

La palabra y la cifra

Jorge Timossi

Periodista y escritor. Instituto Cubano del Libro.

En su despedida de *La rama dorada*, James Frazer lo advirtió: «Los sueños de la magia podrán ser algún día despiertas realidades de la ciencia». Creo, sin embargo, que esta acertada conclusión, vista desde otro ángulo, debe llevarnos a pensar que no logra totalmente identificar la real combinatoria, las similitudes y equivalencias, la identidad que siempre ha existido, desde el más remoto ayer, entre la magia —entiéndase mito, fábula, creación artística— y la ciencia. Me situó en cambio en el ámbito de *La tumba sin sosiego*, esa obra clave del crítico inglés Cyril Connolly: «cada vez que leo algo científico, me vuelvo mágico; y cada vez que estudio magia, científico»; para luego decidir que «hoy día la función del artista es traer la imaginación a la ciencia y la ciencia a la imaginación, donde se encuentran en el mito». Ya está probado, como ejemplo mayor, que la historia y la teoría del lenguaje, si examinamos tan solo una de las tantas facetas del problema, no sería inteligible sin la historia y la teoría de las matemáticas.

El escritor venezolano Luis Britto García, a propósito del tema, en un artículo titulado «Literatura y matemática», recuerda que «al principio, el número es tan sagrado como la palabra: la Escritura y la Cábala

son el doble registro de una misma mitología». Y agrega: «La última filosofía de las matemáticas se confunde con la teoría del lenguaje: el Reino de las matemáticas bajará de los cielos, o ascenderemos a él por la escala de nuestros pecados lingüísticos».¹

Los semióticos le dan la razón, incluyendo a Umberto Eco, quien desplegó todo el repertorio que denomina como «Pansemiótica cabalística», en su libro *La ricerca della lingua perfetta* (1993). En la obra, reúne todo un conjunto de utopías construidas desde remotos orígenes hasta el siglo XIX con la finalidad de crear una lengua universal común a todo el género humano, tema que obsede y atraviesa la historia de todas las culturas. Entre el cúmulo de teorías sobre las lenguas perfectas, Eco nos asegura que la Cábala se integra a la tradición de los comentarios de textos sagrados como la Torah, y describe técnicas acrósticas, analógicas y permutativas que llevarían a descubrir la cifra oculta tras la letra. Se trata, en esencia, de construir un alfabeto mediante la matemática combinatoria, arte desarrollado en el siglo XIII por Abraham Abulafia —quien prestó el apellido para denominar a la computadora usada por Eco en su novela *El péndulo de Foucault*— con la «Cábala de los Nombres». Esta posibilidad es innegable desde

que Israel, Grecia y Roma representaron los números con letras, lo que perduró en el álgebra, la química y la física.

La palabra y la cifra constituyeron también elementos de preocupación para el pensador austriaco Ludwig Wittgenstein. Para él, el lenguaje es una trama regida por «reglas de juego», ejemplo de las cuales se encuentra al resolver un problema de matemática práctica. Si debemos proseguir la serie 4, 11, 18, lo haremos añadiendo 7. Los movimientos subsiguientes —es decir, los pasos para continuar la progresión— están recogidos en el propio sistema, en las «reglas» de este acto de entendimiento. En el ensayo en que el profesor británico David Pole comenta el pensamiento de Wittgenstein, «La lógica y el pensamiento normativo», se explica que, en líneas generales, la tesis reside en que «un lenguaje, al igual que un sistema matemático, consiste en un conjunto complejo de procedimientos, a los cuales se puede recurrir también en calidad de reglas». Sin embargo, el autor del *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922) y de *Philosophische Untersuchungen* (1953) también nos advirtió que podemos hallarnos al borde de un concepto erróneo si comparamos nuestro lenguaje ordinario a los cálculos exactos, por la sencilla razón de que los cálculos son construidos por nosotros mientras que el lenguaje es algo que heredamos. Esta idea me parece que está muy cerca de las investigaciones filológicas de Freud, por un lado, y por otro, del axioma del presocrático Plotino: «Dos más dos no son cuatro, son cinco, y ello es el principio de la muerte y no de la vida».

¿Qué llevó a Wittgenstein a inspirar, y se dice que también a repudiar, una filosofía del lenguaje? Hay que recordar que en 1903, cuando él era todavía un niño, aparecen los *Principles of Mathematics*, del inglés Sir Bertrand Russell, con quien posteriormente debatió sobre la filosofía del «atomismo lógico», una consecuencia, como subraya el español José Ferrater Mora, «de ciertas meditaciones sobre la matemática y del intento de embeber el lenguaje matemático en el lenguaje lógico». Pero lo que realmente sucedió es que Wittgenstein llegó a la filosofía desde la ingeniería, de sus experimentos en el vuelo de los cometas, de la construcción de un impulsor de reacción a chorro para la aviación y de sus estudios de matemática pura.

En la compleja belleza estructural de las lenguas autóctonas de nuestro continente, para indagar ahora en nuestras raíces, podremos encontrar asombrosas explicaciones del mismo fenómeno. El aymara, lengua hablada por unos dos millones de personas en los Andes peruanos y bolivianos, tiene una base matemática tan resuelta que la llevó a hacer utilizada hasta para fines insospechados. Según la estudiosa argentina Martha Hardman, en su tesis universitaria *Postulados lingüísticos del idioma aymara*, esta lengua forma parte de la familia denominada «jaqui», que tiene una estructura muy particular y atrayente. Por ejemplo, ni el número ni el género forman parte de lo que caracteriza a esta familia de lenguas. Ella comenta que al hablante aymara le

provoca fastidio tener que especificar, contrariamente al castellano, el número y además sus redundantes concordancias, y que el postulado de género le causa risa: ¿cómo puede ser que hasta los perros son «él» o «ella»?; el perro es perro y no es persona para decirle «él» o «ella». Pero el primero y más interesante postulado de esta lengua está reflejado en un proverbio aymara que dice: «si uno ha visto, solo entonces puede decir he visto». Es decir —apunta el estudio de Hardman—, que toda oración aymara indica si la fuente de datos es de conocimiento personal o de conocimiento indirecto. «Es imposible hablar en aymara —dice— sin indicar si el asunto de que se trata es de conocimiento personal del hablante o no. De modo que el niño aymara, al aprender su lengua, simultáneamente aprende a observar y recordar las fuentes de sus datos». Estas y otras características llevaron a que el aymara fuera estudiado desde hace ya muchos años, inclusive con fines militares, y fuentes del Pentágono admitieron que esa lengua sirvió funcionalmente, precisamente por su estructura matemática, para comunicar mensajes cifrados durante la Guerra de Viet Nam, de cuyos fines se desprendieron como subproducto algunos ensayos referidos a sistemas de computación. El profesor Rolando Morales, en su libro *Pobreza y desarrollo en Bolivia*, comenta la «lógica trivalente» del aymara, la misma que puso de relieve su compatriota, el científico e intelectual boliviano Iván Guzmán de Rojas al crear su programa «Atamiri» (vocablo que quiere decir «puente»), de sensacional utilidad para desarrollar una interpretación simultánea entre diversos idiomas con el aymara como base de interacción.

Por todos estos conceptos e informaciones —incluyendo la necesaria elucubración que, por otra parte, sería insensato pretender agotar, ya que el principio de Occam enseña que «no hay que multiplicar en vano las entidades»— se puede estar perfectamente de acuerdo con Britto García cuando dice, en el artículo antes mencionado, que una narrativa, al igual que el despeje de una ecuación, «es la sucesión de trasmutaciones de un mismo conjunto de signos» o que «cada figura geométrica es también literaria».

Estas similitudes, afinidades y especulaciones entre la creación literaria y la demostración matemática, o científica en sentido general, tienen en la obra de un gran número de creadores una influencia especial o bien razones iniciáticas para expresar lo que con toda propiedad se puede definir como la combinatoria de la metáfora y el cálculo. Algunos casos tomados al azar (¿al azar?) son quizás menos conocidos que otros y solo en ellos trataré de enfatizar para, entre otras cosas, evitarme el ridículo de decir que toda buena novela policial progresa algebraicamente hacia su inesperado final mediante la simpleza de un cálculo lógico.

Cuando este tópico se trata, sale de inmediato a relucir la búsqueda del infinito en *El proceso*, de Kafka; la ruptura del tiempo, el espacio y la lógica matemática en Lewis Carroll; y las combinatorias y el uso de la geometría no euclideana en *El Aleph*, de Jorge Luis Borges. Estos ejemplos ya pueden considerarse lugares comunes de la

crítica literaria cuando, en el caso del argentino, la revelación se hace mucho más evidente en «Funes, el memorioso», más aún en «Tlon, Uqbar, Orbis tertius» —donde el ingeniero Herbert Ashe habla del sistema duodecimal de numeración (en el que 12 se escribe 10) y del traslado de tablas duodecimales a sexagesimales (en las que 60 se escribe 10)—, en sus dos sonetos con temas ajedrecísticos —«tenue rey, sesgo alfil, encarnizada / reina, torre directa y peón ladino / sobre lo negro y blanco del camino / buscan y libran su batalla armada»—, y hasta en sus siempre controvertidas declaraciones. En las entrevistas publicadas por el periodista Antonio Carrizo,² al explicar su concepto de la enumeración literaria, el escritor dice que «si usted empieza a enumerar cifras, usted tiene que empezar por una cifra par o por una cifra impar, porque no hay otras. De modo que eso ya es un orden» porque en definitiva, agrega, «las cosas tienden a la forma». La incógnita en Borges está en saber de dónde surgió su tendencia al espejo, a la simetría, a la matemática de la ficción, y no es suficiente conocer que en su Ginebra de adolescente era aficionado al ajedrez o que en su pensamiento tuvieron decisiva influencia Pascal, Spinoza —a quien dedicó poemas— o las obras relativas a lo que supo definir como «esas ilustres incertidumbres que son la metafísica».

Una frase del crítico Marc Alyn me sirve para hacer un enlace entre el gran narrador argentino y la singular figura de las letras portuguesas, uno de los líricos más importantes de este siglo: «A mi entender, Pessoa es un hombre inventado por Borges». Fernando Pessoa, cuya *Oda marítima* fue rechazada por Albert Camus en 1948 para ser publicada por la casa editora Gallimard, no tiene en su obra ortónima o heterónima ningún rastro de acercamiento o interés por las ciencias matemáticas, y un ensayista como el mexicano Octavio Paz lo define más bien en sentido contrario, cuando dice que es «un humorista que nunca sonríe y nos hiela la sangre, inventor de otros poetas y destructor de sí mismo, autor de paradojas claras como el agua» y «taciturno fantasma del mediodía portugués». Pero al estudiar la biografía del poeta cuyo conocido desdoblamiento de personalidad está en el centro de su creación y que él mismo calificó como «un drama en gente en vez de en actos», surgen datos por lo menos curiosos. En una etapa de su vida, situada en marzo de 1916, comienza a tener experiencias mediumnámicas y a estudiar ciencias ocultas, y en carta que escribe a su tía Anica revela que en sus sesiones espiritistas escribía en forma automática. Le dice textualmente: «Y hay, sobre todo, una cosa curiosísima: la irritante tendencia a que me contesten las preguntas (los espíritus) con números, así como a dibujar. No son dibujos de cosas, sino señales cabalísticas y masónicas, símbolos del ocultismo y cosas de este tipo, que me perturban un poco». Agrega que esas comunicaciones «son, por decirlo así, anónimas, y cuando pregunto quién habla me hacen dibujos y me escriben números». Por otro lado, este hombre de visión astral, que interrogó al mundo sin obtener respuesta, realizó en su vida una serie de trabajos que lo relacionaron directamente con los cálculos prácticos: en 1908 fue

redactor de correspondencia extranjera en empresas comerciales de importación-exportación, en Lisboa, pero fundamentalmente en 1926, patenta la invención de un *Anuario industrial sintético, por nombres y cualesquiera otras clasificaciones, consultables en cualquier lengua*, y además dirigió, con sus cuñados, la *Revista de Comercio y Contabilidad*, de la que aparecieron seis números con varios artículos bajo su firma sobre temas económicos y empresariales.

En el hábito de la poesía de lengua portuguesa, quiero mencionar al trascendente brasileño Carlos Drumond de Andrade. El artifice de *Claro enigma*, *La rosa del pueblo*, *Sentimiento del mundo* o *La vida pasada en limpio*, nació en 1902 en el cerrado pueblo de Itabira, en Minas Gerais, en el estado de Belo Horizonte. El que fuera uno de los gestores fundamentales del movimiento literario conocido como «modernista», antes de que se iniciara en las redacciones de periódicos y revistas —de ahí su conocido paralelismo entre el poema y la crónica— primero fue expulsado del Colegio Anchieta, de Nueva Friburgo, en el estado de Río, por «insubordinación mental» y «anarquista», y luego se graduó en química farmacéutica, vocación que nunca ejerció, pero a la que acaso accedió, como otros artistas, por la fascinación estética que en algún momento pudo haber ejercido el amarillo Van Gogh del precipitado de sulfato de sodio. En uno solo de sus poemas, creo que él fue capaz de sintetizar todos estos elementos, el titulado «Confidencia de itabirano», cuya primera estrofa dice: «Viví algunos años en Itabira./ Principalmente nació en Itabira./ Por eso estoy triste, orgulloso: de hierro./ Noventa por ciento de hierro en las calles./ Ochenta por ciento de hierro en las almas./ Y ese enajenamiento de lo que en la vida es porosidad y comunicación». Yo lo conocí en el año 1960, en Río de Janeiro, cuando él se escudaba en un oscuro cargo del Ministerio de Educación, entre dos grandes filas de archivos muy altos, muy negros, muy archivos, con una luz que provenía de una sola ventana lateral y que ni siquiera dejaba intuir la cercanía de la radiante bahía de Guanabara. Ahí estaba Drumond de Andrade, sentado en una escueta silla, en un espacio de no más de dos metros de ancho, entre archivo y archivo. Recuerdo que la conversación fue corta, escueta como su figura, alguna mirada irónica a través de sus espejuelos redondos, alguna frase escéptica, pero lo más importante es que descubrí, sin quererlo, cuál era una de las formas que utilizaba para escribir sus poemas: su mesa estaba completamente cubierta de hojas blancas, y en cada una de ellas había una sola línea de verso. El luego las componía, las reunía, las mezclaba, químico de sus metáforas, para catalizar la totalidad del poema.

El dolor, la tristeza, la desesperanza en un poeta como César Vallejo están estremecidos de números. Estoy convencido de que, para el peruano, el uso de la cifra proviene de sus ancestros y en uno de sus poemas, como el indio milenario, se muestra contando los años con granos de maíz entre las manos. En esa cultura incaica, en esas raíces de la lengua quechua, la angustia de vivir puede expresarse indistintamente con la letra o con la cifra, que

se «humaniza». Por eso dice en «Los nueve monstruos» de *Poemas humanos*: «Jamás, hombres humanos,/ hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera,/ en el vaso, en la carnicería, en la aritmética». Es por ello que pienso que el guarismo en la poesía de Vallejo, ya sea que recurra a él en forma de número o de letra, es un fonema más, con su valor significante, musical y visual, pero que sirve para subrayar o fijar la intensidad emocional de la imagen o de la idea. De *Trilce*, su segundo libro, publicado en 1922, pueden extraerse muchos ejemplos, pero bastarán solo dos para mostrar los modos de empleo diversos. En el poema V: «Pues no déis 1, que resonará al infinito./ Y no deis 0, que callará tanto,/ hasta despertar y poner de pie al 1». En el poema LIII, la primera estrofa está construida así: «Quien clama las once no son doce./ Como si las hubieran pujado, se afrontan/ de dos en dos las once veces».

¿Y la desacralizadora antipoesía del chileno Nicanor Parra? Unas pocas referencias serán suficientes: su concepción del mundo y del arte contemporáneos («Contra la poesía de las nubes/ oponemos la poesía de tierra firme») tiene una intrínseca relación con su formación de físico matemático, sus investigaciones en la mecánica superior y la cátedra que ejerció de Mecánica teórica. Su poema «Advertencia al lector» me remite —y de cierta forma explica y justifica aquella inclusión— a la primera parte de este ensayo, cuando señala: «Los mortales que hayan leído el *Tractatus* de Wittgenstein/ Pueden darse con una piedra en el pecho/ Porque es una obra difícil de conseguir».

Los paradigmáticos cubanos Alejo Carpentier y José Lezama Lima también se expresan en la relación entre los números y la literatura, y recuerdo que el primero, en las conversaciones con que me gratificó en París, me mostró su amor por la ciencia, su puntual información de los últimos inventos tecnológicos y la identificación de su narrativa con los más amplios y diversificados espectros del saber. Sin embargo, al releer sus obras con la óptica de poder utilizarlas para este trabajo, confieso que sus conceptos matemáticos se me escaparon en primera instancia, aunque luego venció la obsesividad por el tema y la seguridad que yo albergaba en el fascinante ordenamiento mental de un artista como él. Recurrí entonces a la ayuda de la Fundación Alejo Carpentier y hablé con el especialista Alejandro Cánovas Pérez, quien desde un primer momento me asombró con sus conocimientos, me reveló «el caso del cuatro», y tuvo la generosidad de escribirme sus notas, que ahora aprovecho con agradecimiento. Cánovas subraya que «el número 4 se presenta en la obra de Carpentier como uno de los misterios que toda creación artística guarda» y si añadimos que ese número, la cuarta letra del alfabeto hebreo, la letra Daleth, significa «puerta», pero también la vía por la cual se accede a la forma, a la posibilidad de ordenar y conocer, ello tal vez se relaciona «con la fascinación carpenteriana por las *puertas azules*, y así sucede que tenemos todos los motivos para sospechar que no hay en esto casualidad». En efecto: la cita, la imagen, la división en estructura y en capítulos es

concebida por Carpentier, en numerosas ocasiones, como cuatro veces, o cuatro secciones. Las novelas *El reino de este mundo*, *El acoso* o el relato «Los advertidos», cada uno tiene cuatro capítulos o partes. *El acoso* es explicitada por su autor con su condición de sonata (I, II, III y coda). El especialista además me llamó la atención sobre el uso del múltiplo de 4, que enfoca correctamente: «Creo —dice— que se debe a las relaciones numéricas existentes en el arte musical y que son utilizadas por Carpentier como referencia y como criterio de composición en su arte literario». De esta forma el 4 se combina con el 3, tétrada y tríada, en números que recordarán la escala musical (siete notas y la octava) y las partituras divididas en siete partes, como el *Réquiem* de Mozart. *El Siglo de las Luces* pertenece a este ejemplo: siete capítulos y una nota sobre Víctor Hughes completan el 8, múltiplo de 4, al igual que ilustra esta idea la primera frase de *Los pasos perdidos*: «Hacia cuatro años y siete meses».

En este mismo sentido puedo asegurar que Lezama Lima es transparente y que la cifra recorre, conceptual y hasta visualmente sus ensayos, su poesía y su novelística. Me limitaré solo a algunas puntualizaciones, ya que a esta altura de los análisis y estudios dedicados a su obra, creo que no pueden haber dudas de que ella está edificada en el equilibrio entre lo órfico y lo pitagórico. En «La dignidad de la poesía», Lezama dice que «La primera aparición de la poesía es la dimensión, un extenso, una *cantidad* secreta, no percibida por los sentidos». En «Preludio a las eras imaginarias» propone que recordemos «a nuestro queridísimo Oppiano Licario en la edificación de su Súmulo, nunca infusa, de excepciones morfológicas», espacio donde la causalidad se hace esperada. Es en este texto donde se elogia una sentencia de Pitágoras, que es intrínseca al punto de vista que he desarrollado: «Existe un triple verbo. Hay la palabra simple, la palabra jeroglífica y la palabra simbólica. Es decir, el verbo que expresa, el verbo que oculta y el verbo que significa». Todo «Confluencias», esa profunda reflexión sobre la *imago*, está erigido en el signo y la contracifra, «el uno con uno indual», el infinito poliedro vertical. El número que más frecuencia se registra en la poesía lezamiana es el dos, es decir, lo dual, el doble, la ambigüedad: «Doble deslíz sediento/ mueve en las paredes sus números». Cuando Lezama cita al Uno, lo hace así, con mayúscula (aquel poema que comienza «El número Uno en las tablas del Tarot»), lo tacha de indual, rechazable, y en «Procesión» —que inicia diciendo que «El desfile del número se hacía en el hastío de su caída invencible»— vaticina que los hombres harán dos grupos: «los que creen que la generosidad del Uno engendra el par, y los que creen que lo lleva a lo Oscuro, a lo Otro», de forma tal que ese Uno no es más —permítaseme el juego aritmético de palabras— que dos.

En la prosa, en cambio, la técnica general, el acento, la base numérica es el tres, la tríada, el triángulo, la Santísima Trinidad, como se advierte en *Paradiso* y en *Oppiano Licario*, aunque es necesario considerar de inicio la advertencia que legó en una carta, al hablar del terceto de sus géneros: «En mí, poesía, ensayo y novela forman parte

del mismo escarbar en la médula del saúco». En este autor, que escribió *La cantidad hechizada* y que teorizó sobre «la cantidad novelable», se funden lo carnal y lo espiritual para hacerse una tercera dimensión metafórica, según explica el escritor César López en su introducción conceptual a *Oppiano*.³ En este acucioso ensayo se demuestra que ello es válido para Oppiano, senador romano, y para el apellido que proviene de Icaro, al cual Saturno le come las dos alas de cera, fusión que hace una tercera persona. Oppiano, Cemí e Inaca Eco Licario constituyen una tríada fundamental, tríada sobre la tríada de *Paradiso*: «Cemí que no está solo, sino que es Cemí más Fronesis más Foción», argumenta César López. En *Oppiano Licario* se multiplican —Julio Cortázar enseñó que en Lezama «las respuestas consistieron en explicaciones que multiplicaban la oscuridad»— los triángulos, desde el que también forman Palmiro, su mujer Delfina y Fronesis, hasta el de este con los dos árabes, Mohamed Ben Said y Cidi Galeb, o el de estos dos y Gabriel Abatón Awalobit. En numerosas secuencias de estas obras el tres, el terceto, cumple su papel, como aquella en que Cemí propone «la funeraria, el ti vivo y la casa serpiente escalera», o ese juego de ajedrez en que él debe jugar a la vez con las blancas y con las negras, y también en la que observa dos tabaqueras con grabados, pasaje que comienza «delante de los tres elefantes», uno de cuyos grabados muestra a tres figuras, que el narrador califica de «extraña tríada coincidente». En *Paradiso* también dice: «Partía de la cartesiana progresión matemática. La analogía de dos términos de la progresión desarrollaban una tercera progresión o marcha hasta abarcar el tercer punto de desconocimiento».

Este número es estudiado por Margarita Fazzolari, en su ensayo *Las tres vías del misticismo en Oppiano Licario*, donde dice que Inaca Eco es el doble de Cemí, que integran un tercer cuerpo, el andrógino original y que ambos, al unirse con Licario, «juntos forman una nueva trinidad, forma recurrente en las dos novelas de Lezama Lima». Asimismo, el novelista y crítico chileno Jaime Valdivieso, en su libro *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*,⁴ dedica una especial atención a los símbolos, en Lezama, de Eros, la Tríada, el Círculo y el Hades. En cuanto a la tríada, dice que en este artífice «la importancia de los números y el concepto de armonía proviene de sus influencias pitagóricas». Agrega: «Armonía significa unión, equilibrio, hipóstasis de tres en uno: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. La tríada forma una estructura armónica con el triángulo equilátero». Dice el propio Lezama:

El triángulo equilátero era el llamado por los pitagóricos La Athena. La Tritogenia, nacida del cerebro de Zeus. Trifolia griega: bien, verdad, belleza. En el tiempo: pasado, presente, futuro. En el espacio: la línea, el plano y el volumen. En la danza clásica de la época de Lully: *juite, opposition y ensemble*. En los misterios: el Padre, el Verbo y el Espíritu Santo.

Valdivieso, además de recordar el trío de Baldovina, Truni y Zohar, relaciona las tres manchas, los «tres islotes de sandía», con la premonición de la muerte del tío Andrés, e indica que la tesis de grado del coronel se titula «Triangulación de Matanzas». Este analista relaciona otros ejemplos de «tres»: Diaghilev, la bailarina vienesa y Fronesis padre; Fronesis hijo, su madrastra y su padre; Godofredo el Diablo, Fileba y Eufrasio o Pablo; Oppiano, su madre y su hermana; el triángulo erótico de Foción, Daisy y George; el coronel que muere a los treinta y tres años; y que en los tres capítulos finales, «dos más esotéricos y cabalísticos del libro», el paseante nocturno es acosado por tres objetos: el sillón, la carcajada y la puerta.

Se impone entonces preguntarnos si la cifra, el número, es también un elemento consustancial de lo real maravilloso en la literatura. Encuentro la respuesta, además de lo ya expresado, en una entrevista que dio Steven Weinberg, profesor de física, de astronomía en la Universidad de Texas, Premio Nobel en 1979, donde dijo que la descripción matemática es, en cierta forma, más verdadera y confiable que la descripción física, y en la que aseguró conclusivamente: «Hay algo de fantástico en las matemáticas».

Notas

1. Luis Britto García, «Literatura y matemática», *Ultimas Noticias*, Caracas, Venezuela, 9 de octubre de 1994.
2. Antonio Carrizo, *Borges, el memorioso*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1982.
3. César López, «Introducción» a *Oppiano Licario*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1989.
4. Jaime Valdivieso, *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*, Orígenes, Madrid, 1980.