Bou
- 173 Poesía y ciencia: entre espejos y metáforas
Carlos Briones
- 193 Salud, ciencia biomédica y epistemología de la complejidad.
La propuesta poética de Mario Markus en *Poemas Químicos*.
Un poema sobre cada elemento
Antonella Cancellier
- 203 Fe *versus* rizoma: física y poesía en David Jou
y Agustín Fernández Mallo
Simone Cattaneo
- 221 Algunas reflexiones en torno a la poesía fractal:
autosimilitud, recursividad, dinámicas autopoiéticas
Erminio Corti
- 243 “Ornitología pensajera”: zoología e ironía
en la construcción del discurso poético
en *Son palomas pensajeras* de Rei Berroa
Tiziano Faustinelli
- 261 Clara Janés “por las buenas vías de la neguentropía”
Candelas Gala
- 283 Poética del cristal: origen, evolución y futuro
de una metáfora
Juan Manuel García-Ruiz
- 315 De células y universos compartidos
Maricela Guerrero
- 321 La belleza de las ecuaciones
Clara Janés
- 335 El arco iris de Newton (o una belleza sin tormenta)
Osvaldo Picardo
- 349 Plantas y tiempo profundo: una visión poética
Guido Roghi

Premisa

*Antonella Cancellier**

La epistemología de la “complejidad” (Morin, Prigogine, Stengers), una profunda revolución en el pensamiento filosófico y científico contemporáneo, implica una concepción holística del ser y, por consiguiente, una “nueva alianza” (Prigogine y Stengers) entre las “dos culturas” interconectadas (Snow).

Así, superando la brecha entre la cultura científica y la humanística, una nueva perspectiva relacional y dialógica subyace a la “tercera cultura” que encuentra su sinapsis privilegiada en la comprensión y la práctica de la poesía. Dentro del mismo sistema complejo y de la reciprocidad de conocimientos y técnicas, la sinapsis “ciencia y poesía” abarca las tensiones y exploraciones de ambos discursos, tanto en términos de referencialidad como de principio interactivo, integrando sus conexiones en la formulación de nuevos paradigmas y en una interpretación renovada del mundo.

Con el propósito de ofrecer un espacio interdisciplinario y transversal, presentamos un volumen conformado por diecisiete ensayos de científicos y humanistas, y de poetas científicos y científicos poetas que proceden de Italia, España, Francia, Estados Unidos e Hispanoamérica, en diálogo entre ellos¹. Desde un amplio espectro de

* Università degli Studi di Padova.

¹ Muy sugerente y enriquecedora ha sido la conversación entre Agustín Fernández Mallo y Carlos Briones, científicos, divulgadores de la ciencia y poetas, que por su carácter de oralidad no se publica en este volumen.

enfoques y perspectivas, el libro aborda las relaciones de la poesía con las ciencias exactas, físico-naturales, matemáticas, químicas, médicas, y con la poética de la naturaleza, así como con las cuestiones cruciales de la biodiversidad y la sostenibilidad ambiental, que a su vez se cruzan con las ciencias sociales y políticas.

En plena sintonía con el espíritu y las finalidades de la colección *Lince-o. Saperi Nomadi*, el volumen que publicamos –*Ciencia y poesía en el mundo panhispánico contemporáneo* (Antonella Cancellier – M. Carmen Domínguez Gutiérrez eds.)– es fruto de un coloquio internacional que organicé con M. Carmen Domínguez Gutiérrez en la Universidad de Padua (26-28 de junio de 2025)² en el marco del proyecto PRIN 2022 (Proyecto de Relevante Interés Nacional) sobre *Transmedialidad: media, ciencia, géneros, artes en la poesía panhispánica (1980-2022)*³ que cuenta con la participación de cinco universidades italianas en la expansión y el desarrollo de la investigación: Padua, Bérnago, Milán, Roma Tor Vergata y Venecia Ca' Foscari⁴. Con

² Dirección científica y organización del coloquio: Antonella Cancellier y M. Carmen Domínguez Gutiérrez. Comité científico: Antonella Cancellier, Vincenzo Milanese, Telmo Pievani (directores Lince-o. Saperi Nomadi); Ambrogio Fassina, Candelas Gala, Clara Janés, Gianmario Molin, Giuseppe Zaccaria (comité científico Lince-o. Saperi Nomadi); M. Carmen Domínguez Gutiérrez (comité editorial Lince-o. Saperi Nomadi); Gilberto Artioli, Stefano Mammi, Giuseppe Zanotti (Università degli Studi di Padova). En particular se agradece la imprescindible y preciosa colaboración en este coloquio en Padua de Gilberto Artioli (catedrático de Mineralogía), Gianmario Molin (catedrático de Mineralogía), Giuseppe Zanotti (catedrático de Química biológica), Stefano Mammi (catedrático de Química industrial, director del Departamento de Ciencias químicas) y la acogida durante el coloquio en el *Museo della Natura e dell'Uomo* de la Universidad de Padua.

³ PRIN convocatoria 2022 – “Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panhispánica (1980-2022)” / “Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)”, ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca – Unione Europea Next-Generation EU.

⁴ Composición hasta el 30 de septiembre de 2024: Università degli Studi di Padova (responsable de la Unidad y *Principal Investigator-PI* del proyecto: Antonella Cancellier); Università degli studi di Bergamo (responsable de la Unidad: Marina Bianchi); Università degli Studi di Milano (responsable de la Unidad: Danilo Manera); Università degli Studi di Roma Tor Vergata (responsable de la Unidad: Loretta Frattale); Università di Venezia Ca' Foscari (responsable de la Unidad: Enric Bou). Desde el 1 de octubre de 2024, la nueva composición es: Università degli studi

mucho gusto acogemos este nuevo libro en la colección *Lince-o. Saperi Nomadi*, que dirigimos Vincenzo Milanese, Telmo Pievani y yo, ‘dedicada a la transversalidad en los saberes y al diálogo entre disciplinas’, como se explica en su paratexto.

Ciencia y poesía en el mundo panhispanico contemporáneo es un homenaje a Clara Janés y a Mario Markus.

di Bergamo (responsable de la Unidad y *PI* del proyecto: Marina Bianchi); Università degli Studi di Milano (responsable de la Unidad: Simone Cattaneo); Università degli Studi di Padova (responsable de la Unidad: M. Carmen Domínguez Gutiérrez); Università degli Studi di Roma Tor Vergata (responsable de la Unidad: Loretta Frattale); Università Venezia Ca’ Foscari (responsable de la Unidad: Alessandro Mistrorigo).

Tigres, puñales, haikus.
Atlas de J.L. Borges y la ciencia de los signos
de Ch. S. Peirce*

María Amalia Barchiesi**

INTRODUCCIÓN

Jorge Luis Borges cuando cita en un pasaje de *Atlas* (1984) una frase de Emerson: “el lenguaje es poesía fósil” (1999: 85) parece estar confesando el propósito de su penúltimo libro: capturar arqueológica y poéticamente el alma semiótica de cosas, artefactos, animales, momentos, experiencias y espacios culturales.

El interés de este artículo, que se inspira en estas palabras que he citado del autor argentino, consiste en analizar el punto de convergencia de conceptos clave de la ciencia semiótica interpretativa del filósofo estadounidense Charles S. Peirce (1839-1914), y su posterior aplicación en el ámbito de la ergonomía y del *design*, con ideas sorprendentemente afines que expone Borges tanto en algunos de sus escritos breves llamados “medidos” –que navegan en el cruce entre ensayo, cuento y poema–, como en los textos poéticos que forman parte de este pequeño volumen.

* Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto PRIN convocatoria 2022 – “Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panhispanica (1980-2022)” / “Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)”, ID 2022JML3N9, Ministero dell’Università e della Ricerca – Unione Europea Next-Generation EU.

** Università degli Studi di Macerata. Miembro de la Unidad PRIN 2022 de la Università degli Studi di Padova.

Ubicándonos en su producción anterior, encontramos un texto medido sumamente revelador del cual nos valemos como punto de partida para nuestras reflexiones. Me refiero a “Mutaciones” (*El hacedor*, 1960) que, como su nombre lo indica, cuenta como una especulación sobre las vertiginosas mutaciones culturales y semánticas de algunos artefactos clave en la historia de la humanidad, cuyos diferentes significados Borges conjetura en su devenir histórico y semiótico, ilustrando admirablemente el concepto de “semiosis ilimitada” de Peirce.

Nos centraremos a continuación en tres escritos de *Atlas*, suerte de libro de viaje, agregamos, editado junto a María Kodama. “La diosa gálica”, “Milonga del puñal” y “Mi último tigre” son los textos que he seleccionado para nuestro abordaje. Todos ellos exhiben una fructuosa coincidencia con nociones fundamentales de la semiótica peirciana. Además de la ya mencionada “semiosis ilimitada”, en ellos encontramos nuevamente el razonamiento por “abducción”, ya abordado por la crítica –en la que cabe destacar el valioso aporte de Iván Almeida (2002)¹–, y el empleo de la categorización de signos con relación a su objeto: “íconos”, “índices” y “símbolos”, con sus posibles transformaciones en el proceso de semiosis ilimitada.

1. MUTACIONES SEMIÓTICAS

En “Mutaciones”, ya Borges se ubicaba como absorto espectador de un conjeturado proceso de traducción semiósica que las culturas pasadas y venideras pueden operar, por ejemplo, en signos emblemáticos de antiguas sociedades, como la flecha, la cruz y el lazo:

En un corredor vi una flecha que indicaba una dirección y pensé que aquel símbolo inofensivo había sido alguna vez una cosa de hierro, un proyectil inevitable y mortal, que entró en la carne de los hombres y de los

¹ Según Iván Almeida (2002: 19), la práctica abductiva de Borges reside en la forma en que trata la “abducción primaria” concebida por Peirce, esto es, la forma en que conjetura las relaciones entre la razón y el universo, que sirven de justificación para todas las otras conjeturas.

leones y nubló el sol en las Termópilas y dio a Harald Sigurdarson, para siempre, seis pies de tierra inglesa.

Días después, alguien me mostró una fotografía de un jinete magiar; un lazo dado vueltas rodeaba el pecho de su cabalgadura. Supe que el lazo, que antes anduvo por el aire y sujetó a los toros del pastizal, no era sino una gala insolente del apero de los domingos.

En el cementerio del Oeste vi una cruz rúnica, labrada en mármol rojo; los brazos eran curvos y se ensanchaban y los rodeaba un círculo. Esa cruz apretada y limitada figuraba la otra, de brazos libres, que a su vez figura el patíbulo en que un dios padeció, la “máquina vil” insultada por Luciano de Samosata [2].

Cruz, lazo y flecha, viejos utensilios del hombre, hoy rebajados o elevados a símbolos; no sé por qué me maravillan, cuando no hay en la tierra una sola cosa que el olvido no borre o que la memoria no altere y cuando nadie sabe en qué imágenes lo traducirá el porvenir (Borges 1989b: 76).

“Mutaciones”, como dijimos, ilustra magistralmente el gran espectáculo del recorrido de los signos del cual habla Peirce, un proceso continuo y potencialmente infinito de interpretación. En la práctica, cada interpretación de un signo genera nuevos signos, dando lugar a una cadena de significados que nunca termina. Veamos en este texto de Borges los puntos de confluencia entre ambos pensamientos.

A este respecto introduzco un breve íncipit sobre la teoría de los signos peirciana. Comenzamos con el concepto ya esbozado de semiosis ilimitada, es decir, el proceso de creación de formación de significado, cuyo punto de partida es la realidad externa que Peirce llama “objeto dinámico”, un hecho bruto de la experiencia

² Las relaciones del signo para Peirce son las siguientes: del signo con sí; del signo con el objeto; del signo con el interpretante, cómo este lo representa. Los tres modos que corresponden a tres categorías son Posibilidad; Factualidad y Ley. Por lo tanto, centrándonos en la segunda tricotomía, que es la que nos interesa en este apartado, un icono se relaciona con el objeto en virtud de caracteres propios del mismo, en una relación de similitud; un índice es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud del hecho de que está realmente determinado por ese objeto, en el cual la relación factual no es sólo causalidad sino también contigüidad. Un símbolo es un signo que se refiere al objeto que este denota en virtud de una ley (convención), en general una asociación de ideas generales que hace que el símbolo se interprete como referente de ese objeto (CP 2.249 1903r). Véase también Proni (1990: 239-244).

por sí mismo incognoscible porque para poder dar cuenta de la realidad externa, según el filósofo norteamericano, necesitamos los signos. El signo ‘remite a’, ‘está en el lugar del objeto dinámico’, es el “representamen”, que representa el objeto dinámico desde algún punto de vista. Peirce denomina *ground* a este aspecto del objeto dinámico que toma y trasmite el “representamen” (Eco 1993: 42-46). Y llama “objeto inmediato” al modo en que el objeto dinámico es focalizado. Un signo interpretante no tiene límites ya que cada pensamiento-signo se traduce siempre en otro. Para el semiótico americano el triángulo semiótico constituye la esencia de su semiótica de la interpretación: el objeto dinámico es lo que pone en movimiento la respuesta interpretativa que puede ser una palabra pronunciada o escrita, una imagen, un objeto. La percepción del objeto dinámico provoca así un evento en nuestro sistema nervioso (Proni 2002: 27). Si ningún conocimiento es posible de forma intuitiva, entonces todo acto de cognición está mediado, y la mediación se lleva a cabo mediante signos y semiosis. Si queremos representar el proceso de semiosis en forma de triángulo, la base de este –la relación entre el representamen y el objeto– puede considerarse tanto como una relación que va del objeto (en el sentido de objeto dinámico) al representamen, como una relación que va del representamen al objeto (en el sentido de objeto inmediato, que el representamen o signo presenta o considera bajo uno solo de los muchos aspectos posibles). En otros términos, para Peirce no existe un conocimiento intuitivo, todo conocimiento se da en signos; así como el pensamiento es signo, el hombre mismo es signo. Todo signo interpretante se convierte a su vez en signo para otro interpretante, y así sucesivamente en un proceso dinámico y constante.

Jorge Luis Borges en “Mutaciones” reproduce la semiosis ilimitada retrocediendo a los orígenes sýgnicos de tres ‘artefactos’, en una suerte de retroducción-abducción, un retroceso hacia el pasado que va desde el efecto hasta la causa. Y lleva a cabo esta operación desde el representamen hasta el objeto, es decir, acercándose de alguna manera a su objeto “dinámico”. Fecha, lazo y cruz fueron inicialmente artefactos de uso para luego convertirse en artefactos sýgnicos, como la imagen convencional de una flecha que hoy, como señala Borges, indica una dirección. Los tres fueron artefactos que mediaban entre

la necesidad de realizar una tarea y su ejecución; fueron diseñados como mediación capaz de permitir el *saber hacer* y el *poder hacer*. Estos signos-artefactos, como sugiere además Borges, fueron mutando de clase, según la segunda tricotomía de signos que formuló Charles S. Peirce: los íconos son signos que pueden significar un objeto gracias a una mera semejanza con su objeto, como en una pintura; los índices son signos que se refieren a un objeto en virtud de una relación física directa con este, por ejemplo, una firma, y los símbolos están relacionados con su objeto gracias a una convención, en general, una asociación mental, las palabras en sentido saussuriano, un logo publicitario, por ejemplo.

El escritor argentino, como dijimos, ilumina en una suerte de arqueología *sígnica* las relaciones que van del representamen al objeto. A saber, el punto de arranque es la contemporánea, inofensiva y desafilada imagen de una flecha que indica una dirección en un corredor, un espacio cerrado, pacífico y civilizado. Este signo traduce a otro que lo precede: un hostil e hiriente proyectil pensado en antiguos y belicosos contextos. Si retrocedemos aún más en este proceso de traducción *sígnica*, como sugiere apretadamente el texto, Borges hace referencia desdibujadamente a una elemental y rudimentaria “cosa de hierro”, con la que parece ir acercándose a esa idea de hecho bruto incognoscible ya mencionado, y a la categoría de “primeridad” (*Firstness*) que acuñó Peirce³, algo que no tiene causa, ni precedente ni diferenciación: “Lo primero es aquello cuyo ser es simple en sí mismo, que no se refiere a nada ni se esconde detrás de nada; éste vehicula las nociones de presente, inmediato, fresco, nuevo, inicial, original, espontáneo, libre, vívido, consciente y evanescente” (CP 1.356-357, 1890 ca.). Peirce explica el concepto de primeridad en estos términos: “lo que fue para Adán el mundo el día en el cual abrió los ojos” (CP 1.356-357, 1890 ca.); “la primeridad es el modo de ser de lo que es así como es, positivamente y sin referirse a otra cosa” (CP 8.32, 1904).

³ Para Peirce el signo es fruto de una correlación triádica que consta de tres categorías: la Primeridad (*Firstness*), la Segundidad (*Secondness*) y la Terceridad (*Thirdness*), “ideas generales”, “inclinaciones” o “tendencias” que yacen en todo pensamiento humano (CP 1.356, c.1890).

En síntesis, lo que cambia en este proceso semiótico del signo ‘flecha’ que reproduce dicho autor es el *ground*, es decir, sus diferentes contextualizaciones con sus correspondientes significados.

Por otra parte, el hecho de encontrar una cruz rúnica en una tumba de un prosaico cementerio del oeste bonaerense argentino funciona como disparador en el observador Borges para especular sobre la estratificación y conformación semiótica del signo símbolo e icono de la cruz, que se registra desde la más alta antigüedad, según leemos en el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier, y que “la tradición cristiana ha enriquecido prodigiosamente” (1986: 362). La cruz rúnica se vuelve icono, por relación de semejanza con su ‘objeto’ –Borges emplea el verbo “figurar”, en el sentido de ‘representar’–, de esa otra cruz cristiana de origen romano, que es icono de la cruz de la *Tau* griega (363). El texto va dilucidando y enriqueciendo dicha trayectoria, sumando el contrastante interpretante, que asume una función extrañante, del filósofo Luciano de Samosata, quien en el siglo I d. C, en la ‘bárbara’ provincia romana de Siria, descalificó mordazmente la cruz. Según las fuentes consultadas por Borges, dicho filósofo calificó como una “máquina vil este artefacto-instrumento de tortura romano: patíbulo en que un dios padeció”. Advertimos en este pasaje una constelación de interpretantes culturales que nos revela el trasfondo signico de la cruz; constelación que el escritor argentino enriquece, además, al introducir signos interpretantes metalingüísticos, como el término “patíbulo” –del lat. *patibulum*, derivado de *patēre* ‘estar abierto, extendido’, según el *Vocabolario Treccani*⁴, al ser un instrumento para extender los miembros del condenado–; palabra asimismo hiperonímica que el autor de *Ficciones* emplea tanto en el sentido connotativo actual de “lugar donde se ejecuta la pena de muerte”, según el *DRAE*⁵, como a su terrible acepción etimológica de tortura.

Centrémonos ahora en *Atlas*, que fue publicado en 1984, tres años después de los viajes durante los cuales el autor argentino y su

⁴ Voz ‘patibolo’, <https://www.treccani.it/vocabolario/patibolo/> [12-07-2025] (la trad. es mía).

⁵ Voz ‘patíbulo’, <https://dle.rae.es/pat%C3%ADbulo> [01-07-2025].

compañera María Kodama se habían sumergido en diferentes culturas, viajando por los continentes africano, asiático y europeo. Experiencia que intensificó en esta última fase de la escritura de Borges la presencia de aspectos sensoriales, táctiles y auditivos, prevalentemente. *Atlas*, como su nombre lo indica, es un intento de capturar en palabras e imágenes los sutiles aspectos culturales percibidos en cada país visitado, y no solo. En los escritos que conforman esta breve colección, vemos un mundo impregnado de culturas, lecturas y libros, a partir de las descripciones-traducciones que María Kodama con su propia sensorialidad le hacía a un Borges ciego. Cumplen en este libro un rol fundamental las fotografías que por su parte sirven a anclar barthesianamente el significado de estos sucintos escritos y poemas, y así revelarnos su especial *ground*. Cito un fragmento del prólogo de Borges: “María Kodama y yo hemos compartido con alegría y con asombro el hallazgo de sonidos, de idiomas, de crepúsculos, de ciudades, de jardines y de personas, siempre distintas y únicas. Estas páginas querrían ser monumentos de esa larga aventura que prosigue. J. L. B” (1999: 5).

“La diosa gálica”, que abre *Atlas*, recoge una estimulante reflexión de Borges en su visita al *Musée d'Art et d'Histoire de Genève* ante la estatua monumental de madera de *La Tène* del año 80 d.C. Al haberse quemado, esta pieza fue fruto de numerosas hipótesis interpretativas hasta que pudo darse con su origen celta⁶. Dicho hecho se convierte

⁶ Borges aparece en una fotografía en *Atlas* junto a esta monumental estatua de madera, que data aproximadamente del año 80 a.C., la cual se encontraba, al igual que las deidades tutelares o los magistrados y benefactores de las ciudades romanas, colocada sobre una columna honorífica a la entrada del puerto celta de Ginebra, situado en Rive. Descubierta el 10 de julio de 1898 en el barrio de Rive, durante la demolición de un antiguo granero entre los pilotes del puerto galo de Ginebra, esta estatua de roble fue interpretada primero como un Roland germánico de la época medieval, y luego como un *genius loci* galorromano. Hubo que esperar al análisis dendrocronológico realizado en 1973 para datarla hacia el año 80 a. C. y reconocerla como el primer ejemplo –y el más imponente conocido hasta la fecha– de la estatuaria celta en madera, testigo de un período hasta entonces desconocido. Información extraída del sitio oficial del *Musée d'Art et d'Histoire de Genève – Statue monumentale*”, <https://www.mahmah.ch/collection/oeuvres/statue-monumentale/004261> [01-07-2025] (la traducción es mía).

en seguro pivót del ejercicio borgesiano de la conjetura o “abducción hipocodificada” de acuerdo a la clasificación de Umberto Eco (1989 [1983]), en su perfeccionamiento de la teoría peirciana, es decir, un proceso cognoscitivo que enriquece imaginariamente el objeto cuya contextualización se puede solo abducir. En la abducción hipocodificata, explica Eco, la regla que selecciona el intérprete es la más plausible, pero no hay seguridad de que sea la correcta (276). El intérprete que lleva a cabo la abducción no posee todos los elementos para establecer la verdad, por lo cual arriesga una hipótesis, como escribe Borges:

Cuando Roma llegó a estas tierras últimas y a su mar de aguas dulces indefinido y quizá interminable, cuando César y Roma, esos dos claros y altos nombres, llegaron, la diosa de madera quemada ya estaba aquí. La llamarían Diana o Minerva, a la manera indiferente de los imperios que no son misioneros y que prefieren reconocer y anexar las divinidades vencidas. Antes ocuparía su lugar en una jerarquía precisa y sería la hija de un dios y la madre de otro y la vincularían a los dones de la primavera o al horror de la guerra. Ahora la cobija y la exhibe esa curiosa cosa, un museo. Nos llega sin mitología, sin la palabra que fue suya, pero con el apagado clamor de generaciones hoy sepultadas. Es una cosa rota y sagrada que nuestra ociosa imaginación puede enriquecer irresponsablemente. No oiremos nunca las plegarias de sus adoradores, no sabremos nunca los ritos (Borges – Kodama 1999: 7).

De estas palabras se desprende la idea peirciana de que los significados de los objetos dependen de las reglas depositadas en el bagaje de una cultura. Si no se conoce la cultura en cuestión es difícil encontrar sus significados. Por ello, a veces, estos signos se llaman símbolos: en ellos la relación entre objeto y significado terminan por depender de un hábito convencional si bien no arbitrario, a diferencia del símbolo verbal que se presenta regido por convención arbitraria (Próni 2002: 21). En “La diosa gálica”, el autor se coloca como intérprete incapaz de reconstruir con precisión los significados de este oscuro objeto religioso; lo define como “una cosa rota”, remitiéndonos a la idea de “primeridad” que ya hemos mencionado. Permanecen opacas y ‘apagadas’, si usamos el acertado adjetivo que Borges emplea, esas funciones que solo se pueden conjeturar

a través de la imaginación o la abducción, un proceso cognoscitivo que se actualiza, agregamos, ante objetos remotos y ajenos a nuestra cultura, cada vez que visitamos un museo, “esa cosa curiosa” como lo denomina Borges sutilmente, mediante el uso del hiperónimo “cosa” y la hipálage “curiosa”, imaginando el plausible punto de vista de la lejana cultura que concibió a la diosa gálica.

3. SEMIÓTICA DE LOS TIGRES BORGESIANOS

En el segundo escrito de *Atlas* que he seleccionado, “Mi último tigre”, un Borges autobiográfico describe y enumera todos los tigres de su vida, a saber, aquel visto por primera vez de niño en un zoológico de Buenos Aires, que describe en su poema “El otro de los tigres” (*El oro de los tigres*, 1972):

Cuántas veces habré mirado
Al poderoso tigre de Bengala
Ir y venir por el predestinado camino
Detrás de los barrotes de hierro
Sin poder sospechar que eran su cárcel.
Después vendrían otros tigres (1989c: 517).

Es decir, los verbales y los literarios, los enciclopédicos, los simbólicos, los visuales; los pintados o dibujados en Occidente y Oriente, y sus últimos “tigres azules” de su homónimo cuento incluido en *La memoria de Shakespeare* (1983). Los coteja en *Atlas* con “su último tigre”, uno de carne y hueso, ya no literario ni simbólico, sino físico y profundamente sensorial, ese supuesto objeto dinámico para Peirce, ese aparente hecho bruto que Borges pudo tocar y oler en un zoológico privado, para traducirlo en signo y exponer su conclusión de que todos sus tigres comparten un mismo estatuto: todos, sin distinción, son signos:

En mi vida siempre hubo tigres. Tan entretrejida está la lectura con los otros hábitos de mis días que verdaderamente no sé si mi primer tigre fue el tigre de un grabado o aquel, ya muerto, cuyo terco ir y venir

por la jaula yo seguía como hechizado del otro lado de los barrotes de hierro. A mi padre le gustaban las enciclopedias; yo las juzgaba, estoy seguro, por las imágenes de tigres que me ofrecían. Recuerdo ahora los de Montaner y Simón (un blanco tigre siberiano y un tigre de Bengala) y otro, cuidadosamente dibujado a pluma y saltado, en el que había algo de río. A esos tigres visuales se agregaron los tigres hechos de palabras: la famosa hoguera de Blake (*Tyger, tyger, burning bright*) y la definición de Chesterton: *Es un emblema de terrible elegancia*. Cuando leí, de niño, los *Jungle Books*, no dejó de apenarme que Shere Khan fuera el villano de la fábula, no el amigo del héroe. Querría recordar, y no puedo, un sinuoso tigre trazado por el pincel de un chino, que no había visto nunca un tigre, pero que sin duda había visto el arquetipo del tigre. Ese tigre platónico puede buscarse en el libro de Anita Berry, *Art for Children*. Se preguntará muy razonablemente ¿por qué tigres y no leopardos o jaguares? Sólo puedo contestar que las manchas me desagradan y no las rayas. Si yo escribiera *leopardo* en lugar de tigre el lector intuiría inmediatamente que estoy mintiendo. A esos tigres de la vista y del verbo he agregado otro que me fue revelado por nuestro amigo Cuttini, en el curioso jardín zoológico cuyo nombre es Mundo Animal y que se abstiene de prisiones.

Ese último tigre es de carne y hueso. Con evidente y aterrada felicidad llegué a ese tigre, cuya lengua lamió mi cara, cuya garra indiferente o cariñosa se demoró en mi cabeza, y que, a diferencia de sus precursores, olía y pesaba. No diré que ese tigre que me asombró es más real que los otros, ya que una encina no es más real que las formas de un sueño, pero quiero agradecer aquí a nuestro amigo, ese tigre de carne y hueso que percibieron mis sentidos esa mañana y cuya imagen vuelve como vuelven los tigres de los libros (Borges – Kodama 1999: 53-54).

Ante el objeto dinámico ‘tigre’ la intención interpretativa de Borges parte de un momento primario: la sensación. El momento en el cual el tigre imprime su estímulo en su aparato sensorial le hace advertir una sensación, que ya posee la forma de la abducción, como afirma Peirce. Esto quiere decir que es ya una forma de interpretación porque filtra a través del sistema nervioso y receptivo los mensajes, quedando algunos registrados otros no, a diferencia de esa divinidad mortal y orillera en el célebre y lúcido cuento de Borges “Funes el memorioso” (*Ficciones*, 1945), cuyo protagonista registraba fatalmente todos. La sensación, para Peirce, se reorganiza conscientemente cuando llega al cerebro, convirtiéndose en precepciones y posteriormente en signos.

Consciente de dicho proceso, Borges coloca dentro de una misma categoría a esos tigres supuestamente reales del principio y fin de su vida junto a sus tigres sígnicos, verbales e icónicos.

4. LOS PUÑALES ERGONÓMICOS DE BORGES

Una atenta lectura de diferentes poesías de Jorge Luis Borges que ha escrito a lo largo de su vida nos permite apreciar sus sugerentes consideraciones acerca de las propiedades ergonómicas de los objetos de uso, como se perfila en “Las cosas” (*Elogio de la sombra*, 1969):

[...] ¡Cuántas cosas,
Limas, umbrales, atlas, copas, clavos
Nos sirven cómo tácticos esclavos.
Ciegas y extrañamente sigilosas!
Durarán más allá de nuestro olvido
No sabrán nunca que nos hemos ido (1989b: 370).

Un objeto de uso, según la semiótica peirceana aplicada al campo del *design* y de la ergonomía está hecho para ser introducido en un proceso interactivo de acciones y conocimientos. El objeto puede estar solo para concluir un proceso (un sillón) o ser parte de un conjunto preestablecido de objetos que contribuyen a concluirlo (un destornillador) (Proni 2002: 17-18). Un objeto, asimismo, puede usarse en modo anómalo, pero este siempre condiciona su interacción de uso debido a sus características físicas y estructurales. Ya estas consideraciones se insinúan tempranamente y con fina agudeza en “El puñal” de Borges (*Evaristo Carriego*, 1930):

En un cajón hay un puñal.
Fue forjado en Toledo, a fines del siglo pasado; Luis Melián Lafinur se lo dio a mi padre, que lo trajo del Uruguay; Evaristo Carriego lo tuvo alguna vez en la mano.

Quienes lo ven tienen que jugar un rato con él; se advierte que hace mucho que lo buscaban; la mano se apresura a apretar la empuñadura que la espera; la hoja obediente y poderosa juega con precisión en la vaina.

Otra cosa quiere el puñal.

Es más que una estructura hecha de metales; los hombres lo pensaron y lo formaron para un fin muy preciso; es, de algún modo, eterno, el puñal que anoche mató a un hombre en Tacuarembó y los puñales que mataron a César. Quiere matar, quiere derramar brusca sangre.

En un cajón del escritorio, entre borradores y cartas, interminablemente sueña el puñal su sencillo sueño de tigre, y la mano se anima cuando lo rige porque el metal se anima, el metal que presiente en cada contacto al homicida para quien lo crearon los hombres.

A veces me da lástima. De tanta dureza, tanta fe, tan impasible o inocente soberbia, y los años pasan, inútiles (1989a: 156).

El puñal de los albores literarios de Borges reaparece en el tercer texto de *Atlas*, el poema “Milonga del puñal”, donde vuelve a aludir al *design* de dicho artefacto, en el que se halla implícita la feroz violencia de su futuro usuario, bárbaro y primordial, acorde al contexto del siglo XIX argentino, en el que gobernó el sanguinario Rosas:

En Pehuajó me lo dieron
unas manos generosas;
más vale que no presagie
que vuelve el tiempo de Rosas.

La empuñadura sin cruz
es de madera y de cuero;
abajo sueña su oscuro,
sueño de tigre el acero.

Soñará con una mano
que lo salve del olvido;
después vendrá lo que el hombre
de esa mano ha decidido.

El puñal de Pehuajó
no debe una sola muerte;
el forjador lo forjó
para una tremenda suerte.

Lo estoy mirando, preveo
un porvenir de puñales
o de espadas (da lo mismo)
y de otras formas fatales.

Son tantas que el mundo entero
está a punto de morir.
Son tantas que ya la muerte
no sabe dónde elegir.

Duerme tu sueño tranquilo
entre las tranquilas cosas,
no te impacientes, puñal.
Ya vuelve el tiempo de Rosas (Borges – Kodama 1999: 77).

Tanto en “El puñal” como en “Milonga del puñal”, Borges se revela como un ergónomo *ante litteram* –poniendo en evidencia lo que más tarde Gibson llamó *affordance* (1999 [1979])⁷ –, cuando hace referencia a la relación implícita entre el sujeto empuñador y el objeto puñal, que puede definirse indical porque posee las características de la facticidad como las definió Peirce. Las propiedades indicales existen también en un objeto solo con relación a otros objetos. Un borde filoso es tal porque existen cosas que pueden ser cortadas por este (Próni 2002:18). En el poema “Milonga del puñal” y también en “La diosa gálica”, la indicalidad se coloca a lo largo de una dimensión temporal: es decir, hacia el futuro, por ejemplo, en las virtualidades del uso del puñal o hacia el pasado hacia las condiciones de su producción. En “La diosa gálica”, su opaca indicalidad está orientada hacia el pasado para quedar irremediamente allí atrapada.

⁷ La “affordance” es un concepto acuñado por el psicólogo James Gibson, para referirse a las posibilidades de acción que ofrece un objeto o entorno en relación con las capacidades de un individuo. En el contexto del diseño, este concepto fue adaptado para hacer referencia a las posibilidades de acción percibidas de un objeto, haciendo hincapié en cómo los usuarios entienden qué acciones son posibles basándose en la apariencia y las características de un objeto. Esta comprensión es crucial para diseñar productos y entornos intuitivos fáciles de usar (Gibson 1999: 206).

Sobre la base de reflexiones extraídas de la semiótica del *design* (Zingale 2009: 11), evaluar las formas de un objeto, como elucubra Borges, significa imaginar sus características globales en el escenario de sus posibles usos: verlo en acción; imaginarlo entre las manos, en el entorno donde será usado, también implica conjeturar las narraciones en que dicho objeto podrá encontrarse involucrado, entrever su “plan narrativo”, si seguimos las consideraciones de Greimas y Courtés (1979). “Lo estoy mirando, preveo / un porvenir de puñales / o de espadas (da lo mismo) / y de otras formas fatales”, escribe Borges, coincidiendo, asimismo, con Bruno Latour (2021), para quien un artefacto no es solo una herramienta pasiva, sino que contribuye a moldear las acciones y las interacciones entre las personas y otros objetos. Dicho artefacto actuando influye en el curso de los acontecimientos.

En síntesis, en *Atlas*, convergiendo con la semiótica peirceana, nos explica con suma perspicacia el hecho de que en la mayor parte del universo estrictamente sígnico en el que nos movemos el aspecto interaccional es fundamental, aspecto que en general se encuentra guiado por una conciencia enciclopédica, como lo expresa palmariamente no solo en “La diosa gálica”, sino también en su relato “There are more things” (*El libro de arena*, 1975):

Para ver una cosa hay que comprenderla. El sillón presupone el cuerpo humano, sus articulaciones y sus partes, las tijeras el acto de cortar ¿Qué decir de una lámpara o un vehículo?... El salvaje no puede percibir la Biblia del misionero, el pasajero no ve el mismo cordaje de los hombres de a bordo. Si viéramos realmente el universo, tal vez lo entenderíamos (1989c: 36-37).

5. DE LA SALVACIÓN POR UN HAIKU, A MODO DE CONCLUSIÓN

Si objetos, animales y vivencias materiales atraviesan el mundo itinerante de *Atlas*, tal vez el libro más experiencial de su obra literaria, Borges para cerrar esta colección elige la evanescente narración “De la salvación por las obras”, fruto de su viaje a Japón en 1984 con María Kodama, y emocionante homenaje al país visitado. En dicho relato,

cuenta que las divinidades japonesas del Shinto se reunieron con la idea de hacer un balance sobre su creación del mundo y del Japón y, especialmente, sobre el obrar de los hombres según los artefactos que estos habían proyectado y usado:

En un otoño, en uno de los otoños del tiempo, las divinidades del Shinto se congregaron, no por primera vez, en Izumo. Se dice que eran ocho millones, pero soy un hombre muy tímido y me sentiría un poco perdido entre tanta gente. Por lo demás, no conviene manejar cifras inconcebibles. Digamos que eran ocho, ya que el ocho es, en estas islas, de buen agüero. Estaban tristes, pero no lo mostraban, porque los rostros de las divinidades son *kanjis* que no se dejan descifrar. En la verde cumbre de un cerro se sentaron en rueda. Desde su firmamento o desde una piedra o un copo de nieve habían vigilado a los hombres. Una de las divinidades dijo:

Hace muchos días, o muchos siglos nos reunimos aquí para crear el Japón y el mundo. Las aguas, los peces, los siete colores del arco, las generaciones de las plantas y de los animales, nos han salido bien. Para que tantas cosas no los abrumaran, les dimos a los hombres la sucesión, el día plural y la noche una. Les otorgamos asimismo el don de ensayar algunas variaciones. La abeja sigue repitiendo colmenas; el hombre ha imaginado instrumentos: el arado, la llave, el calidoscopio. También ha imaginado la espada y el arte de la guerra. Acaba de imaginar un arma invisible que puede ser el fin de la historia. Antes que ocurra ese hecho insensato, borremos a los hombres.

Se quedaron pensando. Otra divinidad dijo sin apuro:

Es verdad. Han imaginado esa cosa atroz, pero también hay ésta, que cabe en el espacio que abarcan sus diecisiete sílabas.

Las entonó. Estaban en un idioma desconocido y no pude entenderlas.

La divinidad mayor sentenció:

Que los hombres perduren.

Así, por obra de un *haiku*, la especie humana se salvó.

Izumo, 27 de abril de 1984 (Borges – Kodama 1999: 103-107).

El concepto de ‘artefacto’ que permite *saber hacer* y *poder hacer* y que hemos estado empleando abarca diferentes tipos de objetos producidos por los seres humanos a lo largo de los siglos, estos pueden ser sonidos; gestos; utensilios e instrumentos; formas orales y escritas del lenguaje natural; textos y libros; instrumentos musicales; instrumentos científicos, etc. Un *haiku*, esencia de lo poético y de la

inferencia para Borges, como lo demuestra en el texto antes citado, entraría por lo tanto en la categoría de “artefacto cognitivo” del cual habla Vygotsky (en Radford 2006), esto es, uno de los resultados de la historia y la cultura humana, que posibilitan la construcción colectiva y la interiorización de conocimientos y procesos mentales, transformando la forma en que entendemos el mundo y a nosotros mismos. Y, en efecto, dicho arte poético es una *forma mentis*, fruto de la combinación entre la predilección por la síntesis extrema y la valorización de lo no dicho, típicos de la cultura japonesa. Borges que había ensayado su escritura en *La cifra* (1981), como si fuera un valioso instrumento útil para ‘templar’ el arte de su propia poesía en español, escribe en su haiku 14 incluido en los 17 *haikus* “¿Es un imperio / esa luz que se apaga / o una luciérnaga?” (1989c: 337), refiriéndose a cosas esenciales en pocas palabras a través de la contraposición de dos imágenes luminosas, un imperio y una luciérnaga, que desaparecen igualmente; captando en sus diecisiete sílabas un instante precioso. Roland Barthes en *El imperio de los sentidos*, también deslumbrado por este fascinante artefacto de la cultura japonesa lo describe así:

[...] el haiku parece dar a Occidente unos derechos que su literatura le niega y unas comodidades que ella le escatima. Vosotros tenéis derecho, dice el haiku, a ser fútiles, cortos, ordinarios, encerrad lo que veis, lo que sentís en un tenue horizonte de palabras, y os parecerá interesante; tenéis derecho a fundar por vosotros mismos (y a partir de vosotros mismos) vuestra propia relevancia; vuestra frase, cualquiera que fuere, enunciará una lección, liberará un símbolo, seréis profundos; con el menor costo vuestra escritura estará llena (Barthes 1990: 94-95).

Para el semiólogo francés, además, la condensación del instante en un haiku evitaba el peso de la narración y el análisis, era una suerte de “zen” textual. Según su punto de vista, dicha composición no tiene significado, es un final y una detención del lenguaje, no quiere decir algo, simplemente es, lo cual le parecía liberador, frente al discurso de Occidente, obsesionado con la interpretación. Citando un haiku de Bashō, sostiene que se trata de una descripción directa que no necesita nada más, una forma pura de signo, sin interpretación (Barthes 1990: 99-102). Y lo más relevante de sus reflexiones para el análisis que estamos

llevando a cabo, es que la limitación del lenguaje en el haiku no es cuestión de concisión sino por el contrario es obrar en la raíz misma del sentido para lograr que este no se interiorice, no huya en el lenguaje. En otras palabras, si bien Peirce nunca estudió el haiku, nos aventuramos a suponer que en las argumentaciones de Barthes, desde la otra orilla de la semiología de corte saussuriano y estructuralista, se pueda vislumbrar un acercamiento al concepto de primeridad de Peirce, de experiencia pura o de nociones de “presente, inmediato, fresco, nuevo, inicial, original, espontáneo, libre, vívido, consciente y evanescente”, ya citadas. Definición barthesiana del haiku, cabe agregar, con la cual Borges probablemente no hubiera estado de acuerdo.

Concluimos pues regresando al universo de *Atlas*, en el que advertimos, en cambio, una percepción refinada y mediada por los signos del entorno de cada lugar visitado, la cual como en la lectura de un haiku invita al lector a completar su significado, a hacer inferencias y conjeturas, a abducir, involucrando procesos interpretativos complejos, en los cuales, para su entendimiento, se hace necesario activar, de ser posible, el propio conocimiento de mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA, Iván (2002), *Borges and Peirce: on abduction and maps*, “Semiotica”, 140,1/4, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, pp. 13-30.
- BARTHES, Roland (1990 [1970]), *El imperio de los sentidos*, trad. de Adolfo García Ortega, Madrid, Oscar Mondadori.
- BORGES, Jorge Luis (1989 [1930]), *Evaristo Carriego*, en *Obras completas II*, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1989a [1945]), *Ficciones*, en *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1989b [1960]), *El hacedor*, en *Obras completas II*, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1989b [1969]), *Elogio de la sombra*, en *Obras completas II*, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1989c [1972]), *El oro de los tigres*, en *Obras completas III*, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1989c [1975]), *El libro de arena*, en *Obras completas III*, Buenos Aires, Emecé.

- BORGES, Jorge Luis (1989c [1975]), *La cifra*, en *Obras completas III*, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1989c [1983]), *La memoria de Shakespeare*, en *Obras completas III*, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis – KODAMA, María (1999 [1984]), *Atlas*, Barcelona, Lumen.
- CHEVALIER, Jean – GEERBRANDT, Alain (1986 [1969]), *Diccionario de los símbolos*, trad. esp. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Gerder.
- DRAE, *DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*, Inicio | Real Academia Española [02-05-2025]
- ECO, Umberto (1989 [1983]), *Cuernos, cascos, zapatos: algunas hipótesis sobre tres tipos de abducción*, en Umberto Eco – Thomas E. Sebeok (eds.), *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*, trad. de Eduardo Busquest, Barcelona, Lumen, pp. 265-294.
- ECO, Umberto (1993 [1979]), *Lector in fabula*, trad. de Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen.
- GIBSON, James (1999 [1979]) *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, trad. it. di Riccardo Luccio, Bologna, il Mulino.
- GREIMAS, Algirdas Julien – COURTÉS, Joseph (2006 [1979]), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, trad. de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión, Madrid, Gredos.
- LATOUR, Bruno (2021), *Politiche del Design. Semiotica degli artefatti e forme della sociabilità*, Dario Mangano – Ilaria Ventura Bordenca (eds.), Milano, Mimesis.
- MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DE GENÈVE-MAH, MAH | Musée d'art et d'histoire de Genève [02-05-2025].
- PEIRCE, Charles Sanders (1931-1958), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Charles Hartshorne – Paul Weiss – Arthur Burks (eds.), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- PRONI, Giampaolo (1990), *Introduzione a Peirce*, Torino, Bompiani.
- PRONI, Giampaolo (2002), *Per un'analisi semiótica degli oggetti*, en Massimo A. Bonfatini – Salvatore Zingale, *Segni sui corpi e sugli oggetti*, Bergamo, Moretti & Vitali Bergamo, pp. 15-28.
- RADFORD, Luis (2006), *Tre tradizioni semiótiche: Saussure, Peirce e Vygotskij*, “Rassegna”, n. 29, pp. 34-39.
- VOCABOLARIO TRECCANI, “<https://www.treccani.it/vocabolario/>”, Treccani [02.05.2025].
- ZINGALE, Salvatore (2009), *Gioco, dialogo, design. Una ricerca semiótica*, Milano, ATi Editore.

Stampato nel mese di novembre 2025
presso C.L.E.U.P. “Coop. Libreria Editrice Università di Padova”
via G. Belzoni 118/3 - 35121 Padova (+39 049 8753496)
www.cleup.it - www.facebook.com/cleup



LINCE-O
SAPERI NOMADI

- 01 Clara Janés, *Lapidario/Lapidario*, traduzione e cura di Antonella Cancellier
- 02 Clara Janés, *Fossili/Fósiles*, traduzione e cura di Antonella Cancellier
- 03 “*El corazón es centro*”. *Narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico*, Antonella Cancellier, Alessia Cassani, Elena Dal Maso (eds.)
- 04 María Amalia Barchiesi, *La felicidad de los museos. Julio Cortázar, alguien que anduvo por Italia*
- 05 “*Cien mil ojos en dos ojos*”. *Semántica y representaciones del ojo en el mundo hispánico*, Antonella Cancellier, Carmelo Spadola (eds.)
- 06 *Nuevos paradigmas poéticos transmediales en el ámbito panhispánico*, Antonella Cancellier, Marina Bianchi, M. Carmen Domínguez Gutiérrez (eds.)
- 07 *Ciencia y poesía en el mundo panhispánico contemporáneo*, Antonella Cancellier, M. Carmen Domínguez Gutiérrez (eds.)

Antonella Cancellier es catedrática de Lengua española y traducción en la Universidad de Padua (Departamento de Ciencias Políticas, Jurídicas y Estudios Internacionales).

M. Carmen Domínguez Gutiérrez es investigadora (*tenure track*) de Lengua española y traducción en la Universidad de Padua (Departamento de Ciencias Políticas, Jurídicas y Estudios Internacionales).

Antonella Cancellier è professore ordinario di Lingua spagnola e traduzione all'Università di Padova (Dipartimento di Scienze Politiche, Giuridiche e Studi Internazionali).

M. Carmen Domínguez Gutiérrez è ricercatrice (*tenure track*) di Lingua spagnola e traduzione all'Università di Padova (Dipartimento di Scienze Politiche, Giuridiche e Studi Internazionali).

ISBN 978 88 5495 913 2



€ 28,00

