

## **EXAMEN DE LA OBRA DE HERBERT QUAIN: CARTOGRAFÍA DE UN RELATO**

Pedro Luis Vargas Álvarez - Universidad Simón Bolívar  
[luisvargas@usb.ve](mailto:luisvargas@usb.ve)

### **RESUMEN**

En este trabajo pretendo leer el cuento de Borges *Examen de la obra de Herbert Quain*, a partir de la idea de que en él se rompe con los protocolos tradicionales de las experiencias autoriales, escriturales y lectoras que tienden a ofrecer sentidos ciertos sobre la obra literaria. Me interesa mostrar que en este relato las categorías que legitiman la experiencia del artefacto cuento son puestas en cuestión, y que, al ponerse en cuestión, al mismo tiempo postulan un protocolo alternativo de la experiencia que no se resuelve en la interpretación del relato, sino que genera un mapa teórico de relaciones con otros textos del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*.

**Palabras clave:** *Examen de la obra de Herbert Quain*, artefacto cultural, protocolos alternativos de la experiencia.

### **ABSTRACT**

In this essay I intend to review Jorge Luis Borges's short story *An examination of the work of Herbert Quain*, starting from the idea that in said short story the traditional protocols regarding the authorial, writing, and reading experiences that tend to offer certain directions to a literary work, are broken. I am interested in showing that in this short story the categories that legitimate the experience of the artifact "short story" are put in question, and that at the same time said categories propose an alternative protocol of the experience, a protocol that is not solved in the interpretation of the short story, but which generates a theoretical map of relationships with other texts in the book *The garden of forking paths*.

**Keywords:** *A review of the works of Herbert Quain, cultural artifact, alternative protocols of experience.*

Hacia 1938. Paul Valéry escribió: La historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura (Borges, 1996 b: 17).

La idea borgeana de la metáfora repetida, de la historia de la literatura como la historia de una producción significativa liberada de autor, desarticula y pone en cuestión todos los sistemas de legitimación tradicionales de la literatura. No hay para Borges instancias metafísicas que permitan articular el discurso [1]: sólo hay un constante desplazamiento de discursos. El “Espíritu” que señala Valéry en la cita de Borges no es un ser superior, sino más bien el tejido (la trama) de un enunciado total que se desplaza en el tiempo con distintos acentos, con distintas modulaciones. En el Valéry de Borges el “Espíritu” es, cuando mucho, una cadena de percepciones anudadas sobre unos principios bastante cuestionables. Así, al abolir la *función autor*, el texto no hace más que mirarse a sí mismo y espejarse permanentemente. Este tipo de texto al romper con las tradicionales instancias de otorgamiento de sentido –y he aquí mi propuesta-, no funciona por acumulación de significados, sino por dispersión; y sugiere un modelo de aproximación teórica al relato, al tiempo que cuestiona todos los protocolos tradicionales de la experiencia cuento. Es un cuento que no narra, que destruye la experiencia de la verosimilitud; que tematiza al autor; que se resuelve en otros textos que refieren a otros textos...; que, en definitiva, imposibilita la crítica literaria tradicional.

Ahora bien, lo que propongo acá es leer el cuento *Examen de la obra de Herbert Quain* desde una propuesta teórica que parte de tres nociones: la noción de artefacto cultural, la noción de protocolo de la experiencia y la noción de protocolo alternativo de la experiencia [2].

### **Dos Modelos de Artefactos Culturales**

Existen dos modelos de artefactos culturales [3]. El primero de ellos funciona como una elaboración construida para legitimar las oposiciones binarias y naturalizar las diferencias entre las palabras y las cosas. Este modelo de artefacto repite la manera en que se ha venido estructurando el pensamiento en Occidente. Desde una perspectiva derridiana, el pensamiento occidental se ha estructurado en función de una serie de oposiciones jerárquicas: en una suerte de batalla en la que uno de los términos recibió una prioridad cualitativa y/o temporal sobre el supuesto derivado, el OTRO, que es considerado inferior o indeseable. Esto supone, antes que nada, la presencia de un centro que da sentidos a las estructuras de significación y que permite jerarquizar los

términos en oposición como buenos o malos, según criterios de identidad, inmediatez o presencia. Desde este modelo, la experiencia se postula como lo verdadero, mientras que el discurso pasa por ser un suplemento, una mera copia, un sustituto. Así pues, este tipo de artefacto sólo consigue legitimidad en la medida en que encuentra su sentido último en su relación con lo real: los signos del texto se resuelven en el esquema binario del signo como significado/significante y la lectura se presenta como el descubrimiento o la reconstrucción de esa relación. Se le enfrenta al artefacto desde el modelo interpretativo y se empieza a construir una geometría de la significación: se buscan tropos y figuras que permitan hacer la sustitución del discurso por su significado real. En definitiva, lo que se postula es que el significante –por alejarse del centro, por ser una interposición entre la cosa y la idea- está en desventaja frente al significado, a la experiencia, a lo real. Así, el discurso sólo tiene valor en tanto que funciona para naturalizar un protocolo de la experiencia.

El segundo modelo de artefacto cultural se constituye no para legitimar el sistema de valores y sentidos, sino para cuestionarlo. Éste es un artefacto que hace patentes las oposiciones binarias que animan al sistema y que revela las fisuras y los desplazamientos en el régimen dicotómico del pensamiento occidental. Se trata de entender que el centro que permite organizar el sistema de signos es sólo una función, un no-lugar, una entelequia metafísica que nunca está presente. Así pues, todo se vuelve discurso, significante, es decir, “un sistema en el que el significado central, originario o trascendental no está nunca absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias. La ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación” (Derrida, 1989: 385). Se trata, pues, de darle una vuelta de tuerca a la manera en que se construye el sentido y, al mismo tiempo, repensar el lugar que le ha otorgado al discurso el modelo de pensamiento occidental. El discurso no encuentra su sentido en la lógica interpretativa que pretende referirlo a la experiencia; es más, ni siquiera encuentra un significado como tal, sino más bien un funcionamiento que parte de la diferencia y de la equivalencia con otros discursos. Así pues, este tipo de artefacto revela la lógica de la complementariedad y el carácter mediado de toda experiencia: no hay centros trascendentales a los que se refiera el discurso, no hay experiencia a la que se refiera el discurso, no hay más que la pura producción significante.

Frente a este tipo de artefacto cultural, el lector se ve obligado a una lectura más bien teórica, que revele lo que el texto *hace* dentro del sistema. No se podrá sólo buscar satisfacer el deseo en la construcción de significados; estos artefactos no calcan la realidad, el deseo no se detiene en la realidad. Ahora bien, ¿qué hacer con ellos? Pues, bien vale aquí la afirmación que Deleuze y Guattari (2000) hacen con respecto al libro, para aplicarla a este tipo de artefactos. Según ellos

No hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. (2000:10)

Es así como más que revelar el calco, más que reconstruir la geometría del discurso, leer este tipo de artefactos significa hacer la cartografía del discurso. Se trata, pues, de que estos artefactos, por su carácter descentrado, por su falta de pivote, por disparar una y otra vez el deseo de sentido, son rizomas. Así pues, “Contrariamente al grafismo, al dibujo o a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga” (Deleuze y Guattari, 2000:26). Levantar este mapa, hacer esta cartografía, es a lo que obliga este tipo de artefacto: rizoma o agenciamiento maquínico que irrumpe en el sistema de sentidos y que, sin dejar de atribuirse objetos, borra la relación con todo objeto; y a quien, sin dejar de pertenecer a un sujeto, no le importa para nada su autor. Este tipo de artefacto, en definitiva, al desligar los significantes de cualquier referente real, muestra la posibilidad de un discurso que no esté anclado en la experiencia. Claro está que al hacer esto, no sólo rompe la oposición binaria discurso/experiencia, sino que también nos revela que al menos es posible pensar que toda experiencia no es más que el resultado de una mediación discursiva, de un protocolo de la experiencia.

Una vez establecidos los modelos de artefactos, lo que quiero es mostrar cómo un artefacto, en este caso un cuento del escritor argentino Jorge Luis Borges, desconstruye el modelo de oposiciones binarias; revela el carácter mediado de toda

experiencia; y genera propuestas teóricas para enfrentar la reflexión sobre otros artefactos culturales.

El relato que he elegido es el *Examen de la obra de Herbert Quain* y paradójicamente, aunque en él no se cuenta nada, hay que aproximársele desde lo que -a falta de un mejor nombre- llamaré su argumento.

El narrador se ha encontrado con un par de notas necrológicas –una del *Times*; otra del *Spectator*- sobre Herbert Quain. En una de éstas se hace referencia a la primera novela de Quain – *The god of the labyrinth* – y se le compara con Agatha Christie y con Gertrude Stein. El narrador, que conoció la obra de Quain, decide hacer entonces una revisión más o menos crítica de la producción de este autor.

Son cuatro los textos del difunto autor comentados en el relato. La ópera prima de Quain es una novela de corte policial titulada *The god of the labyrinth*. Este texto es esbozado por el narrador de la siguiente manera:

Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución que es la verdadera (Borges, 1996 a: 462).

Al parecer este texto de Quain fracasó y, aunque el narrador critica su ejecución deficiente, prefiere atribuir su fracaso al contexto en el que apareció la obra. En segundo lugar, el narrador comentará la novela *April march*:

Trece capítulos integran la obra. El primero refiere el ambiguo diálogo de unos desconocidos en un andén. El segundo refiere los sucesos de la víspera del primero. El tercero, también retrógrado, refiere los sucesos de otra posible víspera del primero; el cuarto, los de otra. Cada una de esas tres vísperas (que rigurosamente se excluyen) se ramifica en otras tres vísperas, de índole muy diversa (Borges, 1996 a: 462)

Se nos presenta, pues, una novela en donde el acontecimiento central puede ser explicado desde múltiples pasados que se excluyen: novela ramificada y llena discursos retrógrados. Valgan dos aclaraciones sobre *April march*: su título no traduce Marcha de abril, sino Abril marzo; además, Quain, sólo logró publicar una parte de la obra: la tercera.

Igualmente curiosa es la tercera de las obras de Quain. Se trata de una comedia en dos actos titulada *The secret mirror*. En ella todo gira en torno a la pasión que por Ulrica Thrale siente el autor dramático Wilfred Quarles; sin embargo, lo relevante está en la construcción de esta historia. Según el narrador en esta obra

Los personajes del primer acto reaparecen en el segundo –con otros nombres. El “autor dramático” Wilfred Quarles es un comisionista de Liverpool; su verdadero nombre es John William Quigley. Miss Thrale existe; Quigley nunca la ha visto, pero morbosamente colecciona relato suyos del *Tatler* o del *Sketch*. Quigley es autor del primer acto (Borges, 1996 a: 464).

Se trata, pues, de una obra en la que los límites entre realidad y discurso están borrados.

El último de los libros de Quain es *Statements*. Se trata de una colección de ocho relatos, cada uno de los cuales esboza un argumento. Un último dato: de uno de estos relatos –*The rose of yesterday*– afirma el narrador haber extraído el argumento para el relato *Las ruinas circulares*, una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*. Ahora bien, es precisamente dentro de este libro donde se encuentra el *Examen de la obra de Herbert Quain*.

Luego de presentar los tópicos y desarrollo general del cuento, ya comienzan a aparecer algunas cuestiones interesantes. En primer lugar, el texto se constituye como un discurso independiente de la experiencia: no hay centro organizador del sentido, o sea, Herbert Quain y su obra nunca han existido. En segundo lugar, el texto está elaborado de tal manera que tematiza dentro del discurso a la figura del autor y a su propia obra. En tercer lugar, el texto posee propiedades de agenciamiento maquínico: no está hecho para significar, sino para funcionar, para ofrecer claves, líneas de sentido, en fin, para abrir el texto a la pluralidad de sentidos. En cuarto lugar, el texto genera teoría: cada uno de los esbozos de relato de la obra de Herbert Quain encierra una clave teórica

para leer uno o varios relatos de Borges. En quinto lugar, el texto postula un modelo crítico: ¿qué significa hacer crítica sobre un autor inexistente? Además, se borran las fronteras entre literatura y crítica literaria: el cuento tiene muy poco de narrativo; se convierte más bien en comentario crítico o en exposición y revisión de la obra de un autor.

Veamos la primera de las cuestiones. Borges hace el comentario sobre la obra inexistente de un autor inexistente. Ahora bien, en Occidente buena parte de la tradición interpretativa ha tenido a la figura del autor y a su intención como el origen y fuente de toda significación. El autor como representante del mundo de la experiencia se convierte en la instancia de legitimación del discurso. En el fondo lo que se hace es recalcar la oposición jerárquica entre discurso y experiencia. El autor funciona como un buen Dios que le otorga sentidos a los significantes que, si no son detenidos a tiempo, pueden acabar con la estabilidad, con el orden. Para decirlo con Foucault (en línea)

En una palabra, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir “esto fue escrito por Fulano de Tal”, o “Fulano de Tal es el autor de esto”, indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que se puede consumir inmediatamente sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto (60).

Así, se suele presentar como natural un sentido: el que deriva de la figura del autor; pero se olvida el proceso coercitivo que logra cerrar la pluralidad de un discurso refiriéndolo a un solo significado.

Sin embargo, cuando Borges elabora el relato o hace el análisis de la obra de un autor que no existe -que ha muerto y que está muerto para todo lo que tiene que ver con la interpretación-, cuando Borges hace esto, lo que está mostrando es la posibilidad de un discurso que debe ser pensado, reconstruido y analizado, más allá de la figura del autor e inclusive más allá de su propia obra. Es una invitación a pensar el lenguaje como un sistema descentrado y a revelar la diferencia como función que organiza el propio sistema. Así, el sentido se postula como una presencia constantemente desplazada, abierta y en construcción. No existe, pues, nada fuera del discurso que permita resolver

el sentido en instancias metafísicas o meta-discursivas; la retórica, la reconstrucción de tropos que enlazan al discurso con la experiencia, deja de ser un modelo válido de aproximación al texto: rota la oposición binaria experiencia/discurso, la obra, el texto, se presenta como puro significante y revela que

La obra no está rodeada, designada, protegida, dirigida por ninguna situación, ninguna vida práctica está allí para decirnos el sentido que hay que darle; siempre tiene algo de “citacional”: la ambigüedad en ella es pura: por prolija que sea, posee algo de la concisión pítica, palabras conformes a un primer código (la Pítia no divagaba) y sin embargo abierta a muchos sentidos, porque estaban pronunciadas fuera de toda situación –salvo la situación misma de la ambigüedad: la obra está siempre en situación profética (Barthes, 1998: 56)

Así pues, la obra, el texto, muestra su carácter citacional, y, como cita, muestra que es al mismo tiempo referencia a otro discurso y encuentro con otro discurso con el que hace sentido por un momento, pero sin dejar de abrirse a la pluralidad.

En definitiva, el relato de Borges desnaturaliza el protocolo según el cual es el autor la fuente de significación, porque ata los discursos a lo real. Precisamente al hacer esto no sólo desnaturaliza el protocolo, sino que también pone en cuestión la primacía que se le ha otorgado a la experiencia por encima de lo discursivo, mostrando que es posible una experiencia puramente discursiva y abriendo la posibilidad para que se piense toda experiencia como construcción discursiva.

El segundo aspecto interesante del relato sobre la obra de Herbert Quain tiene que ver con lo que podríamos llamar la tematización de la figura del autor. El narrador afirma haber extraído el tema de su relato *Las ruinas circulares* de uno de los esbozos de historias contenidos en la colección *Statements* de Herbert Quain. Lo fundamental aquí es que esta afirmación revela que la figura del autor del relato, el Borges escritor, se encuentra inmerso dentro del propio discurso, ya que efectivamente existe el relato *Las ruinas circulares* dentro del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*, libro que, por cierto, también contiene el *Examen de la obra de Herbert Quain*. Así, no se trata, pues, de que el autor organice el sentido del discurso desde afuera, no. Se trata de que el autor está reconstruido como un signo más dentro del relato, se trata de que el autor se



convierte en parte de la máquina que organiza el sentido y entra a funcionar en el juego de desplazamientos y diferencias que operan en el lenguaje.

En una ruptura evidente con la experiencia, Borges se reconstruye como un personaje que escribe dentro del relato la crítica a la obra de Herbert Quain. Además, el ejercicio narcisista no sólo lleva a desplazar al autor de la realidad hacia el discurso, sino que también el mismo relato ofrece la clave para entender cómo opera la construcción de su sentido. Esto se hace patente cuando revisamos con detenimiento una de las obras de Herbert Quain. Se trata de la comedia que posee el revelador título de *The secret mirror*. En el bosquejo que hace Borges de esta pieza de Quain se dice que el autor de la primera parte de la obra es un personaje de la segunda. Así, el personaje Wilfred Quarles del primer acto resulta ser el autor John William Quigley del segundo acto.

En definitiva, la obra muestra cómo los límites entre experiencia y discurso están borrados y cómo el autor –que debería pertenecer a la realidad, que desde la realidad otorgaría sentidos “validos” a la obra- forma parte de una cadena de significantes que obtiene sentidos operando desde la autorreferencialidad. En este orden de ideas, lo que hace el *Examen de la obra de Herbert Quain* es mostrar dentro de sí mismo la clave para leer el propio relato: se le invita al lector a desentrañar el sentido del discurso desde el propio discurso.

### **El Artefacto *Examen de la obra de Herbert Quain***

Si este relato no postula sentidos que se relacionen con la experiencia, lo que sí genera es significantes que pueden funcionar con otros discursos. Como artefacto, revela su sentido en función de su capacidad para generar teoría, para generar una poética que permita aproximarse al funcionamiento del propio discurso y de otros discursos. Así pues, el *Examen de la obra de Herbert Quain* no sólo contiene las herramientas para aproximarse a su lectura, sino que también está construido para significar, para hacer sentidos, con otros de los relatos del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*. Así pues, la crítica sobre la obra de Quain contiene las claves para leer no sólo el propio relato, sino otros relatos que lo acompañan dentro del libro. Cada uno

de los esbozos que de la obra de Quain hace Borges bosqueja la manera en que se debe cartografiar el sentido del discurso contenido en el relato y del discurso de otros relatos.

En el caso de las obras de Quain tituladas *April march* y *The god of the labyrinth* ambas funcionan como claves de lectura del relato titulado *El jardín de senderos que se bifurcan*. Lo que se presencia es de nuevo un ejercicio de desplazamientos: ante un discurso descentrado, el lenguaje se torna un juego de simetrías, de repetición de las diferencias, de desplazamiento; y, entonces, es posible encontrar dentro de una colección de relatos un relato que dé la clave para leer el relato que da nombre a todo el libro que sirve de clave para leer a todo el libro. Es así cómo el relato *El jardín de senderos que se bifurcan* sirve como clave para interpretar toda la colección, pero en juego de diferencias no es posible leer este relato sin entender su funcionamiento y es precisamente este funcionamiento el que está sugerido, esbozado en los relatos *April march* y *The god of labyrinth*, de Herbert Quain.

¿Cómo sucede esto? ¿Cómo opera el relato con otros relatos? Pues bien, no se trata de que en *El jardín de senderos que se bifurcan* se copien los argumentos de las obras de Quain, no hay repeticiones. Se trata de que estos esbozos de la obra de Quain revelan los mecanismos para leer *El jardín de senderos que se bifurcan*.

Así pues, en este último texto lo que se presenta es un fragmento de la declaración de Yu Tsun, espía chino al servicio del imperio alemán, quien guarda un secreto: sabe el lugar de las baterías inglesas ante un posible ataque de los alemanes. Por una circunstancia desafortunada es descubierto y perseguido en Inglaterra por el capitán Richard Madden; en su huida llegó aparentemente por casualidad a la casa de un sinólogo que le muestra un libro. Decide matarlo ante la presencia en ciernes de su perseguidor. Los periódicos publican: asesinado el sinólogo Stephen Albert; los jefes en Alemania comprenden el mensaje: las baterías serán colocadas en Albert; Yu Tsun es condenado a la horca. Pareciera que el suicidio hubiera sido casual, pero de hecho no lo fue: antes de optar por el suicidio Yu Tsun decide revisar una guía telefónica, allí sin duda consigue el nombre y la dirección de Albert, y también allí le da forma a su plan. Ni el detective capitán Madden) ni nadie, comprendió el asesinato ni el porqué de la reunión de los dos sujetos. El relato es, pues, la concreción de aquello que se esboza en

*The god of the Labyrinth*: un asesinato, una discusión, una indagación y una solución falsa al final.

La solución falsa es el lector conformándose con la lectura interpretativa, el lector que como Madden atrapa el sentido y olvida lo demás. Sin embargo, el esbozo de la obra de Quain *The god of the labyrinth* postula a un lector que vuelve sobre las páginas del libro y descubre otra solución. Se trata, pues, de que en este relato el asesinato no es lo esencial. Lo esencial está en un diálogo, en una discusión entre el sinólogo y el espía; el tema del diálogo es un libro, un libro en donde –como en *April March*, de Quain- cada historia cuenta la ramificación y la multiplicación del lenguaje.

Finalmente, al dar claves de lectura, el *Examen de la obra de Herbert Quain* termina por mostrarse como un artefacto teórico y crítico. Asimismo, al hacer esto el texto desnaturaliza un protocolo: en él no hay separación entre crítica y literatura; él revela la idea de Barthes (1998) según la cual

está en curso una reforma importante de los lugares de nuestra literatura: lo que se intercambia, lo que se penetra y se unifica es la doble función, poética y crítica, de la escritura; no basta decir que los escritores mismos hacen crítica: su obra, a menudo, enuncia las condiciones de su nacimiento (Proust) o inclusive de su ausencia (Blanchot); un mismo lenguaje tiende a circular por doquier en la literatura, y hasta detrás de sí mismo; el libro es así atacado de flanco y por la retaguardia por el que lo hizo; no hay ya poetas, ni novelistas: no hay más que una escritura (47).

Así este relato muestra en un solo lenguaje al cuento teoría: al cuento máquina que organiza una pluralidad de interpretaciones que no tienen solución de continuidad en la experiencia, sino que ponen en evidencia el carácter diferido de todo sentido. El relato se esfuerza por mostrarnos que quizá la historia de la literatura no es la historia de sus autores, sino la de la significación desplazada, la de la lectura infinita y descentrada.

#### Notas

[1] Piénsese, por ejemplo, cómo en la lectura singular que hace Borges del *Crátilo*, de Platón, en el poema *El Gólem*, se plantea la unidad de la palabra y la cosa en una fusión que, lejos de afirmar la dicotomía esencia/materia en las palabras (la palabra como

reflejo de la idea), lo que busca es poner la instancia metafísica dentro del propio lenguaje. Borges (1996b) afirma que “en las letras de *rosa* está la rosa” (263) y deja de lado la idea de que hay sonidos que hacen recordar en la palabra la imagen abstracta/ideal de la rosa. Al borrar este matiz, el resultado es claro: la única “rosa” que está (es, existe) es la palabra.

[2] Las nociones que sirven para elaborar este trabajo fueron presentadas por el profesor Luis Miguel Isava en el curso *Protocolos alternativos de la experiencia: artefactos culturales y la producción significativa*, durante el año 2008 en la Universidad Simón Bolívar. Quisiera expresar mi gratitud al profesor Isava y a los compañeros de aquel seminario por ayudarme a pensar estos problemas.

[3] La noción *artefacto cultural* refiere a un objeto creado (hecho con destreza, si lo leemos en sentido etimológico) para funcionar desde/con o contra, pero siempre dentro, de una cultura específica. La etimología de la palabra merece un comentario: el artefacto reúne (articula) las condiciones de algo que implica una dimensión física y una dimensión metafísica/intelectual. El hacer (trabajo del cuerpo) y la destreza (trabajo más bien intelectual) aparecen como unidad. En ese sentido, el artefacto es, en principio, el espacio de una experiencia mediada. Ahora bien, el adjetivo *cultural* le otorga al artefacto un carácter distintivo frente a los aparatos y utensilios; a diferencia de estos, el artefacto cultural implica una serie de habilidades, esquemas, estilos, que se incorporan al sujeto y se revelan en prácticas concretas. Desde esta perspectiva, es posible afirmar que al leer el artefacto, también podemos leer en él la forma en que la experiencia es atravesada por una manera de pensarla: por un protocolo, por una convención (consciente o no). Esta manera de pensarla, este protocolo, certifica la experiencia y la llena de sentido. De acá que se puede afirmar que el artefacto al funcionar, al hacerse operativo, revela (y puede llegar a criticar) la manera en que una cultura otorga sentidos –hace significar– sus productos, en lo que Isava (2009) llama “un espesor significativo” (2009:443).

### Bibliografía

Barthes, Roland (1998): *Crítica y Verdad*. Siglo Veintiuno Editores, Madrid.

Borges, Jorge Luis (1996 a): *Obras Completas*. Tomo I. EMECÉ, Barcelona.

Borges, Jorge Luis (1996 b): *Obras Completas*. Tomo II. EMECÉ, Barcelona.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2000): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, Valencia.

Derrida, Jacques (1989): *La escritura y la diferencia*. Anthropos, Barcelona.

Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* En línea <http://148.206.53.230/revistasuam/dialectica/include/getdoc.php?id=286&article=305&mode=pdf> Consultado el 20 de diciembre de 2011.

Isava, Luis Miguel. *Breve revisión a los artefactos culturales*. En *Estudios*, 2009, 34, pp. 441-454, Universidad Simón Bolívar, Caracas. (Hay versión digital en <http://www.revistaestudios.com.ve/wp-content/uploads/2011/07/L-M-Isava.pdf>)