



UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA

“ **BORGES,**
HACEDOR DE LABERINTOS ”

Tesina
que presenta
Carmen Araceli Eudave Loera
para obtener el grado de
Licenciatura en Letras Hispánicas

Asesores
Dr. Sergio René Lira Coronado
Mtra. Rocio del Alba Antúnez Olivera

Lectora
Dra. Ana Rosa Domenella Amadio

México, D.F., junio de 1994

152901

Índice

Introducción	9
I. Los laberintos: símbolo, historia, mitología	13
A) El laberinto como símbolo	16
B) El laberinto en la antigüedad	18
a) El laberinto de la Heracleópolis	18
b) Borges y el laberinto de Creta	19
II. Dédalo-Borges: el laberinto de la escritura	23
A) Algunas características de la literatura borgeana	25
B) Niveles de aparición del laberinto	27
a) A nivel temático	28
b) A nivel de la composición	29
C) Juegos de lógica combinatoria	36
a) Aplicados al lenguaje	36
b) Aplicados a la creación de argumentos literarios	42
III. Laberintos espaciales y temporales	45
A) Laberintos físicos	47
a) Dentro del laberinto	47
b) Morfología del laberinto	53
B) Laberintos temporales	59
a) Las oscuridades del tiempo	59
b) Laberintos del destino	61
* Las ramificaciones del tiempo	61
• El tiempo divino y el tiempo humano	69

IV. El infinito como laberinto	77
A) El infinito en lo finito	81
B) La acción corruptora del infinito	83
Conclusiones	95
Laberinto: enigma y misterio	97
Notas	101
Biblio-hemerografía	109

II A LA UNIVERSIDAD DON CARLOS

*Con infinito cariño, gratitud y respeto a mis padres:
José Guadalupe y María Magdalena.*

*Fraternalmente, a la doblemente grande familia
Eudave Loera.*

*A las entrañables Caballeras de la Mesa Heptagonal
y gentiles Damiselos.*

*Con estimación y gratitud, a los profesores Sergio
Lira, Rocío Antúnez y Ana Rosa Domenella, quienes
con su paciencia y sabios consejos me ayudaron a
desenredar la madeja de mis laberínticas disertaciones.*

Por siempre a Borges.

**BORGES,
HACEDOR DE LABERINTOS**

Introducción

Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo (1899-1986), muestra, a través de su obra, una profunda preocupación por los temas metafísico-existenciales de todas las épocas: ¿qué son el tiempo y la eternidad?; ¿cuál es la secreta configuración de las leyes que determinan el destino humano?; ¿el Universo tiene justificación y sentido? Estas son algunas de las inquietudes filosóficas que Borges ha desarrollado en el campo de la creación literaria.

Borges crea un tipo de literatura que se autoanaliza, de “obras de imaginación razonada” —utilizando sus propios términos—. Las obras de Borges requieren un lector activo que no espere soluciones a los conflictos planteados, sino que posea la sensibilidad necesaria para gozar con el proceso de elucidación; que sea capaz de maravillarse con el misterio. Continuamente en sus textos se intercalan pequeños guiños hacia el lector, y se presentan juegos en los que el límite de la ficción y la realidad se desdibuja o se suprime y en los que lo apócrifo puede ser lo verdadero.

La predilección de Borges por la literatura fantástica se explica, porque este género cuestiona el sistema de valores sobre el cual hemos edificado nuestra concepción del mundo. Tzvetan Todorov dice que lo fantástico se caracteriza por una percepción ambigua de los hechos insólitos o aparentemente sobrenaturales: el narrador, el personaje, el lector implícito, y, muchas veces, también el lector real, se encuentran imposibilitados para discernir si los sucesos representan una ruptura con el mundo objetivo y sus leyes, o, por el contrario, pueden explicarse por medio de la razón. Esta indecisión se experimenta continuamente en los relatos de Borges.

En el universo literario de Borges, el laberinto, por su constante utilización, resulta verdaderamente inquietante. Éste aparece en la escritura borgeana en diversos niveles, ya sea como tema, alegoría,

símbolo, metáfora, motivo o palabra cifra e incluso como elemento estructurante de la narración. En el presente trabajo, me he propuesto como objetivo hacer un seguimiento del laberinto en las diversas manifestaciones que toma en algunos de los cuentos de Borges. Es pertinente señalar que en la literatura de Borges no sólo existen laberintos físicos: un laberinto puede ser el texto para su creador; también puede estar sugerido por las ficciones del sueño y de la realidad; quizá los pasos que da un hombre en el transcurso de su vida están dibujando un secreto laberinto. Asimismo, los grandes temas del tiempo, del destino y del infinito, como posteriormente veremos, se vuelven también laberintos o, al menos, laberínticos en algunos de sus rasgos esenciales.

Cabe aclarar que el análisis del tema del laberinto constituye un acercamiento posible a la vasta obra de Borges, pero, como es obvio, no pretende agotarla ni reducirla a un esquema determinado.

Elegí el tema del laberinto, porque, por medio de él, podemos explorar diversas etapas y elementos de la creación literaria de Borges, tales como el proceso de la escritura, el tiempo y los diversos espacios de la narración. Estos elementos al combinarse producirán un rico espectro de matices: la convergencia de tiempos y lugares distintos; las diversas consecuencias de un suceso; las metamorfosis que se operan en la personalidad a través del tiempo o de acuerdo a circunstancias específicas; las confusiones que producen las "ficciones" del sueño y la memoria, o la imposibilidad del lenguaje para representar un hecho infinito o simultáneo.

Dada la amplitud del tema del laberinto (puesto que, aparece en cuentos, ensayos y poemas) mi análisis se centrará en los cuentos de Borges (básicamente en los libros *Ficciones* [1944] y *El Aleph* [1949]). Utilizaré sus poesías y ensayos sólo como textos de apoyo. Además, salvo las referencias explícitas que sobre el Minotauro aparecen en *El libro de los seres imaginarios* (escrito en coautoría con Margarita Guerrero), mi trabajo no contemplará las obras que escribió Borges en colaboración con otros escritores. Asimismo, dada la magnitud de la empresa y el reducido tiempo de que dispongo, únicamente recurriré a los puntos de vista de los teóricos de la litera-

tura fantástica (Todorov, Barrenechea, Vax, Caillois) en la medida que apoyen directamente mi trabajo.

En términos generales, procedí al análisis de la obra de Jorge Luis Borges, siguiendo un acercamiento temático. Para tratar algunos aspectos teóricos, recurrí a W. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*; J. Lotman, *Estructura del texto artístico*; R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*; G. Genette, *Figures III*; A. J. Greimás, *Del sentido: ensayos semióticos*; H. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*; J. Chevalier, *Diccionario de los símbolos*. Asimismo, retomé algunas nociones sobre el análisis de la obra de Borges expuestas por críticos, como Jaime Alazraki, Emir Rodríguez Monegal, Ana María Barrenechea, Julián Pérez, Manuel Ferrer, Roger Caillois, Umberto Eco, entre otros.

I.
Los laberintos:
símbolo, historia, mitología.

El laberinto es una de las imágenes que aparecen con mayor frecuencia en la obra de Jorge Luis Borges. Casi no existe poema, ensayo o cuento en que no surja. El sueño, el rasgueo de una guitarra, los pasos que da un hombre a través de su vida, las incontables vicisitudes de una batalla, las innumerables proliferaciones de una especie a través del tiempo, pueden sugerirlo. Sin embargo, como señala Emir Rodríguez Monegal, la imagen del laberinto no aparece desde los primeros textos de Borges. Su uso reiterado se sitúa, cronológicamente, después del accidente que sufrió Borges en la Noche Buena de 1938.¹

A partir de aquel momento, escribe cuentos en los que predomina la imagen del laberinto: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "La lotería de Babilonia", "La Biblioteca de Babel", "La muerte y la brújula", "El Inmortal", "La casa de Asterión", "El jardín de senderos que se bifurcan", "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", "Dos reyes, dos laberintos", por mencionar sólo algunos.

El laberinto ingresará al mundo poético de Borges posteriormente: "El primer poema que lo menciona, 'Del cielo y del infierno', data de 1942. Pero a partir de entonces, el símbolo aparece reiteradamente" [Rodríguez Monegal 1983:104-105]. Algunos de los poemas en donde figura la imagen del laberinto son: "Los enigmas", "Poema conjetural" (1943), (a los poemas "Del cielo y del infierno" y "El poema conjetural", Borges los integró a su libro *El otro, el mismo*, de 1964); "Laberinto", y "El laberinto" (*Elogio de la sombra*, 1969); "Asterión" (este breve poema forma parte de dos libros: aparece en las "Trece monedas" de *El oro de los tigres*, 1972; y en las "Quince monedas" de *La rosa profunda*, 1975); entre otros.

También hay prosas donde el tema central es el laberinto: "El palacio" (*El oro de los tigres*, 1972); "El laberinto" (*Atlas*, 1984); "El hilo de la fábula" (*Los conjurados*, 1985).

A. El laberinto como símbolo

Para Chevalier, el símbolo representa la cifra del misterio; constituye el único medio de decir lo que no puede ser aprehendido de otra manera. Anuncia un plano de conciencia diferente a la evidencia racional. Jamás estará definitivamente explicado; poseerá ciertas oscuridades, equívocos y contradicciones que lo mantendrán como parte vital del misterio de la narrativa de Borges.

Por otro lado, la percepción del símbolo exige una participación activa. Para que el símbolo siga cumpliendo con su función de nombrar lo inefable, de proyectar y transmitir íntimas resonancias de un mundo aún más rico que el que nuestra razón o nuestros sentidos nos pueden revelar, es necesario que éste sea siempre nuevamente descifrado [Chevalier 1986:9-37].

Los símbolos, más que definir, deben sugerir, permitiendo a la razón y a la imaginación desenvolverse en un ilimitado campo de interpretaciones posibles. "Cada símbolo es un microcosmos, un mundo total" [*ibid.*:24]. Para captar la riqueza del símbolo se requiere el empleo complementario de la razón y de la intuición: "Una preserva a la otra de sus abusos y de sus tentaciones y la una enriquece a la otra con sus exploraciones" [*ibid.*:35]. La percepción del símbolo nos sitúa en un determinado universo espiritual. Está ligado a una experiencia totalizante: "La expresión simbólica traduce el esfuerzo del hombre para descifrar y dominar un destino que se le escapa a través de las oscuridades que lo envuelven" [*ibid.*:15].

La obsesión por el laberinto, desde varios siglos atrás, ha nutrido de símbolos las ensoñaciones de los místicos. El laberinto se encuentra en estado natural a la entrada de ciertas grutas. Sin embargo, por lo general, los laberintos han sido creados de forma artificial, pues representan un sistema de seguridad muchas veces infranqueable.

En primera instancia, la idea que nos transmite el laberinto es la de un sórdido caos de galerías; pasadizos sin objeto; escaleras que conducen a ningún lado; patios, pasillos, cámaras subterráneas:

repeticiones infinitas. Todo este aparato de insensatas reiteraciones está destinado a obnubilar la percepción de quien osa adentrarse en sus misterios. El laberinto actúa como un sistema discriminador; el secreto que protege es de carácter esotérico:

Símbolo de un sistema de defensa, el laberinto anuncia la presencia de algo precioso o sagrado. Puede tener la función militar para la defensa de un territorio, una aldea, una ciudad, una tumba o un tesoro: no permite el acceso más que a quienes conocen los planos, a los iniciados. Tiene la función religiosa de defender contra los asaltos del mal: éste no es solamente el demonio, sino también el intruso, aquél que está presto a violar los secretos, lo sagrado, la intimidad de las relaciones con lo divino. El centro que protege el laberinto está reservado al iniciado, aquél que a través de las pruebas de iniciación (los rodeos del laberinto) se ha mostrado digno de acceder a la revelación misteriosa. Una vez que alcanza el centro, está como consagrado; introducido en los arcanos, está vinculado por el secreto [*ibid.*: 621].

El laberinto es la imagen de un caos ordenado por la inteligencia humana, de un desorden aparente y voluntario, que tiene su propia clave [Rodríguez Monegal, *op. cit.*:103]. La función del laberinto es ocultar de los intrusos el secreto que protege; por ello, en Egipto se empleó, frecuentemente, para resguardar la entrada de las pirámides, que encubren la tumba de los faraones —depositarios de la divinidad—.

A través del laberinto, podemos deambular por un mundo secreto, subterráneo, misterioso, que propone sus propias leyes. El laberinto es un espacio reservado, muchas veces, sagrado; sólo aquél que esté en conocimiento del secreto, que posea la clave para descifrarlo, podrá recorrerlo sin muchas complicaciones. Pero quien es ajeno a tal sabiduría, como ocurre con los personajes de Borges, tendrá que aventurarse en sus intrincadas redes, abandonándose a su suerte, pues el laberinto absorbe las potencias discursivas del hombre, principalmente su capacidad para discernir lo que acontece en el mundo objetivo y lo que son quimeras producidas por sus perturbados sentidos. Es decir, se rompen los límites entre materia y espíritu, entre sujeto y objeto:

Lugar paradójico, fija simbólicamente un movimiento del exterior hacia el interior; de la forma a la contemplación; de la multiplicidad a la unidad; del espacio a la ausencia de espacio del tiempo a la ausen-

Borges, hacedor de laberintos

cia del tiempo. Representa también el movimiento contrario: de dentro hacia afuera, según una regresión simbólica [*ibid.*].

Dentro de la mitología, el laberinto se encuentra nutrido con grandes símbolos. Remontándonos a sus orígenes, la historia del laberinto nos conduce a las dos más antiguas e importantes cunas de la civilización: Egipto y Creta.

B. El laberinto en la antigüedad

a) *El laberinto de la Heracleópolis*

El primer laberinto de que se tiene noticia es el de Heracleópolis, Egipto. El faraón Amenemhat III, de la XII dinastía (quien gobernó, aproximadamente, de 1842-1797 a. C.) lo mandó construir. Estaba ubicado al este del lago Moeris, en Cocodrilópolis. El historiador griego, Herodoto (484-425 a. C.), maravillado por la singular arquitectura de la construcción, bautizó como "laberinto" a este edificio funerario. La obra estuvo bajo la dirección del arquitecto Psammético (quien pudo inspirar al mítico Dédalo, constructor del laberinto cretense). Plinio (23-79 d. C.), en su *Historia Natural* [XXXVI, XIX:13] ha preservado la descripción:

El intrincado edificio estaba rodeado por un solo muro. Refiere Herodoto, que se componía por doce patios y tres mil cámaras, de las cuales la mitad eran subterráneas. Según Plinio, tenía puertas innumerables que encubrían la verdadera entrada y conducían al viajero a los mismos errores, antes de acertar a entrar.

No intentaré describir ni el conjunto ni sus partes. Dividido en regiones, consta de dieciseis nomos o prefecturas que dan su nombre a otros tantos palacios; también vemos allí, templos consagrados a todos los dioses de Egipto, quince capillas a Némesis, muchas pirámides hexangulares de cuarenta codos. Ya agotados por la fatiga, llegamos a esos caminos que extravían sin retorno [...] Algunos palacios están contruidos de tal manera que al abrirse sus puertas, se oye un trueno horrisono; ahora bien, la mayor parte de esos edificios se cruzan en tinieblas. Más allá de los muros de los laberintos

se alzan otras construcciones llamadas itrom. Otros caminos abiertos bajo tierra conducen a otros salones subterráneos [Plinio, *apud* Caillois 1986:36].

Roger Caillois señala que el laberinto de la Heracleópolis puede considerarse como el remoto arquetipo de los laberintos borgeanos. En él, hay elementos que prefiguran la duplicación infinita: "Es un microcosmos que contiene muchas veces los mismos elementos" [Caillois, *ibid.*]. Sin embargo, existen más afinidades entre el mítico palacio del Minotauro y los laberintos de Borges.

b) Borges y el laberinto de Creta

Jorge Luis Borges refiere que la figura del laberinto le fue revelada en la niñez, a través del laberinto de Creta. A partir de ese momento, el laberinto plagó su vigilia y sus sueños. A Borges, le inquieta la idea de que sea un edificio diseñado para que la gente se pierda en él. Sin embargo, le parece mucho más extraño que haya alguien dedicado a construir laberintos; alguien como Dédalo, el mítico creador del laberinto de Creta, o, en el plano literario, James Joyce, el escritor irlandés que renovó la literatura de este siglo [Alifano 1988:180]. La idea de construir un intrincado edificio de piedra para que la gente se pierda o un complicado edificio literario para que se pierda el lector, le parecerá a Borges sumamente atractiva.

Tengo la pesadilla del laberinto y esto se debe, en parte, a un grabado en acero que vi en un libro francés cuando era chico. En ese grabado estaban las siete maravillas del mundo y entre ellas el laberinto de Creta. El laberinto es un gran anfiteatro, un anfiteatro muy alto (y esto se veía porque era más alto que los hombres a su alrededor). En ese edificio cerrado, ominosamente cerrado, había grietas. Yo creía (o creo ahora haber creído) cuando era chico, que si tuviera una lupa lo suficientemente fuerte podría ver, mirar por una de las grietas del grabado, al Minotauro en el terrible centro del laberinto [Borges 1989:225-226].

Como vemos, el laberinto es considerado una de las siete maravillas del mundo antiguo. Borges lo describe como un gran anfiteatro: un edificio "ominosamente cerrado", que tiene por objeto albergar y encubrir al Minotauro. En el laberinto el horror y la maravilla están indisolublemente vinculados.

Trataré de recuperar algunos pormenores de la leyenda del laberinto de Creta:

Los mitógrafos consideran que tres generaciones antes de la guerra de Troya vivió Minos, rey de Creta. Era hijo de Zeus y de Europa, y fue criado por el rey de Creta, Asterión o Asterio. Hay quienes lo consideran hijo de este último. A la muerte de Asterión, Minos pretende detentar el poderío absoluto en Creta. Pide a Poseidón que haga salir un toro blanco del mar para demostrar a sus hermanos que la divinidad es quien legitima su reinado. En correspondencia, Minos inmolará, en honor del dios, al animal. Poseidón cumple con su parte, pero Minos, maravillado por la magnificencia del toro, intenta burlarlo. La ira divina no se hace esperar. Primero, el dios vuelve furioso al toro, y, después, ayudado por Afrodita, despierta en su esposa, Pasífae (hija del Sol —Helio— y de Perseis), un deseo irresistible por el toro. Fruto de estos inusitados amores, será el Minotauro (llamado Asterión). Éste es un ser híbrido con cuerpo de hombre y cabeza de toro.² Minos comprende la justicia de su castigo; manda llamar a Dédalo (un ateniense protegido suyo) para que construya un inmenso e inescrutable palacio: el laberinto; destinado a ocultar y proteger al hijo monstruoso [Borges 1979:624].

El Minotauro se alimentaba de siete jóvenes y siete doncellas que, en un periodo determinado (el cual fluctúa, de acuerdo con las referencias que han llegado hasta nuestros días, entre uno y nueve años), le tributaba la ciudad de Atenas, como castigo por la muerte de Androgeo, hijo de Minos. El ateniense, Teseo (hijo de Poseidón y de Etra, aunque su padre mortal fuera Egeo, rey de Atenas), deseoso de igualar la fama del dorio Heracles (o Hércules), decidió librar a su patria de semejante gravamen. Teseo llega al laberinto y, con el hilo que Ariadna le proporciona para encontrar la salida, consigue adentrarse en él. Mata al Minotauro, y logra escapar fácilmente. Ariadna y Teseo huyen de la ira de Minos. Luego, Teseo abandona a Ariadna en la isla de Naxos.³

Posteriormente, Minos se entera de que su protegido, Dédalo (quien es el prototipo del artista universal: arquitecto, escultor e inventor de recursos mecánicos) ha sido el terrestre genio maléfico que ha facilitado todo el embrollo. Ha sido él quien proporcionó a la reina Pa-

sífae la vaca artificial con la que pudo consumir su amor. Asimismo, construyó el laberinto para ocultar al hijo monstruoso. Por si ello no bastara, también fue él quien proporcionó a Ariadna (medio hermana del Minotauro) la clave para descifrar el laberinto. Minos decide que el propio laberinto sirva de mausoleo a Dédalo y a su hijo, Ícaro. Pero el genio ateniense no será derrotado. Crea unas alas artificiales, con las cuales logra burlar la vigilancia de los guardias que custodian el único acceso al laberinto, y escapa volando.⁴

Ahí termina la leyenda griega original, a partir de la cual se inicia la larga y obsesiva pasión que la humanidad siente por los laberintos. El laberinto cuenta ya con casi cuatro mil años de existencia; durante ese tiempo, se ha mantenido vivo gracias a las reiteradas visitas del misterio que le confieren la eternidad; el laberinto desafía la inteligencia humana. La pasión por el laberinto se ha desbordado en la literatura (Joyce, Kafka); en obras de arte; ha motivado exploraciones arqueológicas; ha suscitado diversas especulaciones psicológicas, filosóficas e incluso teológicas.⁵

II.
Dédalo-Borges:
el laberinto de la escritura

A) Algunas características de la literatura borgeana

Según Borges, todas las literaturas se iniciaron con relatos fantásticos, mientras que la literatura realista empezó a elaborarse a principios del siglo XIX. Borges eligió el campo de la literatura fantástica para construir sus fantasías “poéticas y alucinantes” [Barrenechea 1984:19], aunque no todos sus cuentos pertenezcan a tal género.

Para Borges, la literatura fantástica se vale de ficciones no para evadirse de la realidad, sino para expresar una visión más profunda y compleja de la misma [Rodríguez Monegal 1976b:159]. La literatura fantástica pone en tela de juicio el sistema de valores y creencias, sobre el cual habíamos edificado “nuestro mundo”; en ese sentido, sirve para desautomatizar la percepción “según la idea de los formalistas rusos”.⁶ Es decir, produce en nuestra conciencia un efecto de *shock*, de extrañamiento, que nos obliga a cuestionar la eficacia de los parámetros con que habitualmente interpretábamos la realidad.

Para Tzvetan Todorov, lo fantástico se caracteriza por la percepción ambigua de los hechos insólitos o aparentemente sobrenaturales: el narrador, el personaje y el lector implícito se encuentran imposibilitados para discernir si tales acontecimientos representan una ruptura con el mundo objetivo y sus leyes, o si, por lo contrario, poseen alguna explicación razonable, una lógica que, aunque de momento sea desconocida, los integra en la marcha normal del mundo [Todorov 1987:28]. Es decir, la literatura fantástica presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. El interés de estas obras se centrará “en la violación del orden terreno, natural o lógico y, por lo tanto, en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, tanto en forma explícita como implícita” [Barrenechea 1972:393].

Borges clasifica los procedimientos de la literatura fantástica en cuatro grupos básicos:

- a) *La obra de arte dentro de la obra de arte* (son las llamadas narraciones enmarcadas; estructuradas como muñecas rusas o cajas chinas).
- b) *La contaminación de la realidad por el sueño.*
- c) *El viaje en el tiempo.*
- d) *El doble.*

[Rodríguez Monegal 1976b:159]

Como tendremos oportunidad de constatar, Borges emplea estos procedimientos de manera reiterada en su literatura, creando en ésta un vertiginoso efecto de irrealidad: el tiempo, el espacio, la personalidad, no serán entidades acabadas, inmodificables, a cada instante cobrarán matices insospechados.

Retomando el dictamen de Wells, Borges considera que si un cuento fantástico quiere hacerse aceptable a la mente del lector, sólo debe permitir un elemento fantástico a la vez: "Wells en *El hombre invisible* se refiere a un solo hombre invisible; en la *Guerra de los mundos* a la invasión del planeta por marcianos, pero jamás a una invasión de seres invisibles" [Borges, *apud* Alifano, *loc. cit.*:159].

Un elemento que hay que destacar en la literatura fantástica es la emisión del discurso. Por lo general, se prefiere que la enunciación sea hecha por un narrador protagonista o testigo, que utilice la primera persona gramatical. Esta característica facilita la aparición de las vacilaciones que dan vida al género fantástico,⁷ porque la palabra del narrador-protagonista, como la de cualquier personaje, debe someterse a la prueba de verdad: "El discurso de ese narrador tiene un *status* ambiguo [...] por pertenecer al narrador, el discurso está más acá de la prueba de verdad; por pertenecer al personaje, debe someterse a la prueba" [Todorov, *op. cit.*:69].

Borges no se considera poseedor de una estética, incluso descreo de ellas, pues cada escritor, y, más aún, cada texto posee su propia estética. No obstante, al escribir recurre a algunos artificios como: eludir sinónimos, hispanismos, argentinismos, arcaísmos y neologismos; preferir las palabras habituales a las asombrosas; intercalar

rasgos circunstanciales; simular pequeñas incertidumbres (“ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es”); narrar los hechos como si el propio narrador no los acabara de entender. Todo esto teniendo siempre en mente que se trata de normas eventuales, no de obligaciones [Borges 1990b:353].

En la literatura de Borges, abundan los espejos, los laberintos, las máscaras, los juegos del doble, los tigres, los cuchillos, las batallas, los libros, la ceguera, el infinito, las bifurcaciones espacio-temporales y, de manera especial, las meditaciones sobre el tiempo. Aunque mi interés se centrará en el laberinto, es imposible soslayar los vínculos que guardan tales elementos con mi tema de investigación.

B) Niveles de aparición del laberinto

Borges crea intrincados laberintos literarios donde el “desprevenido lector” fácilmente se pierde. Manuel Ferrer ha señalado la peculiar fascinación que ejercen sobre el lector los relatos de Borges:

Característica elemental de todo laberinto es estar constituido por profusa y casi infinita multiplicidad de pasajes, que siendo, fundamentalmente, los mismos, para quien se ha perdido en él cada uno parece distinto, tanto por no poder compararlo con los anteriores recorridos, cuanto por la angustia provocada por su desconcierto. Análoga situación es la del lector que se hunde en la obra borgeana. La primera vez que leemos sus libros —como cuando descendemos a penetrar en un laberinto de feria por puro pasatiempo— lo hacemos con la tranquila inconsciencia de quien participa en un juego; al cabo sentimos, vagamente, que nos fascina. Esa fascinación nos impele a proseguir con el juego y releemos la obra; pero la segunda vez —o, quizá, la tercera— presentimos un oscuro e intrigante entramado, una alevosa y remota trampa, similar a la inquietante intuición que nos posee cuando ya llevamos unos minutos recorriendo a ciegas el laberinto de feria, de que quizá un genio malféfico está urdiéndonos un lazo tenebroso, del que nos va a ser imposible salir. Al final, en el laberinto de feria, y muchas veces con más desesperación y ansia de las que queremos confesarnos, buscamos la salida; y ya fuera respiramos tranquilos. Con Borges dejamos sus libros y nos olvidamos aparentemente, pero la intriga se ha sembrado y persiste [Ferrer 1971:146].

En el universo literario de Borges, el laberinto, por su constante utilización, resulta una figura verdaderamente inquietante. Éste aparece, básicamente, en dos niveles: a nivel temático (como motivo, tema, metáfora, alegoría, símbolo) y a nivel de la composición (ya sea por el empleo de narraciones enmarcadas, “cuentos dentro de cuentos o cuentos que son parte de otros cuentos”, o porque, “en algunos [cuentos] el orden y el ritmo de una descripción sugiere la idea de un laberinto: el laberinto se dibuja, así sin ser nombrado, la materia se organiza en construcciones laberínticas” [Alazraki 1983:50-51]).

a) A nivel temático

Alicia Jurado señala, que en la obra de Borges pocas son las imágenes que aparecen con mayor frecuencia que la inquietante imagen del laberinto:

Catalogarla sería aburrir al lector, pero no carece de interés dar algunos ejemplos de su aplicación. Se habla de “los laberintos de sueño”; del “furioso laberinto de los ejércitos”; del “laberinto múltiple de pasos” que dibuja un hombre durante su vida; de un “rasgueo de guitarra una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y se desataba infinitamente”; se afirma que el mundo de Hume es “un laberinto infatigable, un caos, un sueño”; que el poema de Ariosto es “un resplandeciente laberinto” y que Válerý “ilustremente personifica los laberintos del espíritu”. También al juego se le aplica esta metáfora: “Así, desde los laberintos de cartón pintado del truco, nos hemos acercado a la metafísica, única justificación y finalidad de todos los temas”. La paradoja de Zenón es llamada “laberinto griego de una línea”. Aún más curiosa es la espléndida imagen que describe la multiplicación, a través de generaciones innumerables, de una especie viva: “ese caliente laberinto de tigres, dando horror a los prados y a los rebaños”, que evoca desde el fondo de su cárcel el mago Tzinacán [Jurado 1964:97-98].

En sus cuentos, Borges crea libros imaginarios que tratan al laberinto, como *A General History of Labyrinths* de Silas Haslam, que se menciona en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y la novela policial de Herbert Quain: *The God of the Labyrinth*. Tan persistente es la obsesión de Borges por los dédalos que incluso los traductores ingleses y franceses han bautizado como “laberintos” a una serie de relatos de Borges que aparecieron en español con otro nombre: “como se sabe, el escritor nunca lo ha usado como título de sus libros. Lo que no

impide reconocer que el laberinto resulta una imagen muy adecuada de su obra" [Rodríguez Monegal 1983:105].⁸

b) A nivel de la composición

A nivel de la composición del texto, los laberintos pueden encontrarse formando cadenas o secuencias de palabras. Cada frase enlaza a la siguiente. Este procedimiento lo emplea Borges de modo patente en la prosa breve llamada, muy oportunamente con el tema que estoy tratando, "El laberinto":

El laberinto

Este es el laberinto de Creta. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red se perdieron tantas generaciones. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones como María Kodama y yo nos perdimos. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones como María Kodama y yo nos perdimos aquella mañana y seguimos perdidos en el tiempo, ese otro laberinto [Atlas (1984), Borges 1989:434].

Desde el título se van enlazando las frases; dibujan un laberinto de un sólo corredor. El centro en que se devana es la palabra, y la idea, "laberinto". La disposición de las proposiciones es la siguiente: A, A+B, A+B+C, A+B+C+D, A+B+C+D+E, A+B+C+D+E+F; donde: A= el laberinto; A+B= al laberinto de Creta; A+B+C= al laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro, etcétera; cada frase complementa a la cláusula inmediata anterior y agrega un nuevo enunciado.

En el cuento "La Biblioteca de Babel" (1941), Borges ya había utilizado un procedimiento similar. La Biblioteca se compone de un número indefinido, y quizá infinito, de galerías hexangulares. La distribución de las galerías es invariable: dos lados de cada hexágono quedan libres, uno de ellos conduce a otra galería idéntica a ésta y a todas las demás. Los cuatro lados restantes están cubiertos por veinte largos anaqueles:

A cada uno de los muros de cada hexágono corresponden cinco anaqueles; cada anaquel encierra treinta y dos libros de formato uniforme; cada libro es de cuatrocientas diez páginas; cada página, de cuarenta renglones; cada renglón, de unas ochenta letras de color negro. También hay letras en el dorso de cada libro; esas letras no indican o prefiguran lo que dirán las páginas [Borges 1990a:466].

En la descripción de la Biblioteca se recurre al efecto de focalización. De la descripción de las vastas latitudes que forman las galerías, se pasa a los muros, de los muros a los anaqueles, de éstos a los libros, de los libros a las páginas, de las páginas a los renglones y de los renglones a las letras. En las letras se detiene y, en un curioso juego de espirales y espejos, éstas permitirán descubrir la esencia de la Biblioteca.⁹

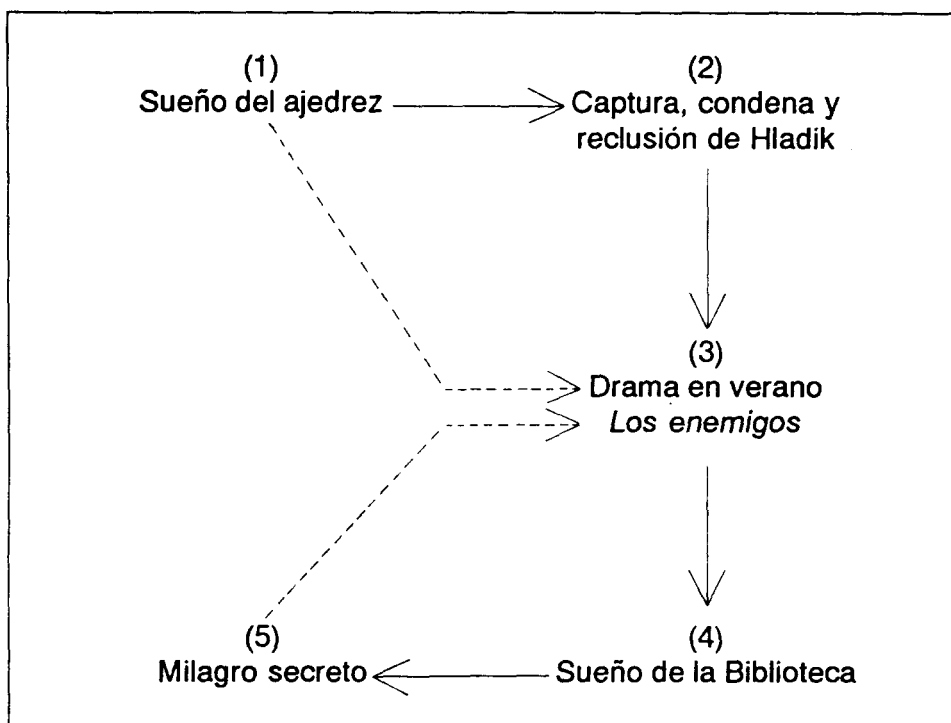
Otro procedimiento que puede encontrarse en los cuentos de Borges para crear un efecto laberíntico, es el uso de narraciones enmarcadas: los cuentos dentro de cuentos. Las narraciones enmarcadas se emplean en obras tan importantes como *el Quijote*, donde los personajes del Quijote son, asimismo, lectores del *Quijote*; en *Hamlet*, en el que se incluye un escenario donde se representa una tragedia muy parecida a *Hamlet*; en el *Ramayana*, en donde los hijos de Rama son educados por el propio autor del libro, Valmiki:

Un artificio análogo al de Cervantes, y aún más asombroso, figura en el *Ramayana*, poema de Valmiki, que narra las proezas de Rama y su guerra con los demonios. En el libro final, los hijos de Rama, que no saben quién es su padre, buscan amparo en una selva, donde un asceta les enseña a leer. Ese maestro es, extrañamente, Valmiki; el libro que estudian, el *Ramayana*. Rama ordena un sacrificio de caballos; a esa fiesta acude Valmiki con sus alumnos. Éstos acompañados por el laúd, cantan el *Ramayana*. Rama oye su propia historia, reconoce a sus hijos y luego recompensa al poeta [Borges 1990b:45].

Las narraciones enmarcadas se emplean, por antonomasia, en *Las mil y una noches*, en donde la historia central (el juramento de un rey de desposarse cada noche con una virgen y matarla al siguiente día, y el empeño de Shahrazad, de distraerlo de su propósito contándole, cada noche, una historia interesante e inconclusa, "hasta que encima de los dos han girado mil y una noches y ella le muestra su hijo") se duplica hasta el vértigo con interpolaciones de la más variada índole,

creando un efecto de alfombra persa. Borges en "El milagro secreto" emplea un procedimiento similar, salvo que las historias no son arbitrarias y guardan secretos nexos entre sí.

En "El milagro secreto" (1943), a la trama central, que es la aprehensión y fusilamiento del judío Jaromir Hladík Jarovslaski por los agentes de la Gestapo, se le anexan cuatro historias distintas: dos sueños, el drama en verso "Los enemigos" y el milagro secreto que Dios obró para Hladík en la hora de su muerte. Las historias aparecen intercaladas dentro del cuento. El orden que guardan es el siguiente:



Los números entre paréntesis marcan el orden en que aparecen las narraciones dentro del cuento. Las líneas punteadas, indican una relación temática entre los apartados: el título de la obra de Hladík, *Los enemigos*, alude y amplifica el tema del sueño del ajedrez y es el vínculo que motiva la ruptura del orden natural y la aparición de una secreta fisura en el tiempo. La atmósfera fantástica en "El milagro secreto" se crea por la alternancia de planos: al plano de lo real se

sobrepone, de un modo ambiguo, el plano onírico, éste último mágicamente prefigura al primero.

“El milagro secreto” inicia con un sueño, éste, con su lógica y simbolismo peculiar, anuncia de un modo profético los acontecimientos ulteriores. El sueño refiere la remota y secular partida de ajedrez que se libra entre dos familias ilustres. Las piezas y el tablero se encontraban en una torre secreta. Jaromir era el primogénito de una de esas familias. Sonaba la hora de la impostergable jugada, pero Jaromir, que corría a través de un desierto lluvioso, no podía recordar las leyes ni las figuras del ajedrez. El sueño de Hladík es cortado por el ruido del ejército nazi al entrar en Praga. Este último dato puede sugerir una interpretación en la que el sueño tuviera carácter premonitorio: las familias hostiles que desde varios siglos atrás combatían, simbólicamente, en el ajedrez, por un premio ya olvidado, que “se murmuraba que era enorme y quizá infinito” [Borges 1990a:508], pudieran considerarse los nazis y los judíos. El hecho de que Hladík, el primogénito de una de esas familias hostiles, olvide las reglas del juego, puede interpretarse como la incomprensión ante la guerra y el genocidio insensato; también evidencia la impotencia de los judíos, concretamente de Hladík, frente a las fuerzas del Tercer Reich. Cinco días después de que los nazis entran en Praga, Hladík es capturado y condenado a muerte.¹⁰

Tiene gran relevancia la demora entre la captura de Hladík por los agentes de la Gestapo, efectuada el 19 de marzo de 1939, y la ejecución de la condena, fijada para el 29 de marzo a las nueve de la mañana. En la víspera de su ejecución, Hladík recuerda su inconcluso drama *Los enemigos*. Cree que éste es la justificación de su existencia. Pide a Dios un año para concluir su obra. Estas circunstancias sirven para introducir el sueño de la biblioteca Clementinum, en el que una voz ubicua indica a Hladík que el plazo de su labor ha sido otorgado. En el marco de tales alternancias de sueño, realidad y creación literaria (no hay que olvidar que, según Borges, “los sueños son la actividad estética más antigua” [Borges 1989:227]) es el terreno en el que surge “el milagro secreto”: “Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo alemán, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurriría entre la orden y la ejecución de la orden” [Borges 1990a:512].¹¹

Las relaciones que guardan entre sí las narraciones que integran el cuento son las siguientes: el sueño del ajedrez prefigura la segunda historia, que representa el plano de lo "real" en el cuento; en esta sección aparecen dos elaboraciones conscientes de la imaginación: los múltiples fusilamientos que Hladík constantemente imagina para conjurar su muerte inminente, y el inconcluso drama *Los enemigos*. Éste último constituye la tercera narración enmarcada; simbólicamente cifra la vida de Hladík, pues él solicita a Dios que le conceda un año de plazo para concluir la labor que lo redimirá ante sí mismo. La cuarta historia se desarrolla en la región de los sueños, en la onírica biblioteca Clementinium, Jaromir recibe la revelación de que el plazo de su labor ha sido otorgado. En la última historia, la realidad y los sueños suprimen sus fronteras y preparan el terreno para que surja el milagro secreto: "Con cuentos dentro de cuentos se produce un efecto curioso, casi infinito, con una suerte de vértigo" [Borges 1989:239].

Además, de los cuentos dentro de cuentos, en la literatura de Borges también "hay cuentos contruidos como laberintos [...] cuentos que, aunque a primera vista parezcan autónomos, son en verdad pedazos de un gran laberinto que los atraviesa a todos" [Anderson Imbert, *apud* Alazraki 1986:141]. Anderson Imbert señala que en "El Aleph" hay tres cuentos interrelacionados. En "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" se menciona, como por distracción, el sermón que el rector Allaby exhumó acerca de la historia de un rey que erigió un laberinto y fue castigado por la divinidad [Borges 1990a:601]. El siguiente cuento que aparece en el libro, "Los dos reyes y los dos laberintos", es el sermón del cuento anterior. Además, en "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", Dunraven y Unwin, dentro del laberinto, hablan del Minotauro y su laberinto, y, de esta manera, complementan el cuento "La casa de Asterión".

Este procedimiento, o artificio, también lo emplea Borges en el libro *Ficciones* (1949). En *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) aparece el "Examen de la obra de Herbert Quain". El narrador del cuento admite haber tomado del libro del apócrifo Quain, *Statements*, el cuento "Las ruinas circulares":

Borges, hacedor de laberintos

A fines de 1939, publicó *Statements*: acaso el más original de sus libros, sin duda el menos alabado y más secreto. Quain afirmaba que los lectores eran una especie ya extinta [...] Afirmaba también que de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la invención. Ya que no todos son capaces de esa felicidad, muchos habrán de contentarse con simulacros [...] El lector distraído por la vanidad, cree haberlos inventado. Del tercero, *The Rose of Yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer "Las ruinas circulares", que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan* [Borges 1990a:464].

Pero los juegos de ecos y afinidades no culminan con la intertextualidad de los cuentos. Dentro de éstos se profundizan y cobran matices insospechados.

En los cuentos de Borges, constantemente se emplean juegos especulares: algunos rasgos circunstanciales, que bajo una lectura ingenua pasarían desapercibidos, muchas veces encubren elementos de autoanálisis.

La mayoría de los críticos de Borges coinciden en señalar la importancia de lo literario en su obra. Sus relatos están llenos de comentarios explícitos acerca de cómo se cuenta (lenguaje, estilo, estructura narrativa), de burlas a la retórica (a la de otros y a la suya propia) o de acotaciones en las que desmonta los engranajes de esa retórica. También suele indagar en ellos qué sentido tiene lo que se cuenta, qué relación hay entre el contar y lo contado, entre literatura y vida. Por último, no faltan los momentos de extrema tensión en los que trata de penetrar en la esencia del arte, cuando se pregunta si la literatura sólo nos propone símbolos conjeturales del sentido del universo o nos coloca en el umbral de una revelación, cuya magia reside en la alusión y el estremecimiento de la espera de lo que nunca se cumplirá [Barrenechea 1984:130].

En el primer párrafo de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" el narrador intradieético¹² habla de la polémica que, cinco años atrás, sostuvo con "Bioy Casares", en una quinta amueblada, que habían alquilado en la calle Gaona, Ramos Mejía.

Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal. Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba [Borges 1990a:431].

El espejo en acechanza es la clave de muchos juegos de simetrías que se dan en el cuento. Es casi evidente la similitud entre tal "postulado teórico" y la ejecución del cuento. El fragmento citado contiene la esencia del relato: son dados los preliminares para la construcción del cuento. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" está narrado en primera persona. No es de fácil lectura; requiere de un lector activo que no se disperse en el caos de información, el cual, desde el inicio, ha sido concebido para confundir al lector. Menudean las contradicciones y se interpolan datos falsos, irreales o apócrifos con datos verificables o personajes, ficcionalizados, de la vida real. Alfonso Reyes, Martínez Estrada, Bioy Casares, Drieu La Rochelle, Xul Solar, Carlos Mastromardi conviven con personajes ficticios, y están, al igual que muchos otros datos, "interpolados en el texto de un modo ambiguo" [*ibid.*:432]. Borges utiliza un procedimiento similar al que emplea Cervantes en el *Quijote*. En el ensayo "Magias parciales del Quijote", Borges habla de que Cervantes se complace en confundir el plano objetivo con el subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro, creando un juego de extrañas ambigüedades, que culmina en la segunda parte de el *Quijote* cuando "los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del *Quijote*, son asimismo, lectores del *Quijote*" [Borges 1990b:46].

La realidad "atroz o banal" se manifiesta al final del relato:

Entonces desaparecerán del planeta el inglés, el francés y el mero español. El mundo ser Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne [Borges 1990a:443].

Frente a la esperanzadora desesperanza de la anulación del mundo "real" (regido por leyes incomprensibles para los hombres) por el mundo de la ficción fantástica (regido por leyes complejas, pero con un propósito determinado, aunque tal propósito sea la confusión), el narrador inmediatamente le resta importancia al asunto y, empleando, una vez más, el recurso de las cajas chinas, se dedica a revisar una traducción quevediana del *Urn Burial* de Browne. De la literatura, se pasa a la literatura. Además el título de la novela de Browne, "La urna fúnebre", también es una caja, lo que refuerza la idea de la narraciones enmarcadas.

C) Juegos de lógica combinatoria

Para Borges, no existen fronteras entre la ciencia y el arte, pues él rescata las ventajas y sugerencias de la ciencia y las pone al servicio de la imaginación literaria: se servirá de las matemáticas y la filosofía para crear “obras de imaginación razonada” [Borges 1988:14]. La literatura fantástica ha sido el terreno óptimo que le ha permitido explorar tales inquietudes [Charbonnier 1970:9].

En varios de sus cuentos, Borges recurre a la idea de los juegos de lógica combinatoria; éstos pueden encontrarse en distintas formas: aplicados al lenguaje, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “La Biblioteca de Babel”, “Funes el memorioso”, “El informe de Brodie”; aplicados a la creación de argumentos literarios en “El jardín de senderos que se bifurcan”, “El examen de la obra de Herbert Quain”; o también le sirven al autor para explorar las casi infinitas, y, muchas veces, inescrutables posibilidades y ramificaciones del destino humano —como ocurre en “La lotería de Babilonia”; o con los múltiples avatares de Marco Flaminio Rufo, el tribuno romano, de “El Inmortal”; o con las peregrinaciones del islandés Ulf Sigurdanson en busca de la palabra que cifra la poesía de los urnos en “Undr”—. En esta sección me centraré en los dos primeros: Los juegos de lógica combinatoria aplicados al lenguaje, y a la creación de argumentos literarios.

a) Aplicados al lenguaje

En el problemático ejercicio de la literatura, el escritor debe continuamente enfrentarse a los obstáculos que impone el lenguaje. Debe luchar de manera permanente contra el hermetismo de esos rígidos símbolos: las palabras. Borges ha señalado que no hay idioma que permita una expresión perfecta. En “El idioma analítico de Jonh Wilkins” Borges cita a Chesterton:

El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal...cree, sin embargo, que esos tintes en todas sus fusiones y conversiones, son representados con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y de chillidos. Cree que del interior de una bolsita salen realmente ruidos que significan todos los misterios de

la memoria y todas las agonías del anhelo (G. F. Watts, 1904:88), [Chesterton *apud* Borges 1990b:87].

Borges considera que la sentencia de Chesterton es lo más lúcido que se ha escrito sobre el lenguaje. Son muchos los problemas que éste presenta. El lenguaje se desarrolla dentro de la dimensión temporal: al ser sucesivo, indebidamente exagera los hechos, pues "cada palabra abarca un lugar en la página y un instante en la mente del lector" [Borges, *op. cit.*:442]; mientras que la índole de las percepciones (visuales, olfativas, gustativas, auditivas, táctiles) es simultánea. Además, en el lenguaje escrito se reconstruyen los hechos, muchos de los cuales, se encuentran alterados por el olvido o por la falsa acumulación de recuerdos: "Sé que las palabras que dicto son acaso precisas, / pero sutilmente serán falsas, / porque la realidad es inasible/ y porque el lenguaje es un orden de símbolos rígidos" ["East Lasing", *ibid.*: 514].

Ahora tratemos de imaginar el conflicto a que se enfrenta un escritor cuando se propone describir no sucesos materiales, sino entes abstractos, metafísicos, como los sueños, las ambiguas —y aun contradictorias— percepciones de la realidad, o la inconmensurable riqueza del mundo interior y exterior de una persona; no se diga al tratar de referir conceptos totalizadores, como el infinito. Recordemos la consternación de "Borges", el narrador de "El Aleph" cuando se enfrenta a la dificultad de enumerar, siquiera parcialmente, un conjunto simultáneo e infinito.

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza aquí, mi desesperación como escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] Por lo demás el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré [Borges 1990a:624-625].

Si el lenguaje es sucesivo; ¿de qué manera podría comunicarse la simultaneidad de las acciones o de las vivencias? De igual manera, el

lenguaje tampoco podrá aprehender los matices sensitivos y emotivos; la riqueza de las vivencias sobrepasará, con mucha frecuencia, su capacidad comunicativa. En "La busca de Averroes" Abulcásim, instado a referir alguna maravilla, reflexiona: "la maravilla es acaso in-comunicable: la luna de Bengala no es igual a la luna de Yemen, pero se deja describir con las mismas voces" [*ibid.*:584-585]. Como dice Chesterton: las palabras no pueden representar "todos los misterios de la memoria ni todas las agonías del anhelo" [Chesterton, *apud* Borges 1990b:87].

Además de tales limitaciones inherentes al lenguaje, en sus cuentos Borges explora otra fuente de confusiones, equívocos y contradicciones: cuando por extrañas causas los significantes dejan de remitirnos a los significados inmediatos. Es decir, que el significante, en lugar de referirse a los significados socialmente aceptados por una comunidad de hablantes, nos remitan, de manera arbitraria, o aparentemente arbitraria, a otros significados. Si en la creación literaria esta operación resulta normal al emplear tropos, como la metáfora, sincédoque, metonimia (que en las palabras o expresiones producen el cambio de sentido, o "sentido figurado", que se opone al "sentido literal"¹³), en las figuras del pensamiento, como la ironía que afecta a la lógica ordinaria de las expresiones,¹⁴ o en la sinonimia,¹⁵ la peculiaridad de la operación que propone Borges radica en que es difícil, o casi imposible, encontrar alguna relación que ayude a descubrir los secretos móviles que determinan la serie de transformaciones de las palabras. Esto genera "una suerte de escándalo de la razón" [Borges 1990a:575]. Examinemos estas ideas en algunos cuentos de Borges.

"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" narra la vasta empresa para crear, literariamente, un planeta reglamentado y ordenado por la mente humana. El cuento está dividido en tres secciones (indicadas con los caracteres I, II y "Posdata de 1947", respectivamente). En la primera, se refiere el inquietante hallazgo, en una edición pirata del tomo XLVI de la *Anglo-American Cyclopedia*, de un artículo sobre Uqbar. La segunda detalla el descubrimiento de "un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido" [*ibid.*:434] que, se conjetura, fue creado por una sociedad secreta de sabios "dirigidos por un oscuro hombre de genio". Se describen los idiomas, los libros y los

hábitos literarios, las nebulosas referencias geográficas, las controversias teológicas y metafísicas, su geometría, la duplicación de los objetos perdidos... En la posdata, se habla de la "intrusión del mundo fantástico en el mundo real" [*ibid.*:441]. Se descubre al secreto autor intelectual, el millonario, "ascético y nihilista" Ezra Buckey, quien posibilitará la creación de "Orbis Tertius": el planeta imaginario.

Dentro de estas grandes secciones gráficamente indicadas, cabe resaltar una aparente digresión, cuando en la sección "II" se habla del ingeniero Herbert Ashe. El taciturno Ashe era aficionado al ajedrez y gustaba de las matemáticas. El narrador recuerda una tarde en que hablaba con él del sistema duodecimal de numeración, en el que doce se escribe 10; Ashe estaba trasladando unas tablas duodecimales a sexagesimales, donde sesenta se escribe 10. La idea del sistema de numeración será trasladada, en el cuento, a las equivalencias gramaticales.

En el hemisferio austral de Tlön, los sustantivos serán sustituidos por "verbos impersonales calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial" [*ibid.*:435]. Los juegos de equivalencias se dan de la siguiente manera: como en el hemisferio austral no hay sustantivo que designe a la palabra *luna* se emplea un verbo que en español sería *lunecer* o *lunar*.

Surgió la luna sobre el río se dice hlör u fang axaxaxas mlö o sea en su orden: hacia arriba (upward) detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: upa tras perfluyue lunó. Upward, behind the onstreaming it mooned) [ibid.].

Como puede apreciarse, el autor implícito prodiga sus procedimientos, llevando a latitudes insospechadas los juegos especulares de simetrías, de dobles. Para una frase como: "Surgió la luna sobre el río" crea cuatro divertidos enunciados equivalentes:

— La jocosa composición de la frase en el lenguaje de Tlön: *hlör u fang axaxaxas mlö*.

— La traducción "literal" al español: *hacia arriba detrás duradero-fluir luneció*.

— La traducción de Xul Solar: *upa tras perfluyue lunó*.

— Y por último, la traducción de la frase al inglés: *Upward, behind the onstreaming it mooned*.

Esta operación es una especie de sinonimia: son cuatro maneras de decir, y de encubrir una misma frase. En el hemisferio boreal, el mecanismo es parecido: la célula primordial del lenguaje no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico. Ahora, el sustantivo se formará por acumulación de adjetivos, lo que dará lugar a lúbricas frases: "No se dice luna se dice *aéreo-claro sobre oscuro-redondo o anaranjado tenue del cielo* o cualquier otra agregación" [*ibid.*].

Las transfiguraciones numéricas o gramaticales se vinculan a la idea de la máscara; ésta se usa para encubrir la identidad real de las personas y de las cosas. Además, también es el procedimiento básico para crear criptografías. Si la clave del mensaje cifrado no nos hubiera sido revelada nos sería casi imposible desentrañar el sentido (o el objeto) del texto. En Tlön, el rigor matemático de los ajedrecistas es trasladado al campo de la creación literaria, lo cual, dentro de la temática de la obra, implica que, aunque no resulte fácil, es posible encontrar un principio ordenador en el atiborrado cuento diseñado *ex profeso*, por el autor implícito, para confundir al lector.

¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres [Borges, *op. cit.*:443].

Pero ¿qué es lo que ocurre cuando no es posible encontrar la clave, el principio ordenador, de estas transformaciones; cuando las secretas leyes que las rigen escapan al conocimiento humano? En "La Biblioteca de Babel" se explora tal tentativa.

El cuento "La Biblioteca de Babel" (1941) es una reelaboración del ensayo "La Biblioteca Total" (publicado en la revista *Sur*, núm. 59, en agosto de 1939).¹⁶ La Biblioteca de Babel está dotada de infinitos libros, surgidos de la combinación de veinticinco símbolos

ortográficos: veintidós letras del alfabeto, el punto, la coma y el espacio en blanco (eliminando las mayúsculas, guarismos y algunas letras, como la ku y la equis). Con estos elementos y empleando el análisis combinatorio con repetición ilimitada, es posible crear una Biblioteca total, en ella estaría todo lo que es dable expresar, en todos los idiomas:

Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basílides, el comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito [*ibid.*:467-468].

Pero existe un gran problema: la Biblioteca es tan enorme que para encontrar “una línea razonable o una recta noticia” hay que recorrer “leguas de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias” [*ibid.*:466]; de suerte que, por lo general, los libros son indescifrables.

Ninguna combinación de caracteres, por arbitraria que parezca, puede emplearse sin que en la vasta Biblioteca existan infinidad de significados para la misma. Además, un número indeterminado de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario:

en algunos, el símbolo *biblioteca* admite la correcta definición *ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales*, pero *biblioteca* es *pan* o *pirámide* o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor. Tú, que me lees, (estás seguro de entender mi lenguaje? [*ibid.*:470].

El lenguaje se llena de imprecisiones, de magia y de horror, pues no hay palabra que no pueda tener un sentido terrible, quizás en alguna lengua secreta. El lenguaje en lugar de comunicar incomunica. Todo en la Biblioteca de Babel adquiere un carácter tortuoso, anómalo y monstruoso.¹⁷

b) Aplicados a la creación de argumentos literarios

Un laberinto también puede ser la obra para su creador antes de escribirla. En la creación de argumentos literarios, el escritor se enfrenta a un sin fin de posibilidades para realizar su obra. Normalmente suele optar por una salida y excluir a las demás; cada decisión le arroja a otra, siguiendo una trayectoria lineal. Borges, en varios de sus cuentos, trata de manera explícita el problema de la creación literaria. En sus cuentos aparecen dos escritores, que a través de la ejecución de novelas, ponen al descubierto el complejo entramado de sus obras: Herbert Quain y Ts'ui Pên.

Los novelistas tienen un rasgo común con los otros personajes escritores: son individuos misteriosos y secretos, que tratan de resolver con su obra problemas fundamentales; dejan entender indirectamente su mensaje que a la muerte de ellos permanece total o parcialmente secreto e incomprendido [Pérez 1986:48].¹⁸

El "Examen de la obra de Herbert Quain" (1941) es un homenaje póstumo a "Herbert Quain"; el narrador intradiegetico reseña cuatro de sus libros: *The God of the Labyrinth*, *March April*, *The Secret Mirror*, y *Statements*. Quain, que nunca se consideró un escritor genial, percibía con suma lucidez el carácter experimental de sus libros. Detengámonos en el segundo libro.

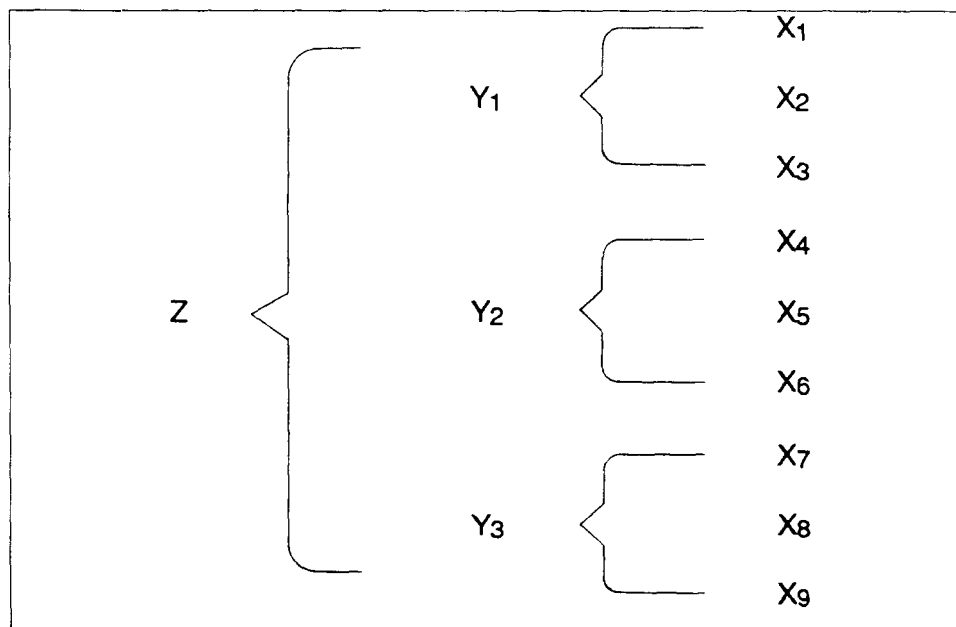
April March (Abril marzo) es una novela "regresiva y ramificada", su tercera, y única parte, data de 1936. Quain concibió esta novela como un juego: "Yo reivindico para esa obra, le oí decir, los rasgos esenciales de todo juego: la simetría, las leyes arbitrarias, el tedio" [Borges, *op. cit.*:462]. Según Herbert, la novela evoca el inverso mundo de Bradley, en el que el efecto es anterior a la causa: "la muerte precede al nacimiento, la cicatriz a la herida y la herida al golpe (*Appearance and Reality*, 1987:215)" [*ibid.*].¹⁹ Con gran erudición e ironía el narrador en una nota al pie de página comenta:

Ay de la erudición de Herbert Quain, ay de la página 215 de un libro de 1897. Un interlocutor del *Político*, de Platón, ya había declarado una regresión parecida: la de los Hijos de la Tierra o Autóctonos que, sometidos al influjo de una rotación inversa del cosmos, pasaron de la vejez a la madurez, de la madurez a la niñez, de la niñez a la desaparición y la nada. También Teopompo, en su Filípica, habla de ciertas frutas boreales que originan en quien las come, el mismo

proceso retrógrado... Más interesante es imaginar una inversión del Tiempo: un estado en el que recordáramos el porvenir e ignoráramos, o apenas presintiéramos, el pasado. Cfr. el canto décimo del *Infierno*, versos 97-227, donde se comparan la visión profética y la presbicia [*ibid.*].

Los mundos que propone la novela no son regresivos, pero sí lo es la manera de historiarlos: regresiva y ramificada. La novela consta de trece capítulos. El primero trata del ambiguo diálogo de dos desconocidos en un andén. Cada uno de los tres capítulos siguientes refiere una posible víspera del capítulo primero, cada propuesta excluye a las demás. Las propuestas, a su vez, se ramifican en otras tres vísperas de índole muy diversa. *March April* consta, en realidad, de nueve novelas; cada novela, de tres capítulos. "De esas novelas una es de carácter simbólico; otra, sobrenatural; otra, policial; otra psicológica; otra, comunista; otra, anticomunista, etcétera" [*ibid.*:462-463]. El esquema propuesto por el narrador intradieгético nos ayudará a comprender con mayor facilidad el plan de la obra de Quain:

Para gozar del peculiar sabor del extraño libro, se debe leer en el orden regresivo que propuso el autor; no en orden cronológico: X₁, Y₁, Z; X₂, Y₂, Z; etcétera. El narrador comenta, que ya publicado *April*



Borges, hacedor de laberintos

March, Quain se arrepintió del orden ternario y consideró que quienes lo imitaran "optarían por el binario [...] y los demiurgos y los dioses por el infinito: infinitas historias, infinitamente ramificadas [*ibid.*:463]. La última propuesta la lleva a cabo Ts'ui Pên en el cuento "El jardín de senderos que se bifurcan". Este cuento lo estudiaré en el capítulo siguiente (en el apartado *Las ramificaciones del tiempo*).

**III.
Laberintos
espaciales y temporales**

Alberto Julián Pérez señala que el laberinto es un símbolo cronotópico, en él se sintetizan un aspecto temporal y otro espacial. En el sentido espacial, el laberinto es un camino deformado y monstruoso que extravía en lugar de conducir. Los vericuetos, las simetrías y las incesantes duplicaciones crean una sensación de irrealidad, “en él parece que el tiempo no pasa o que transcurre con la lógica propia de las pesadillas” [Pérez, *op. cit.*:132]. En el laberinto, el espacio y el tiempo se dilatan hasta el vértigo, por ello, es inevitable sentir horror ante la idea de que éstos pudieran ser infinitos; si ello sucediera, no habría redención posible, estaríamos eteramente confinados en sus engañosos pasadizos.

A) Laberintos físicos

a) Dentro del laberinto

El laberinto no sólo puede encontrarse en los cuentos de Borges a nivel temático y de la composición, o ser sugerido por los juegos de palabras, o por la intercalación de sueños; el laberinto, a menudo, aparece de forma física y concreta. Borges prodiga los laberintos en su obra, basta la simple alusión a tortuosos corredores, escaleras infinitas o calles interminables, puertas, habitaciones, patios que se repiten para facilitar la aparición de la perplejidad y terror que emanan del laberinto. “Además, las simetrías, los reflejos, las bifurcaciones, los caminos cíclicos o enmarañados, lo están sugiriendo constantemente” [Barrenechea 1984:46-47]. El laberinto puede ser un libro, una biblioteca, un jardín, una ciudad, el mar, un palacio, la piel de un tigre, el Minotauro, un bosque, el cosmos, la cara de un hombre, el desierto...casi todo es germen de un infierno posible. Borges, en una

entrevista, llegó a manifestar el horror que produce el laberinto con su vertiginoso efecto de duplicaciones infinitas:

Tengo pesadillas horribles. Frecuentemente sueño que estoy perdido en un laberinto que no siempre es el mismo. A veces, el laberinto consiste en una serie de cámaras subterráneas con ventanas muy altas. Yo estoy encerrado en una de ellas. Con gran esfuerzo logro llegar hasta la ventana, atravesarla. Pero cuando me encuentro del otro lado me doy cuenta de que estoy en una cámara igual a la anterior. Vuelvo a treparme para atravesar la ventana y vuelvo a encontrarme con una cámara idéntica a las otras. Así sucesivamente, voy pasando a través de diversas ventanas, pero no logro salir nunca, porque todas ellas dan a cámaras subterráneas. El laberinto también puede ser la ciudad de Buenos Aires. Entonces sueño que me hallo perdido en alguna calle de esa ciudad sin saber cómo volver a mi casa. Camino, camino de calle en calle, pero todas me son desconocidas. Ni siquiera logro ubicar las avenidas [Borges, *apud* Molachino 1983:132].

Las pesadillas, lo subterráneo, lo irreconocible, lo indecifrable, o la certeza de estar perdidos estrechamente se vinculan al laberinto.

Para poder hablar del laberinto hay que estar dentro de él. El viajero (en rigor es mejor decir, el intruso), al principio siente la fascinación que ejerce el laberinto sobre aquellos que se adentran en sus intrincadas redes; viaja en ellas con la tranquila inconsciencia de quien participa en un juego; pero, paulatinamente, esa fascinación se convierte en sobrecogedor horror, pues la multiplicidad de pasajes, encrucijadas y maniáticas repeticiones, terminan por obnubilar sus sentidos, lo que le impide orientarse en los engañosos pasadizos del dédalo. En el cuento "Parábola del palacio", tal proceso se evidencia:

Aquel día el Emperador Amarillo mostró el palacio al poeta. Fueron dejando atrás, en un largo desfile, las primeras terrazas occidentales, que como gradas de un casi inabarcable anfiteatro, declinaban hacia un paraíso o jardín cuyos espejos de metal y cuyos intrincados cercos de enebro prefiguraban ya el laberinto. *Alegremente se perdieron en él, al principio como si condescendieran a un juego y después no sin inquietud, porque sus rectas avenidas adolecían de una curvatura muy suave, pero continua y secretamente eran círculos.* Hacia la media noche la observación de los planetas y el oportuno sacrificio de una tortuga les permitieron desligarse de esa región que parecía encantada, pero no del sentimiento de estar perdidos que los acompañó hasta el final [Borges 1990b:179, las cursivas son mías].

Los sentimientos de inseguridad, de estar perdidos, de no tener parámetros para poder orientarse son continuamente experimentados por quienes se adentran en sus engañosos recodos. El laberinto expone a los intrusos a situaciones límite: el viajero debido a las simetrías y duplicaciones de los pasadizos del dédalo, no tiene ningún indicio que le proporcione alguna idea del lugar en que se encuentra y del sendero que debe elegir para salir de allí, o, de ser posible, para llegar al recóndito centro, en donde reside el gran secreto del laberinto: la revelación misteriosa.

El carácter monstruoso del laberinto está reforzado por su mítico morador, el Minotauro, que comparte lo animal y lo humano:

La idea de una casa para que la gente se pierda es tal vez más rara que la de un hombre con cabeza de toro, pero las dos se ayudan y la imagen del laberinto conviene a la imagen del Minotauro. Queda bien que en el centro de una casa monstruosa haya un habitante monstruoso [Borges 1979:664].

Nadie está a salvo del influjo nefando del laberinto, ni siquiera aquellos que se creen dueños y señores del mismo. El más antiguo de los moradores del laberinto, el Minotauro, experimenta en su confinamiento las mismas perplejidades que cualquier intruso, él tampoco sabe lo que le puede deparar.

"La casa de Asterión" (1947) retoma el mito del Laberinto de Creta, pero visto desde la peculiar óptica de su legendario morador: el Minotauro. El cuento se propone al lector como una adivinanza, las perífrasis que utiliza el autor implícito sirven para encubrir la identidad de la "casa", el laberinto, y de su singular ocupante, el Minotauro, a quien llama sólo por su nombre: Asterión.²⁰ "La casa de Asterión" consta de tres partes: "1) el epígrafe de Apolodoro, que nos da la clave para reconocer al protagonista; 2) el cuento en sí, puesto en la boca del Minotauro, y 3) las palabras finales de Teseo que resuelven el misterio" [Anderson Imbert, *apud* Alazraki 1986:136].

Borges, continuando la serie de biografías apócrifas, que había iniciado en su libro *Historia Universal de la Infamia* (1935)²¹, ahora nos ofrece la autobiografía del Minotauro. La versión clásica del mito del Minotauro y del Laberinto de Creta la he expuesto en el primer capítulo

lo. Esa versión está dada desde la perspectiva de los vencedores, quienes sólo han visto el drama desde fuera. Borges nos ofrece la otra cara de la historia, la que proporciona el trágico y solitario protagonista, víctima inocente de la venganza de los dioses y de la culpa de los hombres. Él puede ofrecernos una versión precisa del laberinto, pues para él fue edificado, es su casa y ahí transcurre su existencia.

El cuento está manejado como un alegato, que hace Asterión para defenderse de las supuestas impugnaciones de que es objeto: "Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura" [Borges 1990a:569].

La casa de Asterión se compone de un número infinito de puertas (en realidad son pasadizos); que día y noche están abiertas para todo el que quiera entrar. Como Anderson-Imbert ha señalado, es una definición a medias del laberinto, la parte que omite Asterión es "sal-sipuedes": "Un laberinto es laberinto no porque no se pueda entrar, sino porque no se puede salir" [Anderson-Imbert, *apud* Alazraki, *op. cit.*:137].²² Pese a tal característica, Asterión reconoce no ser un prisionero: en alguna ocasión salió del laberinto; si no lo volvió a hacer es porque las caras de la plebe, "descoloridas y aplanadas, como la mano abierta", le infundieron miedo.

declara no ser un prisionero como se dice de él. Sin embargo, la explicación de sus breves salidas nos lo muestra oblicuamente, no prisionero de la casa donde no hay puertas cerradas, sino prisionero de su miedo y del miedo de los otros. Su singularidad, su carácter de monstruo, está valorizado enormemente por el narrador, que quiere mostrar un desdichado y no un monstruo malvado. No puede acercarse a los otros porque les teme tanto como ellos a él; de ahí su soledad radical [Cédola 1987:222].

El horror de la gente al ver al "monstruo del laberinto", no es menor al que éste siente al verlos. Para Asterión, el único ser en su universo es él mismo, por lo cual, juzga a los demás con los mismos parámetros que lo juzgan a él: todo sujeto que, en términos generales, no comparte nuestras características es monstruoso. Los hombres para Asterión, son los anómalos, por no tener, al igual que él, cabeza de toro.

Asterión incansablemente recorre las galerías de piedra. No ha logrado concebir en su mente la forma exacta de su casa; sin embargo, ha reflexionado sobre ella:

Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo. Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce [son infinitos] los mares y los templos. Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba el intrincado sol; abajo, Asterión. Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo [Borges 1990a:570].

De acuerdo con la descripción que proporciona el Minotauro, sabemos que la casa abunda en maniáticas repeticiones. Lo único que puede tener en claro es que todas las partes de la casa se repiten infinitas veces, por lo que no hay una certeza del lugar donde se está. Los abrevaderos y los pesebres refuerzan el carácter animal del protagonista; Asterión comenta: "No hay un solo mueble en la casa" [*ibid.*: 569], como los muebles son para uso exclusivo de los humanos, esta frase anuncia la doble naturaleza del protagonista [Anderson-Imbert, *apud* Alazraki, *op. cit.*:137]). Para Asterión, el laberinto es el Universo, en él todo se repite, salvo dos cosas: Asterión y el Sol.

En la casa de Asterión reinan la quietud y la soledad. Dentro de su voluntario confinamiento, el Minotauro se ve obligado a buscar distracciones y paliativos de su soledad. Asterión no sabe leer, a veces deplora esta situación "porque las noches y los días son largos"; por lo cual, se ve obligado a idear juegos para distraerse. Los juegos también denotan la índole bestial del habitante del laberinto: corre por las galerías de piedra hasta rodar mareado; desde las azoteas, se deja caer hasta ensangrentarse. Aunque también tiene juegos más tranquilos, como el de quedarse dormido. El solitario Asterión, en ocasiones, se oculta en los corredores y juega a que lo buscan. Pero su distracción favorita es imaginar que existe otro Asterión.

Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: *Ahora volvemos a la encrucijada anterior o Ahora desembocamos en otro patio o Bien decía yo que te gustaría la canaleta o Ahora verás una cisterna que se llenó de arena o Ya verá cómo el sótano se bifurca*. A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos [Borges 1990a:570].

Los juegos de Asterión son las fantasías de alguien que se sabe único y que siempre está solo; se vinculan con la idea del doble, que señala Borges como uno de los temas de la literatura fantástica, (como mencioné en el capítulo anterior). Su imaginario amigo es la única visita con quien establece lazos cordiales. Los demás hombres, reales, que entran al laberinto también son recibidos con alegría, pero nunca habrá contacto con ellos, porque vienen “para que los libere de todo mal”. Esta frase es un eufemismo, pues de acuerdo con la leyenda, los nueve hombres que entran en el laberinto cada nueve años, son el tributo que le sirve de alimento, aunque en la narración no se menciona ese episodio. En el cuento, la muerte es la que libera de todo mal a los hombres. Asterión no devora a los mancebos, sólo “les quita los pesares de la existencia”.

Súbitamente, la vida de Asterión cobra sentido, pues uno de los hombres, antes de morir, profetizó que no tardaría en llegar su redentor.

Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo? [ibid.].

La historia es bruscamente cortada por la aparición de Teseo. Él, fuera del laberinto, refiere su hazaña a Ariadna. Teseo no se explica por qué el Minotauro no puso gran resistencia a su muerte. Pero, de acuerdo con el desarrollo del cuento, la respuesta es evidente: la muerte viene a rescatar a Asterión del laberinto de las incesantes repeticiones y lo libera de su soledad.

El breve párrafo que hila la narración de Asterión con el sorpresivo final, puesto en boca de Teseo, sugiere un fin distinto para Asterión:

“El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre” [*ibid.*]. La sangre de Asterión mágicamente se ha transformado en un rayo de Sol. Quizá después de la muerte, Asterión lograra su anhelo, y ahora, el sol del laberinto es uno con el Sol del Universo. Aunque, si este supuesto es válido, también implica que la nueva “Casa de Asterión” es el caótico e indescifrable Universo, en el que las acciones reales transcurren. De la concepción de la casa de Asterión —que es el laberinto— como universo, en el cuento se pasa a la concepción del Universo como Laberinto.

b) Morfología del laberinto

Roger Caillois ha señalado que existen básicamente dos maneras, opuestas, de concebir un dédalo: los laberintos de trayecto obligatorio y los de selección. A estas categorías Umberto Eco añade otra: los laberintos compuestos como red o rizoma.

Los laberintos de trayecto obligatorio están integrados por un solo pasillo, interminable y tortuoso, que se desenvuelve a lo largo de toda la superficie explorada. El pasillo debe estar retorcido y constantemente acotado para dar al viajero la impresión de que no ha estado haciendo otra cosa que seguir sus propios pasos. Tal como su nombre lo indica, en este tipo de laberinto no existe la posibilidad de elección: el viajero inexorablemente tendrá que recorrer todos los puntos de la superficie explorada, si quiere encontrar la salida; si desanda el camino llegará al punto de partida. La inexorabilidad de su trayecto es motivo para que comúnmente se le asocie con experiencias místicas:

Este tipo de laberinto o trayecto obligatorio se considera a menudo como un símbolo iniciático en las peregrinaciones del alma en busca de la Gracia o de la Salvación, pruebas que tiene que atravesar una por una, etapas que debe seguir según un orden inmutable. Estos laberintos se presentan a menudo en las catedrales [Caillois, *op. cit.*:36]

Los laberintos de trayecto obligatorio presentan un problema como enigma, pues una vez descubierto el principio ordenador puede decaer el interés: “entras y llegas al centro, y luego vuelves desde el

centro a la salida". Para darle mayor atracción a este dédalo aparece el Minotauro: "El terror, en todo caso, surge porque no se sabe dónde llegaremos ni qué hará el Minotauro" [Eco 1992:654].

Por lo contrario, los laberintos de selección están compuestos por encrucijadas, algunas de las cuales no tienen salida: "Cada tramo del corredor parte de un cruce y desemboca en otro cruce idéntico al primero" [Caillois, *ibid.*]. Este tipo de laberinto obliga constantemente a tomar inciertas decisiones. Hay una sola salida, un solo centro, pero existen leguas de insensatas reiteraciones y de distintos recodos por los que se puede transitar. "Este laberinto es un modelo de *trial-and-error process*" [Eco, *ibid.*]. Dentro de él, el aturdido viajero no posee parámetros para determinar si está avanzando o no. Los recodos, las simetrías, los numerosos callejones sin salida continuamente reforzarán la impresión de estar perdido. Para descifrar el enredo del laberinto es necesario descubrir algún principio ordenador del mismo, se requiere de la ayuda del hilo de Ariadna.

El elemento común a los dos tipos de laberintos es la idea de un centro escondido. Los complejos meandros y corredores tienen por objeto resguardar del intruso el secreto centro del laberinto. La andadura por los meandros del dédalo se considera una experiencia iniciática:

En cierto modo la experiencia iniciática de Teseo en el laberinto de Creta equivale a la búsqueda de las manzanas de oro del jardín de las Hespérides, o del vellocino de oro de Cólquide. Todas estas pruebas se reducen, en lenguaje morfológico, a penetrar victoriosamente en un espacio difícilmente accesible y bien defendido, en el cual se encuentra un símbolo más o menos transparente de la potencia, de la sacralidad y de la inmortalidad [Mircea Éliade, *apud* Chevalier, *op. cit.*:621].

No es fácil saber el tipo de desenvolvimiento que en los cuentos de Borges asumen los laberintos; más aún, existen ocasiones en que intencionalmente se pasa de un tipo de dédalo a otro. Es decir, algunas veces, cuando los personajes creen estar dirigiendo el curso de sus acciones, aparece de manera solapada y burlona algún indicio que les revela que no han estado haciendo otra cosa que ejecutar secretos y ajenos designios. De una manera clara, la transición de un tipo de laberinto a otro, se presenta en el cuento "La muerte y la brújula".

"La muerte y la brújula" (1942) narra los fortuitos percances de el investigador Erick Lönnrot. El más extraño de los problemas que ejercitaron su perspicacia es la periódica serie de asesinatos que iniciaron el tres de diciembre en el Hôtel du Nord y culminaron, tres meses después, en la quinta de Triste-le-Roy. El laberinto, en este cuento, se dibujará en el tiempo y en la geografía de Buenos Aires:

pese a los nombres alemanes o escandinavos, ocurre en un Buenos Aires de sueños: la torcida Rue de Toulon es el Paseo de Julio; Triste-le-Roy, el Hotel donde Herbert Ashe recibió, y tal vez no leyó, el tomo undécimo de una enciclopedia ilusoria [Borges 1990a:483].

El primer elemento de la serie, ocurrió en el Hôtel du Nord, se trata del asesinato del delegado de Podólsk al Tercer Congreso Talmúdico, el doctor Marcelo Yarmolinsky. El doctor, para su desgracia, se hospedó frente a la suite que ocupaba el Tetrarca de Galilea, que tenía fama de poseer los mejores zafiros del mundo. Cuando descubrieron el cadáver de Yarmolinsky, llamaron al comisario Franz Treviranus y al infatigable razonador, Erik Lönnrot. Antes de morir, Yarmolinsky había estado escribiendo a máquina. La última línea que escribió fue la sentencia inconclusa: "La primera letra del Nombre ha sido articulada". Lönnrot, inquieto por tal sentencia, cree haber encontrado la clave que explica la recóndita causa de la muerte de Yarmolinsky: "He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica" [*ibid*:500].

A partir de la primera conjetura, los sucesos ulteriores guardan una simetría sospechosa, que minuciosamente dibuja una serie de correspondencias temporales y espaciales. El segundo crimen ocurre la noche del tres de enero. En un sórdido suburbio al occidente de la ciudad, había sido apuñalado, el criminal Daniel Simón Azevedo (quien es el asesino de Yarmolinski). Con una tiza sobre los rombos amarillos y rojos de la pared, estaba escrita la frase: "La segunda letra del Nombre ha sido articulada".

Y, como era de esperarse, el tres de febrero ocurrió el tercer "crimen" en una taberna de la Rue de Toulon. Se trataba del secuestro y posible asesinato, de un tal Ginzberg o Ginsburg o Gryphius. Los supuestos secuestradores o asesinos dejaron escrita la casi previsible sentencia: "La última letra del Nombre ha sido articulada". De las per-

tenencias del plagiado, Lönrot tomó el libro, en latín, de Leusden: *Philologus hebraeograecus* (1739); en él había un pasaje “subrayado” que decía: “El día hebreo empieza al anochecer y dura hasta el siguiente anochecer” [*ibid.*:503]. Este párrafo y un plano de la ciudad, de misteriosa procedencia, que señalaba los sitios de los tres asesinatos —los cuales formaban un triángulo equilátero perfecto— le ayudan a Lönrot a descubrir la secreta morfología que traman los asesinos, y a determinar el lugar exacto donde debe ocurrir el cuarto crimen.

Erik Lönrot las estudió. Los tres lugares, en efecto, eran equidistantes. Simetría en el tiempo (3 de diciembre, 3 de enero, 3 de febrero); simetría en el espacio, también... Sintió de pronto que estaba por descifrar el misterio. Un compás y una brújula completaron esa brusca intuición. Sonrió, pronunció la palabra Tetragrámaton (de adquisición reciente) [*ibid.*].

Lönrot completa el punto que falta en el mapa para formar no un triángulo equilátero, sino un rombo. Orgulloso de su inteligencia, se traslada, anticipadamente, a la escena del futuro crimen: la quinta de Triste-le-Roy.

Vista de cerca, la casa de la quinta de Triste-le-Roy abundaba en inútiles simetrías y en repeticiones maniáticas: a una Diana glacial en un nicho lóbrego correspondía en un segundo nicho otra Diana; un balcón se reflejaba en otro balcón; dobles escalinatas se abrían en doble balaustrada. Un Hermes de dos caras proyectaba una sombra monstruosa [*ibid.*:504-505].

La pesadilla que prefiguraba el exterior de la casa, se ve terriblemente amplificada en el interior. Lönrot recorrió antecomedores, cuartos, galerías, vio el triste jardín con dos fuentes cegadas, en la confusión que le infundió la casa, salió a patios iguales o varias veces al mismo patio; interminablemente se reflejó en espejos encontrados.

En el segundo piso, en el último, la casa le pareció infinita y creciente. La casa no es tan grande, pensó. La agrandan la penumbra, la simetría, los espejos, los muchos años, mi desconocimiento, la soledad [*ibid.*:505].

En medio de estas perplejidades, Lönrot, demasiado tarde, se da cuenta de la trampa en que había caído: Lönrot, como un nuevo Edipo, sin saberlo, ayudó y ejecutó los secretos designios del criminal

Red Scharlach; éste había jurado vengarse, pues, tres años atrás, Lönrot arrestó y encarceló al hermano de Scharlach. Red, durante nueve días, agonizó en la "desolada quinta simétrica". Lo arrasaba la fiebre; las patológicas duplicaciones infestaban sus pesadillas.

yo sentía que el mundo es un laberinto, del cual era imposible huir, pues todos los caminos, aunque fingieran ir al norte o al sur, iban realmente a Roma, que era también la cárcel cuadrangular donde agonizaba mi hermano y la quinta de Triste-le-Roy. En esas noches yo juré por el dios que ve con dos caras y por todos los dioses de la fiebre y de los espejos tejer un laberinto en torno del hombre que había encarcelado a mi hermano. Lo he tejido y es firme: los materiales son un heresiólogo muerto, una brújula, una secta del siglo XVIII, una palabra griega, un puñal, los rombos de una pinturería [*ibid*:506].

Erik Lönrot, el acorralado detective, percibe lo irónico de su situación y antes de morir pondera las cualidades de los laberintos compuestos por una sola línea, por un solo corredor. Tácitamente, alaba la inteligencia de Red Scharlach, y considera, por última vez, el problema de las muertes simétricas y periódicas:

—En su laberinto sobran tres líneas— dijo por fin—. Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective. Scharlach, cuando en otro avatar usted me de caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad del camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a dos kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad del camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy.

—Para la otra vez que lo mate —replicó Scharlach— le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante.

Retrocedió unos pasos. Después, muy cuidadosamente, hizo fuego [*ibid*:507].

Como vimos, inicialmente pareciera que el laberinto que recorría Lönrot fuera de selección, pero las reflexiones de Erick Lönrot nos dan la clave para descubrir el tipo de laberinto en que se encuentra. Se trata de un dédalo de trayecto obligatorio. Recordemos que, desde el inicio, la historia de los crímenes sucesivos ha sido planeada para que Lönrot (utilizando los implementos de su razón) llegara al fin deseado y premeditado por el criminal, Red Scharlach. La trampa es perfecta. Lönrot con sus decisiones y descubrimientos ayudó a cerrar

la "red escarlata", como el nombre del asesino, la red de la muerte tendida para su propia persona.²³

Según Umberto Eco, aparte de los laberintos de recorrido obligatorio y de los laberintos de selección, existe otra categoría, la del dédalo que presenta una estructura de red o rizoma: "En el rizoma cada calle puede conectarse con cualquier otra. No tiene centro, ni periferia, ni salida porque potencialmente es infinito. El espacio de la conjetura es un espacio rizomático" [Eco 1992:654]. "La Biblioteca de Babel" constituye un claro ejemplo de este tipo de laberinto:

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores; interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado cubren todos los lados menos dos; su altura que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de esas caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies brumosas figuran y prometen el infinito [Borges, *op. cit.*:465].

La Biblioteca de Babel es una imagen del Universo y como tal es infinita, inexplicable y, por ende, caótica. La esperanza del protagonista es que en algún lugar exista el centro que llene de sentido y justifique la Biblioteca:

No me parece inverosímil que en algún anaquel del universo haya un libro total; ruego a los dioses ignorados que un hombre —juno solo, aunque sea, hace miles de años— lo haya examinado y leído. Si el honor y la sabiduría y la felicidad no son para mí, que sean para otros. Que el cielo exista, aunque mi lugar sea el infierno. Que yo sea ultrajado y aniquilado, pero que en un instante, en un ser, Tu enorme Biblioteca se justifique [*ibid.*:469-470].²⁴

Como hemos visto, los laberintos físicos pueden presentarse en forma de construcciones destinadas *ex profeso* para constituirse en un laberinto; pero hay otros laberintos que no requieren de ningún

aparato, como pueden ser un desierto (recuérdese el cuento "Los dos reyes y los dos laberintos"), o el mar ("Fuiste bajo ruinosos vientos, el laberinto / Sin muros ni ventana, cuyos caminos grises / Largamente desviaron al anhelado Ulises, / A la muerte segura y al Azar indistinto" ["Poema del cuarto elemento", Borges 1990b:247]). Un laberinto puede ser un texto para su creador ("La busca de Averroes"); o la piel de un animal, también puede ser un laberinto para quien, a través de ella, pretende descubrir los secretos móviles del Universo ("La escritura del Dios").

B) Laberintos temporales

a) *Las oscuridades del tiempo*

Repetidas veces me dije que no hay otro enigma que el tiempo, esa infinita urdimbre del ayer, del hoy, del porvenir, del siempre y del nunca.

["There are more things", Borges 1989:36].

En la "Historia de la eternidad" (1936), Borges enuncia las oscuridades inherentes al tiempo (ese "misterio metafísico, natural, que debe preceder a la eternidad que es hija del tiempo" [Borges 1990a:353]). Una de esas oscuridades es la de precisar la dirección en que fluye: la creencia común es que el tiempo corre del pasado hacia el porvenir, pero no es más ilógica la contraria: "Ambas son igualmente verosímiles —e igualmente inverificables—. El astrónomo inglés, James Bradley (1693-1762), niega estas hipótesis y propone una en donde excluye el porvenir —que tan solo es una invención de nuestra esperanza— y reduce lo "actual", "a la agonía del momento presente desintegrándose en el pasado" [*ibid.*].

Una de las mayores complejidades que propone el tiempo es la de sincronizar el tiempo personal, de cada individuo, con el tiempo general de las matemáticas: "Si el tiempo es un proceso mental, ¿cómo lo

pueden compartir miles de hombres, o aun dos hombres distintos?" [*ibid.*:354].

El tiempo es un problema que inquieta profundamente a Borges, por lo que no se limita a exponer sus inquietudes en sus ensayos, los personajes de sus cuentos constantemente reflexionan sobre este tema. Los misteriosos filósofos de las escuelas de Tlön desarrollan diversas conjeturas respecto al tiempo:

Una de las escuelas de Tlön llega a negar el tiempo: razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente. Otra escuela declara que ha transcurrido ya todo el tiempo y que nuestra vida es apenas el recuerdo o reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable. Otra, que la historia del universo —y en ellas nuestras vidas y el más tenue detalle de nuestras vidas— es la escritura que produce un dios subalterno para entenderse con un demonio. Otra, que el universo es comparable a esas criptografías en las que no valen todos los símbolos y que sólo es verdad lo que sucede cada trescientas noches. Otra, que mientras dormimos aquí, estamos despiertos en otro lado y que así cada hombre es dos hombres [*ibid.*:436-437].

Otra de las dificultades del tiempo es la destinada por lo eleatas a refutar el movimiento. Esta teoría señala la imposibilidad de que en ochocientos años transcurran catorce minutos: el tiempo puede subdividirse infinitamente, de tal suerte que los catorce minutos nunca se cumplirán. El matemático y filósofo inglés, Rusell, rebate esos argumentos —nos dice Borges— afirmando la realidad y aún la vulgaridad de los números infinitos que se dan de una vez, no como término final de un proceso enumerativo sin fin [*ibid.*:354].

Sin tiempo no hay movimiento ("ocupación de lugares distintos en momentos distintos") ni tampoco puede haber inmovilidad ("ocupación de un mismo lugar en momentos distintos" [*ibid.*:351]). Borges cree que es ilusoria la contraposición de los incontrastables conceptos de espacio y tiempo. En la "Penúltima versión de la realidad", señala que para un buen idealismo es ilusoria la oposición de espacio y de tiempo: "el espacio no es, sino una de las formas que integran la cargada fluencia del tiempo" [*ibid.*:200]. Así, pues, el espacio es uno de los episodios del tiempo; está situado en él. Para ejemplificar, Bor-

ges plantea lo que sucedería si la humanidad percibiera la realidad a través del oído y el olfato, exclusivamente:

Imaginemos que el entero género humano sólo se abasteciera de realidades mediante la audición y el olfato. Imaginemos anuladas así las percepciones oculares, táctiles y gustativas y el espacio que éstas definen. Imaginemos también —crecimiento lógico— una más afinada percepción de lo que registran los sentidos restantes. La humanidad —tan afantasmada a nuestro parecer por esta catástrofe— seguiría urdiendo su historia. La humanidad se olvidaría de que hubo espacio. La vida, dentro de su no gravosa ceguera y su incorporeidad, sería tan apasionada y precisa como la nuestra. De esa humanidad hipotética (no menos abundosa de voluntades, de ternuras, de imprevisiones) no diré que entraría en la cáscara de nuez proverbial: afirmo que estaría fuera y ausente de todo espacio [*ibid.*:201].

b) Laberintos del destino

• Las ramificaciones del tiempo

El tiempo en su transcurso va proyectando incesantemente un sin fin de desenlaces posibles. Son casi infinitas las posibles consecuencias de un suceso; sin embargo, no todas se cumplen, porque cada vez que un hombre decide, elige una sola salida y anula las demás. “El jardín de senderos que se bifurcan” versa sobre el inusitado propósito de un hombre que pretende recrear la secreta concatenación de causas y de efectos. Ts’ui Pên se propone crear un laberinto en el que se pierdan todos los hombres, y no fracasa. Su laberinto es el tiempo. Pero él es un hombre y, como tal, también queda confinado en sus redes.

En realidad, “El jardín de senderos que se bifurcan” posee dos historias: una es la ejecución de un crimen cuyos propósitos se ignoran y la otra es la búsqueda de un laberinto perdido en el tiempo.

El relato inicia con una referencia al libro de Liddell Hart: *Historia de la Guerra Europea*; de este libro se destaca la demora de la ofensiva británica contra la línea alemana Serre-Montauban. Desde el inicio del relato, empiezan a manejarse las sincronías temporales: el ataque ha-

bía sido planeado para el 24 de julio de 1916 y debió postergarse cinco días. Liddell Hart explica esta demora, “nada significativa”, por las torrenciales lluvias. Sin embargo, el tema motor del cuento es indagar la causa secreta —no la que consignó la Historia— de ese retraso; para lo cual, se recurre a la convención literaria del incompleto manuscrito encontrado por azar. El manuscrito contiene la declaración final que dictó, releyó y firmó Yu Tsun, antes de morir en la horca.

El doctor Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés, junto con el prusiano Hans Rabener —alias Viktor Runeberg— se encuentran en el condado inglés de Staffordshire; ambos son espías al servicio del Imperio Alemán. El capitán Richard Madden (irlandés bajo las órdenes de Inglaterra) localiza y mata (o como aclara el “Editor”, le causa las heridas que determinan su muerte) a Viktor Runeberg. Al haber sido descubierto su compañero, Yu Tsun sabe que Madden lo perseguirá de manera implacable; su destino está fijado: inexorablemente será arrestado o asesinado. Por ello, decide llevar a cabo, con la astucia y determinación de un suicida, su última jugada que será la justificación de su existencia. Yu Tsun pretende comunicar a su jefe en Berlín, a través del estrépito de la guerra, el nombre exacto del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre; el único recurso que tiene es matar a alguien con el mismo nombre que la ciudad: Albert. Localiza en el directorio a la única persona que puede servirle para llevar a cabo sus planes: el doctor Stephen Albert. Tsun viaja a la aldea de Ashgrove. Cuando avanza el tren ve que, certeramente, el capitán Madden sigue su pista. Yu Tsun a tomado el tren de las 8:50 p.m., el próximo saldrá a las 9:30. Por lo tanto, dispone sólo de cuarenta minutos para culminar su plan. Hasta aquí, el relato es manejado como un cuento policial: intriga, suspenso, persecución. Sin embargo, cuando el protagonista llega a su destino, al enigma de transmitir el mensaje a Berlín, se aúna uno más de índole metafísica: el enigma del tiempo, en el cual la primera historia estará contenida.

Desde que Tsun llega a Ashgrove, se empiezan a acumular indicios que nos llevan fuera del ambiente de un cuento policial: “la ficción desborda su recinto y a la supuesta realidad, que se vuelve tan caótica y extraña como ella. El ingenioso cuento policial se profundiza, una atmósfera inquietante lo invade y lo convierte en el símbolo de nuestro destino de hombres perdidos en el universo” [Barrenechea

1984:28]. Unos niños, que estaban cerca de la estación, lo orientan como si ya supieran que se dirigía a la casa del doctor Stephen Albert: "La casa queda lejos de aquí, pero Ud. no se perderá si toma ese camino a la izquierda y en cada encrucijada del camino dobla a la izquierda" [Borges 1990a: 474]. Yu Tsun asocia este consejo de doblar siempre a la izquierda con el procedimiento común para llegar al patio central de ciertos laberintos. (Este puede considerarse el primer laberinto que se presenta en el cuento: el laberinto espacial, que conduce de la estación de Ashgrove a la casa de Stephen Albert. En la cámara central del laberinto Yu Tsun podrá tener acceso a la revelación misteriosa, que en este caso es la restitución y explicación de la novela —un nuevo laberinto— de su antepasado, Ts'ui Pên. La novela le revelará un meta-laberinto: el laberinto del tiempo que encierra las demás historias).

En el trayecto, Yu Tsun recuerda a su bisabuelo, Ts'ui Pên: éste fue gobernador de Yunnan, pero renunció al poder y se enclaustró durante trece años en el Pabellón de la Límpida Soledad para consagrarse a la composición de una novela y a la edificación de "un laberinto en que se perdieran todos los hombres" [*ibid.*:475]. Un forastero lo asesinó; la novela era insensata y nadie encontró el laberinto. Yu Tsun reflexiona acerca del laberinto perdido:

Bajo los árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos, provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros [*ibid.*].

Yu Tsun llega a casa de Stephen Albert. Éste, por increíble que parezca, era sinólogo y había consagrado parte de su vida a descifrar la obra del antepasado de Tsun: Ts'ui Pên. Albert descubre, cien años después de creado, la identidad del perdido laberinto: en contra de lo que todos conjeturaban, el laberinto y el libro son un solo objeto. El Pabellón de la Límpida Soledad se encontraba en un intrincado jardín, este hecho pudo sugerir un laberinto físico. Sin embargo, la confusión de la novela hizo creer a Stephen que ésta era el laberinto. Dos circunstancias le ayudan a confirmar esa conjetura: la leyenda de que Ts'ui Pên se había propuesto construir un laberinto que fuera estricta-

mente infinito y el fragmento de una carta de Ts'ui Pên: "Dejo a los porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan" [*ibid.*:477]. De ambas consideraciones, Albert deduce que *El jardín de senderos que se bifurcan* es la novela caótica. La frase "varios porvenires (no a todos)" le sugiere que las bifurcaciones que propone la novela se dan en el tiempo y no en el espacio. Releyendo la obra confirmó su teoría:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta —simultáneamente— por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela [*ibid.*:478].²⁵

Señala Stephen que Ts'ui Pên no se consideró un mero novelista; eran bastante conocidas sus aficiones metafísicas, místicas: "La controversia filosófica usurpa buena parte de su novela. Sé que de todos los problemas, ninguno lo inquietó y lo trabajó como el abismal problema del tiempo" [*ibid.*:479] Ts'ui Pên, a diferencia de Newton y Schopenhauer, no creía en un tiempo uniforme y absoluto:

Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos [*ibid.*].

Los ejemplos, aparentemente casuales, que Albert utiliza para explicar a Yu los mecanismos de la enmarañada novela, pueden aplicarse a la ejecución del argumento del cuento:

Fang —dice Albert— tiene un secreto. Un desconocido llama a su puerta. Fang resuelve matarlo. Aunque existen varios desenlaces posibles: Fang mata al intruso; el intruso mata a Fang; ambos se salvan; ambos mueren; etcétera. "En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones" [*ibid.*:478]. Si sustituimos a Fang por Viktor Runeberg, y al intruso por Richard Madden, y elegimos que éste último elimine al primero; tendremos el punto de partida de los ulteriores sucesos de este cuento. Es evidente que si se hubiera optado por otro final en el encuentro de los dos personajes, otro sería el argumento de la historia. Como

vemos, al autor implícito no le queda más remedio que optar por una alternativa, rechazando las otras; en contraposición con Ts'ui Pên, quien opta, simultáneamente, por todos los desenlaces posibles.²⁶ Incluso este mismo episodio prefigura los sucesos ulteriores si sustituimos a los personajes por Albert y Tsu.

Albert lee dos versiones de un mismo capítulo épico:

En la primera, un ejército marcha hacia una batalla a través de una montaña desierta; el horror de las piedras y de la sombra le hace menospreciar la vida y logra con facilidad la victoria; en la segunda, el mismo ejército atraviesa un palacio en el que hay una fiesta; la resplandeciente batalla les parece una continuación de la fiesta y logran la victoria [*ibid.*].

El fragmento citado, sugiere una multiplicidad de circunstancias, que pueden converger en un mismo fin; es decir, son los pormenores, las causas secretas. Recordemos que Yu habla por teléfono al departamento de Viktor Runeberg, pero quien le contesta es el capitán Richard Madden; Yu Tsun sabe que han sido descubiertos; conjetura que Runeberg ha sido arrestado o asesinado. El "Editor" se indigna ante esta hipótesis que le parece "odiosa y estrafalaria" y reconstruye los acontecimientos: "El espía prusiano Hans Runeberg agredió con una pistola automática al portador de la orden de arresto, capitán Richard Madden. Éste, en defensa propia, le causó las heridas que determinaron su muerte" [*ibid.*:472]. Como vemos, el desenlace se ajusta a las expectativas de Yu, pero el matiz establece la diferencia.

Bajo el mismo móvil de acciones puede considerarse la actuación de Yu Tsun. Éste había tomado la determinación de matar a un hombre para transmitir a Berlín el nombre del parque de artillería que debían bombardear. Pese a la simpatía que Stephen Albert le despier- ta, su determinación, desde el principio, es irrevocable: "El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado"²⁷ [*ibid.*:474]. Como sabemos, al final mata a Albert.

Dentro del cuento, aparece otra serie de secretas afinidades y resonancias: los nexos que guardan entre sí los personajes principales:

Yu Tsun y Richard Madden, por un lado, y Stephen Albert y Ts'ui Pên, por el otro; además de las relaciones que se establecen entre los cuatro personajes.

El primer nexo que une a los personajes es el motivo de la búsqueda o investigación: Yu Tsun quiere comunicar su secreto a su Jefe en Berlín, por ello debe buscar la forma más adecuada de transmitirlo y, una vez encontrada ésta, a quien posibilite la realización de sus planes. Richard Madden debe descubrir y capturar a los dos agentes del Imperio Alemán. Stephen Albert estudia la obra de Ts'ui Pên: resuelve el misterio del laberinto perdido, reconstruye e interpreta el plan original de la novela-laberinto. Para Ts'ui Pên, el misterio a resolver son las secretas configuraciones del tiempo. Las cuatro búsquedas "dan forma al enigma y permiten un desciframiento que realiza un personaje ausente: el Jefe que ha descifrado el enigma" [Jitrik 1971:133-134].

Yu Tsun, de niño, vivió en un simétrico jardín de Hai Feng. En Tsingtao fue profesor de inglés en una casa de estudios superiores alemana: la *Hochschule*. Durante la Gran Guerra, o Guerra Europea, es obligado a la abyección de ser un espía al servicio del Imperio Alemán.²⁸ Viaja al condado inglés de Staffordshire, y, por las circunstancias que ya conocemos, mata a Stephen Albert. Posteriormente, el capitán Madden lo captura y lo condenan a la horca.

Al explicar los móviles de su conducta, Tsu comenta que no lo hizo por lealtad al Imperio Alemán: "Lo hice, porque yo sentía que el Jefe tenía en poco a los de mi raza —a los innumerables antepasados que confluyen en mí—. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar sus ejércitos" [Borges, *op. cit.*:473] Pero, a mi parecer, el propósito fundamental que lo guía es el de liberarse de la cobardía que lo ha atormentado durante su vida: "Soy un hombre cobarde. Ahora lo digo, ahora que he llevado a término un plan que nadie no calificaría de arriesgado" [*ibid.*]. La muerte de Albert y, como consecuencia de ésta, la ingeniosa transmisión del secreto (protegido por un enigma —quizá como un eco de las aficiones de su bisabuelo— que sólo podía descifrar el Jefe) constituyen para Tsu el acto que justifica su vida y le permite conocerse y aceptarse: "En mitad de mi odio y de mi terror (ahora no me importa hablar de terror; ahora que he burlado a Richard Madden, ahora que mi garganta anhela la cuerda)" [*ibid.*].

A Richard Madden, según la versión de Yu Tsu, también lo mueve el deseo de justificación; pretende eximirse de los cargos que le imputan:

Madden era implacable. Mejor dicho, estaba obligado a ser implacable. Irlandés a las órdenes de Inglaterra, hombre acusado de tibieza y tal vez de traición ¿cómo no iba abrazar y agradecer este milagroso favor: el descubrimiento, la captura, quizá la muerte, de dos agentes del Imperio Alemán? [*ibid.*:472].

Madden, al igual que Tsu, se ve obligado a la abyección de ser un espía. También él es un ser marginal: es un irlandés que sirve a Inglaterra. Como Tsu, Madden se ve envuelto en una guerra que no es suya.

Stephen Albert es una figura clave en este relato. En él convergen las diversas historias que se presentan en el cuento. El inglés, Albert, como ya he señalado, es un sinólogo que ha dedicado gran parte de su vida a descifrar la obra de T'sui Pên. En su admiración, Yu Tsun lo equipara con la gloria de la literatura alemana: "yo sé de un hombre de Inglaterra —un hombre modesto— que para mí no es menos que Goethe. Arriba de una hora no hablé con él, pero durante una hora fue Goethe" [*ibid.*]. Como vemos, para Yu Tsun, las simetrías del jardín de su infancia no dejan de repetirse: Yu Tsun es un chino que se dedica a enseñar el idioma inglés, en una escuela alemana. Simétricamente, Stephen Albert es un inglés amante de la cultura china. Estos hechos contribuyen a acercar a los dos personajes.

A medida que Albert é um sinólogo, à medida que o recebe e o adverte como amigo, à medida que privara com o misterioso feito de su seu antepassado já não é apenas um estranho, mas alguém que participa de seu círculo familiar [Costa Lima 1977:332].

Además, existen varias afinidades entre Stephen Albert y Ts'ui Pên. Ts'ui Pên abandonó el poder terrenal y se dedicó a construir un laberinto en el que se perdieran todos los hombres; se enclaustró en el Pabellón de la Límpida Soledad y allí la mano de un desconocido lo asesinó. Durante cien años el misterioso laberinto permaneció oculto en la incomprensión. Stephen Albert logra descifrar este misterio y, como si el tiempo se compusiera de secretas formas que se repiten, es aniquilado por un extraño (por una causa para él desconocida). El

Borges, hacedor de laberintos

lugar donde es asesinado Albert recuerda, mágicamente, al Pabellón de la Límpida Soledad: también es un desolado pabellón, situado en el centro de un laberinto.

Podría decirse que Ts'ui Pên con la ejecución de su libro-laberinto puede igualarse a la visión del Universo tal como lo percibe Dios desde su vasta eternidad:

Nosotros percibimos los hechos reales e imaginamos los posibles (y los futuros); en el Señor no cabe esa distinción, que pertenece al desconocimiento y al tiempo. Su eternidad registra de una vez (*uno intelligendi actu*) no solamente todos los instantes de este repleto mundo sino los que tendrían su lugar si el más evanescente de ellos cambiara —y los imposibles, también—. Su eternidad combinatoria y puntual es mucho más copiosa que el universo ["Historia de la eternidad", *ibid.*:363].

Sin embargo, a la infinita red de tiempos divergentes, convergentes y paralelos, que Ts'ui Pên preconiza, Yu Tsun contrapone la fluencia lineal del tiempo :

Yu Tsun [...] corregirá en un acto mundano y de trágica ironía la teoría del tiempo de su antepasado: el tiempo —parece decimos—, en su férreo curso no tolera convergencias y paralelas. Hay una sólo línea. En un tramo usted me explica el enigma de *El jardín de los senderos que se bifurcan*; en el tramo siguiente de esa línea irreversible, yo deberé matarlo antes de que Madden, ese hombre "fuerte como una estatua", haya entrado a su casa [Alazraki 1977:105].²⁹

En el cuento tenemos la tesis y la antítesis, la teoría del tiempo y su refutación. A la simultaneidad de tiempos que manejaría un ser omnisciente, como Dios, se opone, limitado y angustioso por irrevocable, el fluir lineal del tiempo humano.³⁰ Recordemos un fragmento del poema de Borges titulado "Heráclito" en donde se encuentra de manera explícita la angustia del hombre dentro del tiempo:

¿Qué trama es ésta
del será, del es y del fue?
¿Qué río es éste
por el cual corre el Ganges?
¿Qué río es éste cuya fuente es inconcebible?
¿Qué río es éste

que arrastra mitologías y espadas?
Es inútil que duerma.
Corre en el sueño, en el desierto, en un sótano.
El río me arrebató y soy ese río.
De una materia deleznable fui hecho, de misterioso tiempo.
Acaso el manantial está en mí.
Acaso de mi sombra
surgen, fatales los días.

[“Heráclito”, Borges 1990b:573]

Dentro del drama de las naciones beligerantes se devana, terrible y secreto, el drama de los hombres en el tiempo.

* El tiempo divino y el tiempo humano

Uno de los temas que más inquietan a Borges es el arduo problema del tiempo. Como ya hemos visto, a Borges le parece que una de las mayores complejidades que éste presenta es sincronizar el tiempo tal como lo vive, o percibe, cada persona (recordemos que esencialmente es un proceso mental, por ello resulta inexplicable que puedan compartirlo dos hombres distintos) con el tiempo general de las matemáticas [Borges 1990a:354]. Ahora pensemos en la dificultad de sincronizar las concepciones humana y divina sobre el tiempo. El hombre se ve acosado por el fluir temporal; ante éste es un ser doloroso y pasivo. Dios, “de Quien son los siglos y el tiempo” quizá tenga más libertad y pueda romper su trama de hierro.

El proceso del tiempo es una trama de efectos y causas, de suerte que pedir cualquier merced, por ínfima que sea, es pedir que se rompa un eslabón de esa trama de hierro, es pedir que ya se haya roto. Nadie merece tal milagro [“Una oración”, Borges 1990b:392].

En dos cuentos, tal trasgresión se produce: “El milagro secreto” y “La otra muerte”. En el primero, la secreta realización del milagro hace que no se altere la trama de causas y efectos. En el segundo, se introduce un elemento ajeno al entramado del tiempo, lo cual provoca una serie de incongruencias.

“El milagro secreto” (1943) refiere los últimos quince días de la vida de Jaromír Hladík Jaroslovski. El catorce de marzo, entraron en Praga las vanguardias del Tercer Reich. El diecinueve de marzo, Hladík,

de ascendencia judía, fue aprehendido por los nazis y condenado a muerte; se fijó su ejecución para el día veintinueve de marzo, a las nueve de la mañana.

En el periodo comprendido entre la sentencia y la ejecución, Jaromir procuraba asirse a la sustancia fugitiva del tiempo. "Sabía que éste se precipitaba hacia el alba del día veintinueve; razonaba en voz alta: 'Ahora estoy en la noche delveintidós; mientras dure esta noche (y seis noches más) soy invulnerable, inmortal'" [Borges 1990a:509]. Al principio, Hladík se dio a la obsesiva tarea de imaginar su ejecución; antes del día prefijado por Julius Rothe, murió centenares de muertes. Hladík se ve acosado por el fluir temporal, que inexorablemente lo arrastra hacia la muerte. Cree que el sueño es una pileta honda y oscura en la que puede sumergirse y evadir su insoportable realidad; sin embargo, el tiempo continúa su marcha, (Hladík podría hacer suyos los versos, que anteriormente he citado, del poema "Héráclito": "Es inútil que duerma. / Corre en el sueño, en el desierto, en un sótano" [Borges 1990b:357]). Hladík terminará por desear "con impaciencia la definitiva descarga que lo redima, mal o bien, de su vana tarea de imaginar" [Borges 1990a:509].³¹ Pero en el ocaso de su último día de espera, lo desvió de esas abyectas consideraciones, la imagen de su inconcluso drama en verso *Los enemigos*.

Para Hladík el problemático ejercicio de la literatura constituía la razón de su existencia. Es autor de una *Vindicación de la eternidad*, realizó un estudio sobre las indirectas fuentes judías de Jakob Boehme; examinó la obra de Flood y de Abnesra; tradujo para la editorial Hermann Barsdorf el *Sepher Yezirah*; además escribió una serie de poemas expresionistas. Sus obras le infundían un complejo arrepentimiento. "De todo ese pasado equívoco y lánguido quería redimirse Hladík con el drama en verso *Los enemigos*" [*ibid.*:510]. Con el drama, Hladík pretendía rescatar, simbólicamente, lo fundamental de su vida. Había terminado ya el primer acto y una parte del tercero; aún le faltaban dos actos, pero sabía que muy pronto iba a morir. En tales circunstancias, únicamente un milagro podría salvarlo:

Habló con Dios en la oscuridad. Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de *Los enemigos*. Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días, Tú de Quien son

los siglos y el tiempo. Era la última noche, la más atroz, pero diez minutos después, el sueño lo anegó como un agua oscura [*ibid.*:511].

Hladík soñó que se había ocultado en una de las salas de la biblioteca del Clementinum; lo guiaba el propósito de encontrar a Dios. El bibliotecario le dijo que Dios estaba “en una de las letras de una de las páginas de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum”. También le dijo que durante generaciones los hombres vanamente habían buscado esa letra; él mismo consumió sus años y sus ojos sin poder encontrarla. Un lector devolvió un atlas porque le resultó inútil. Hladík lo abrió al azar y vio un mapa de la India. Con repentina seguridad, tocó una de las mínimas letras. “Una voz ubicua le dijo: El tiempo de tu labor ha sido otorgado” [*ibid.*]. Hladík, entonces, se despertó.

Jaromir abrigaba la esperanza de que el sueño se hiciera realidad: “Recordó que los sueños de los hombres pertenecen a Dios y que Maimónides ha escrito que son divinas las palabras de un sueño, cuando son distintas y claras y no se puede ver quien las dijo” [*ibid.*].

la suerte contradictoria de Hladík hasta el momento de la descarga se torna aparente: el personaje quiere “justificarse” y justificar a Dios con un drama que será para nadie [...] se empeña en desmadejar todos los laberintos que lo separan de su obra, para tejer, finalmente, en su obra, un nuevo laberinto [...] para arribar a concluir su drama, el personaje debió superar tres laberintos: el del desierto, el de la biblioteca [...] el de la prisión [...] La superación de estos tres laberintos le permitirá la hechura de un cuarto: su drama [Goloboff 1978:237].

Al ser conducido ante el pelotón de fusilamiento, Hladík se sorprendió por no encontrar, como su imaginación hubiera querido, un laberinto de galerías, escaleras y pabellones. La realidad fue menos sofisticada: bajaron a un traspatio por una escalera de fierro. Un ambiente común, incluso prosaico es el escenario en que surge el milagro. Después de varios preliminares, Hladík fue colocado frente al piquete de soldados. Hay dos tentativas para ejecutar a Hladík (aunque, como veremos, secretamente existan tres). El primer intento es cortado por la macabra consideración de que las paredes pudieran quedar maculadas con sangre. Le ordenaron a Hladík que cambiara de sitio. Él, “absurdamente”, recordó las vacilaciones preliminares para tomar una fotografía. Una gota de lluvia rozó una de sus sienes y

rodó lentamente por su mejilla. En la segunda tentativa, el sargento dió la temida y anhelada orden final. En este punto surge el milagro, pues el universo físico se detiene y la escena se congela, como en una fotografía o en un cuadro:

Las armas convergían sobre Hladík, pero los hombres que iban a matarlo estaban inmóviles. El brazo del sargento eternizaba un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. El viento había cesado, como en un cuadro. Hladík ensayó un grito, una sílaba, la torción de una mano. Comprendió que estaba paralizado. No le llegaba ni el más tenue rumor del impedido mundo. Pensó *estoy en el infierno, estoy muerto*. Pensó *estoy loco*. Pensó *el tiempo se ha detenido*. Luego reflexionó que en tal caso también se hubiera detenido su pensamiento [Borges 1990a:512].

Ante la paralización del mundo físico, la primera reacción de Hladík es de estupor, no entiende lo que ha sucedido; le asombra no sentir fatiga ni vértigo por la total inmovilidad a que está sometido. Después de un tiempo indeterminado, Jaromir comprende lo ocurrido: había solicitado a Dios un año para terminar su obra. Dios obraba para él un milagro secreto: "lo mataría el plomo alemán, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurriría entre la orden y la ejecución de la orden" [*ibid.*].

En su mundo paralizado y sordo, Hladík se dedicó a concluir el drama que justificaría su existencia y que lo redimiría de sus errores del pasado. Para realizar su obra, el único instrumento de que disponía era su memoria. "No trabajó para la posteridad ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía. Minucioso, inmóvil, secreto, urdió en el tiempo su alto laberinto invisible" [*ibid.*]. Al encontrar el último epíteto de su drama, acabó el plazo que Dios le había otorgado. Súbitamente el mundo cobró movilidad: "la gota de agua resbaló de su mejilla. Inició un grito enloquecido, movió la cara, la cuádruple descarga lo derribó" [*ibid.*:513]. Secretamente, Jaromir había vencido. Sólo él y Dios conocerían el espléndido y vertiginoso instante final, pues para los demás Hladík murió en el tiempo previsto: el veintinueve de marzo a las nueve de la mañana con dos minutos.

Un año en la conciencia del protagonista, es un instante para la divinidad. En "Historia de la eternidad", Borges ha señalado la

discrepancia entre el tiempo como lo perciben los hombres y como lo maneja Dios. Para ejemplificarlo, cita una de las tradiciones islámicas del ciclo del miraj:

Se sabe que el Profeta fue arrebatado hasta el séptimo cielo por la resplandeciente yegua Alburak y que conversó con cada uno de los patriarcas y ángeles que lo habitan y que atravesó la Unidad y sintió un frío que le heló el corazón cuando la mano del Señor le dió una palmada en el hombro. El casco de Alburak, al dejar la tierra, volcó una jarra llena de agua; a su regreso, el Profeta la levantó y no se había derramado una sola gota [Borges, *op. cit.*:361].

No se puede modificar un suceso sin resquebrajar la creciente red del pasado y del porvenir; sin desbaratar la cadena de causas y consecuencias. Tan sólo un "milagro secreto" puede intercalarse en el entramado sin modificar el plan prefigurado por los sucesos anteriores. Se concede el plazo en el umbral de la muerte, de tal suerte que, salvo para Dios y Hladík, nada habrá cambiado. La obra que lo justificará ante los hombres y lo redimirá ante sí mismo, nunca trascenderá para los demás (excepto para nosotros como lectores, gracias al narrador omnisciente, quien, dentro de la ficción del drama, posee la sapiencia infinita que le permite urgar, o imaginar, los secretos designios de Dios).

Desde el inicio del cuento, se sabe el fin de *Los enemigos*, se le llama "la inconclusa tragedia" [*ibid.*:508]. En *Los enemigos*, después de una compleja serie de intrigas, los espectadores advierten que el drama no ha ocurrido: se trata del delirio circular del perturbado protagonista, Jaroslav Kubin (el nombre pudo haber sido inspirado por su apellido materno, Jaroslavski). Hladík urdió este drama sin sospechar que mágicamente prefiguraba su destino; para los demás *Los enemigos* nunca concluyó. Curiosamente, una de las obras por la que se le recuerda es su *Vindicación de la eternidad*, que, irónicamente, Hladík había desdeñado. Este dato lo sabemos porque en el cuento "Tres versiones de Judas" (dentro de *Ficciones* precede al "Milagro secreto") Borges, recurriendo a la intertextualidad, hace que otro de sus personajes cite la obra de Hladík: "Erfjord, para justificar esa afirmación, invoca el último capítulo del primer tomo de la *Vindicación de la eternidad*, de Jaromir Hladík" [*ibid.*:517].

La secreta obra de Hladík no ha trascendido, por lo tanto, no ha modificado la misteriosa concatenación de causas y efectos. No hubo violación del orden natural, porque se resolvió, dentro del cuento, que el drama era inexistente. Pero ¿qué ocurre cuando se logra alterar el pasado? En el cuento "La otra muerte" se explora esta posibilidad.

"La otra muerte" (1949), al igual que "El milagro secreto", narra el proceso de reivindicación de su protagonista, salvo que en esta ocasión el milagro trascenderá y afectará el entramado del tiempo. "La otra muerte", como puede inferirse del título del cuento, proporciona dos versiones sobre la fecha y las circunstancias de la muerte del entrerriano Pedro Damián. Según la primera versión, Pedro Damián murió en Entre Ríos, en 1946; de acuerdo con la segunda, en Masoller, en 1904.

La historia es referida por un narrador intradieгético. Éste se entera de la muerte de Pedro Damián a través de la carta que Patricio Gannon le envió. Según Gannon, Pedro Damián murió en Entre Ríos, en 1946, de una congestión pulmonar; en su agonía revivió, en los delirios de la fiebre, la sangrienta jornada de Masoller, de 1904. El episodio le sugiere al narrador la elaboración de un relato fantástico sobre la derrota de Masoller. Motivado por este propósito, empieza a recabar información sobre la vida del entrerriano. En el curso de la investigación, descubre ciertas inconsistencias que le revelan la posibilidad de que exista una fisura en el tiempo, en la cual una misma persona haya vivido hasta 1946 y muerto en 1904. También explica esta anomalía atribuyéndola a un problema de identidad.

El cuento posee todos los elementos necesarios para dar pie a la ambigüedad. Está compuesto como un relato polifónico. Todas las nociones, compiladas por el narrador en distintos tiempos, que se suministran sobre Pedro Damián provienen de distintas personas: Patricio Gannon; el narrador del cuento, de nacionalidad argentina; el coronel Dionisio Tabares y el doctor Juan Francisco Amaro. De los diversos testimonios que se suministran sobre la enigmática muerte del entrerriano pueden reconocerse dos historias, lógicamente excluyentes, pero que conviven en el cuento proporcionándole la irregularidad característica de los relatos fantásticos.

La primera versión se compone de los testimonios de Gannon y del narrador, y se complementa con las bochornosas revelaciones del coronel Tabares. Pedro Damián nació en la provincia argentina de Entre Ríos, en Gualeguay. En 1904, servía en una estancia de Río Negro o Paysandú, ahí lo tomó la revolución que promovió Aparicio Saravia. Militó bajo las órdenes de éste. Pero en la última batalla, en la derrota de Masoller, "cuando los ejércitos se enfrentaron y empezó el cañoneo y cada hombre sintió que cinco mil hombres se coaligaron para matarlo" [Borges 1990a:572], el ánimo le flaqueó. En 1905, fue repatriado. Acosado por este acto de cobardía, Pedro Damián no volvió a dejar su provincia natal, los últimos treinta años de su vida los pasó muy solo en un puesto cerca del arroyo Ñancay. El insoportable peso de su pasado hace que se aisle: "la reserva y la obstinada soledad de Damián; no las había dictado la modestia, sino el bochorno" [*ibid.*].

Según la versión que proporciona el doctor Juan Francisco Amaro, que también había militado en la revolución de Saravia, Damián en la última batalla de Masoller, 1904, se portó como un hombre valiente:

Pedro Damián murió como querría morir cualquier hombre. Serían las cuatro de la tarde. En la cumbre de la cuchilla se había hecho fuerte la infantería colorada; los nuestros la cargaron, a lanza; Damián iba en la punta, gritando, y una bala lo acertó en pleno pecho. Se paró en los estribos, concluyó el grito y rodó por tierra y quedó entre las patas de los caballos. Estaba muerto y la última carga de Masoller le pasó por encima. Tan valiente y no había cumplido veinte años [Borges, *op. cit.*:573].

Para explicar estas incongruencias, el narrador elabora varias conjeturas. Descarta las más simples, como la de la existencia de dos Damianes: el cobarde que murió en Entre Ríos, en 1946 y el valiente que murió en Masoller, en 1904, porque no explican "lo realmente enigmático: los curiosos vaivenes de la memoria del coronel Tabares, el olvido que anula en tan poco tiempo la imagen y hasta el nombre del que volvió" [*ibid.*:574]. Rechaza categóricamente la fácil solución de que el primero fuera un sueño. La conjetura que cree es la verdadera se basa en el tratado *De Omnipotentia* de Pier Damiani (de quien, después sospecha el narrador, pudo haber tomado el nombre). Pier Damiani sostiene que Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue. Bajo esta hipótesis, Damián se portaría en Ma-

soller como un cobarde y dedicaría el resto de su vida a corregir esa bochornosa flaqueza. Según el narrador, Pedro Damián vivió en la soledad, lidiando con el monte y la hacienda chúcara, para preparar el milagro. "Pensó con lo más hondo: Si el destino me trae otra batalla, yo sabrá merecerla. Durante cuarenta años la aguardó con oscura esperanza, y el destino al fin se la trajo, en la hora de su muerte" [*ibid.*:575]. Para él fue un delirio, pero el suceso logró transformar la realidad: modificó al pasado.

En la Suma Teológica se niega que Dios pueda hacer que lo pasado no haya sido, pero nada se dice de la intrincada concatenación de causas y de efectos, que es tan vasta y tan íntima que acaso no cabría anular un solo hecho remoto, por insignificante que fuera, sin invalidar el presente. Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias que tienden a ser infinitas. Dicho con otras palabras, es crear dos historias universales [*ibid.*].

Pedro, en la hora de su muerte logró lo que anhelaba su corazón: fue un hombre valiente y así sería recordado. La segunda versión sobre su muerte, paulatinamente, va anulando el recuerdo de su bochornosa flaqueza.

Para Jaromir Hladík y Pedro Damián, Dios condescendió a obrar un milagro, ambos se operaron para eximir a los protagonistas de sus culpas y encontrar la justificación de su existencia; aunque ninguno de los dos pudo vivir para contarlo.

IV .
El infinito como laberinto

Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética, hablo del infinito [Borges 1990a:254].

En la literatura de Borges, el infinito es el corruptor y desatinador de toda construcción racional, porque amenaza y distorsiona los parámetros con que habitualmente interpretábamos la realidad. El infinito es “una palabra (y después un concepto) de zozobra que hemos engendrado con temeridad y que una vez consentida en el pensamiento, estalla y lo mata” [Borges, *op. cit.*:248].³³ Refiriéndose a la palabra infinito, Borges señala:

sospecho que la palabra infinito fue alguna vez una insípida equivalencia de inacabado; ahora es una de las perfecciones de Dios en la teología y un discutidero en la metafísica y un énfasis popularizado en las letras y una finísima concepción renovada en las matemáticas —Russell explica la adición y la multiplicación y la potenciación de los números cardinales infinitos y el porque de sus dinastías casi terribles— y una verdadera intuición al mirar el cielo [Borges 1924:164].

El concepto de infinito puede ser entendido de varias maneras:

- 1) El infinito es algo indefinido por carecer de fin, límite o término.
- 2) El infinito no es ni definido ni indefinido, porque con respecto a él carece de sentido toda referencia a un fin, límite o término.
- 3) El Infinito es algo negativo e incompleto.
- 4) El infinito es algo positivo y completo.
- 5) El infinito es algo meramente potencial: está siendo pero no es.
- 6) El infinito es algo actual y enteramente dado [Ferrater Mora 1986:1682].

Ante tales definiciones, aparentemente contradictorias, pero que en realidad son complementarias, Ferrater señala que existen afinidades entre las nociones 1, 3, 5; y entre las 2, 4, 6. Ya sea que se tome al

infinito como algo indefinido, negativo e incompleto; o como algo ni definido ni indefinido, positivo y completo, actual y enteramente dado; lo cierto es que el concepto de infinito entraña ya una visión laberíntica del mundo: dentro de él no tienen sentido las nociones espaciales o temporales (no puede haber ni principio ni fin, ni antes ni después) y, como tendremos oportunidad de constatar, las acciones comportarán la nulidad. El infinito es un tipo de laberinto que presenta una estructura rizomática. La red o rizoma es algo amorfo en donde no hay posibilidad de orientarse; pues en el rizoma no existe centro, ni periferia, ni salida [Eco 1992:654].

Borges define al libro infinito, de "El libro de arena", como: "un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad" [Borges 1989:71]; y siempre que en la obra de Borges aparece el concepto del infinito, se asocia con lo horrendo, monstruoso y anómalo. Pero ¿en qué momento el infinito cobra esas proyecciones infernales? Borges, en el ensayo "La esfera de Pascal", señala que la tesis de Copérnico, el negador de Aristóteles, puede considerarse como uno de los posibles orígenes del desasosiego que produce en los hombres el contacto con lo infinito.

De hypothesibus motuum coelestium commeneriolus es el tímido título que Copérnico puso al manuscrito que transformó nuestra visión del cosmos. Para Giordano Bruno, en 1584, la visión heliocentrista copernicana entrañaba una inmensa felicidad. En la *Cena de las cenizas* Giordano proclamó: "que el mundo es el efecto infinito de una causa infinita" y definió al espacio copernicano de la siguiente manera: "podemos afirmar con certidumbre que el universo es todo centro, o que el centro del universo está en todas partes y la circunferencia en ninguna. Giordano derivaba de esa concepción una fervorosa esperanza; creía que el hombre se acercaba cada vez más a la divinidad: "pues está dentro de nosotros más aún de lo que nosotros mismos estamos dentro de nosotros" [Borges 1990b:15]. Pero al acabar la exaltación homocentrista del Renacimiento, los hombres se toparon de golpe con el desamparo a que los dejó expuestos la aparición del infinito:

Cuando no hay una forma o una visión establecida; cuando no se pueden descubrir o intuir los secretos móviles que rigen la configura-

ción del universo; cuando no existe la certidumbre de un centro: cuando ingresa el concepto del infinito los hombres se sentirán perdidos en el tiempo y en el espacio:

En el tiempo, porque si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuándo; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá dónde. Nadie está en algún día, en algún lugar; nadie sabe el tamaño de su cara ["La esfera de Pascal", *ibid.*].³⁴

A) El infinito en lo finito

Borges pondera las cualidades de los laberintos compuestos por una sola línea. Erick Lönnrot, el acorralado detective de "La muerte y la brújula", antes de morir reflexiona sobre la excelencia de los laberintos compuestos por un solo corredor:

—En su laberinto sobran tres líneas —dijo por fin—. Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero *detective*. Scharlach, cuando en otro avatar usted me de caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad del camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a dos kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad del camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy.

—Para la otra vez que lo mate —replicó Scharlach— le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante [Borges 1990a:507].

El esquema propuesto por Lönnrot nos permite examinar una de las ideas más sugestivas y complejas: la posibilidad de una variación casi infinita partiendo de un número limitado de elementos. La idea del infinito circunscrito en un campo finito. El laberinto griego, al cual hace referencia Lönnrot, es la paradoja propuesta por Zenón de Elea (discípulo de Parménides) sobre Aquiles y la tortuga. En el ensayo "La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga", Borges habla de las reiteradas visitas del misterio que han concedido la inmortalidad a la paradoja de Zenón: preservándola durante más de veintitres siglos,

indiferente a las refutaciones que la derogan. Borges recurre a la versión de Wilhem Capelle para exponer la paradoja:

Aquiles corre diez veces más ligero que la tortuga y le da una ventaja de diez metros. Aquiles corre esos diez metros, la tortuga corre uno; Aquiles corre ese metro, la tortuga corre un decímetro; Aquiles corre ese decímetro, la tortuga corre un centímetro; Aquiles corre ese centímetro, la tortuga un milímetro; Aquiles Piesligeros, el milímetro, la tortuga un décimo de milímetro y así infinitamente, sin alcanzarla... ["Avatares de la tortuga", Borges 1990a:254].

Para explorar literariamente el tema del infinito, Borges no precisa remontarse a insospechadas latitudes metafísicas ni maniobrar con inhumanas e inconcebibles magnitudes; porque el infinito nos acecha y en cualquier lugar puede surgir:³⁵ "La línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes..." [Borges 1989:68]; el recurso empleado es la fragmentación hasta el infinito de las magnitudes. Por ello, Borges recurre a los sucesos y objetos cotidianos para tratar el tema del infinito. En "El libro de arena" se habla de un libro infinito ("Me dijo que su libro se llamaba *Libro de Arena* porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin" [*ibid.*:69]); en la "Biblioteca de Babel" son infinitos los libros surgidos de la combinación de los veinticinco símbolos ortográficos; en "El jardín de senderos que se bifurcan", las ramificaciones de la caótica, e imposible, novela de Ts'ui Pên; en "El Aleph", ("el lugar en donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos" [Borges 1990a:623]) el infinito está contenido en una esferita tornasolada de dos o tres centímetros; en "El inmortal", en las vicisitudes de un sólo hombre a través del tiempo; en "Funes el memorioso" infinitos son los recuerdos y percepciones del abrumado e infeliz protagonista.

Pero ¿cuál es el proceso que permite a Borges explorar, temáticamente, la acción del infinito sólo empleando magnitudes finitas? Para entender el proceso debemos añadir a las definiciones de infinito antes citadas, una más, tomada del ensayo "La doctrina de los ciclos": *Infinito* es aquel conjunto en el que el todo no es mayor que alguna de sus partes, y sus elementos pueden desdoblarse en infinitas series infinitas.

conjunto infinito es aquel conjunto que puede equivaler a uno de sus conjuntos parciales. La parte en esas elevadas latitudes de la numeración, no es menos copiosa que el todo: la cantidad precisa de puntos que hay en el universo es la que hay en un metro, o en un decímetro, o en la más honda trayectoria estelar [Borges 1990a:386-387].

Para ejemplificar, Borges recurre al conjunto de los números naturales. Éste es infinito, pero es posible demostrar que son tantos los números impares como pares: al 1 corresponde el 2; al 3, el 4; al 5, el 6;... O bien, puede demostrarse que hay tantos múltiplos de 3 o 18 como números hay; y así podríamos seguir desdoblado en series infinitas los miembros de este conjunto infinito.

B) La acción corruptora del infinito

Al contacto con el infinito todo se corrompe y desvirtúa. En ese encuentro nadie puede salir impune. El universo se desdibuja, las fronteras pierden su razón de ser. Barrenechea señala que Borges para socavar nuestra concepción de existir en un mundo concreto, ataca los conceptos esenciales en los que hemos edificado nuestra visión del mundo: la idea del universo, la personalidad y el tiempo. Además, de manera constante, nos hace experimentar la presencia del infinito “que disminuye y agobia y disuelve la materia en reflejos, sueños o simulacros” [Barrenechea 1956:13].

“El Inmortal” es uno de los cuentos en que con mayor riqueza se emplea la figura del laberinto. Borges comenta en el “Epílogo” de *El Aleph* que el cuento es el “bosquejo de una ética para inmortales” [Borges, *op. cit.*:624].

En “El Inmortal”, Borges explora uno de los mayores anhelos de la humanidad: el logro de la vida eterna. Para verse salvos de la muerte, los hombres han creado algunas fantasías, como “la fuente de la eterna juventud”; pero, fundamentalmente, tal anhelo es alimentado por las religiones: cristianos, musulmanes e israelitas profesan la eternidad, aunque “la veneración que tributan al primer siglo prueba que

sólo creen en él, ya que destinan todos los demás, en número infinito, a premiarlo o castigarlo". En ciertas religiones del Indostán, la inmortalidad la conciben como una rueda sin principio ni fin: "cada vida es efecto de la anterior y engendra la siguiente, pero ninguna determina el conjunto"³⁶ [*ibid.*:540]. Sin embargo, el tema central del cuento no es la exaltación de la inmortalidad, sino evidenciar las anomalías y contradicciones que engendra tal situación.

El cuento se divide en dos búsquedas, representadas por dos ríos: "el río secreto que purifica de la muerte a los hombres" (el río que confiere la inmortalidad) y el río que devuelve la muerte a los inmortales (cabe decir, que los purifica de la inmortalidad).

Estructuralmente, "El Inmortal" se presenta como una serie de narraciones enmarcadas; se compone de siete apartados: el epígrafe, las cinco secciones del manuscrito y la posdata de 1950.³⁷

El relato inicia *in extremas res*. La historia inicial, que engloba a las demás, se sitúa a principios de junio de 1929, cuando la princesa de Lucinge³⁸ compra al anticuario Joseph Cartaphilus los seis volúmenes de la *Iliada* de Pope. En el último, encuentra un manuscrito redactado en inglés y cargado de latinismos. El manuscrito está dividido en cinco partes. Las cuatro primeras giran en torno a Marco Flaminio Rufo. La última parte nos revela los múltiples avatares por los que atravesó este personaje y descubren el fantástico carácter del manuscrito: se trata de la autobiografía de Joseph Cartaphilus. En la posdata, utilizando un recurso muy borgeano, se explicitan las fuentes en que se basa el manuscrito y se trata de probar el carácter apócrifo del documento. El narrador metadieético³⁹ defiende al solitario y complejo protagonista.

La primera parte del manuscrito trata de la búsqueda de la Ciudad de los Inmortales, en los difusos desiertos. La historia es referida, por un narrador intradieético, el tribuno romano Marco Flaminio Rufo. Rufo durante la guerra contra los mauritanos, tuvo que quedarse acuartelado en una legión que estuvo en Berenice, frente al Mar Rojo. Los ejércitos de César obtuvieron el triunfo, pero Rufo, eminentemente un hombre de acción, se vió confinado en la inactividad. Tal situación lo motiva a acometer una empresa aún mayor: la conquista

de la secreta Ciudad de los Inmortales. La idea le fue sugerida por un jinete rendido y ensangrentado que venía del oriente:

A unos pasos de mí, rodó del caballo. Con una tenue voz insaciable me preguntó en latín el nombre del río que bañaba los muros de la ciudad. Le respondí que era el Egipto, que alimentan las lluvias. Otro es el río que persigo, replicó tristemente, el río secreto que purifica de la muerte a los hombres. Oscura sangre le manaba del pecho. Me dijo que su patria era una montaña que está del otro lado del Ganges y que en esa montaña era fama que si alguien caminara hasta el occidente, donde se acaba el mundo, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad. Agregó que en la margen ulterior se eleva la Ciudad de los Inmortales, rica en baluartes y anfiteatros y templos. Antes de la aurora murió, pero yo determiné descubrir la ciudad y su río [*ibid.*:534].

Los romanos pretenden conquistar por medio de las armas la inmortalidad. El procónsul de Getulia, Flavio, le proporcionó a Rufo doscientos soldados para acometer la empresa, además de los mercenarios, “que se dijeron conocedores de los caminos y que fueron los primeros en desertar” [*ibid.*].

El primer laberinto que las huestes romanas deben superar es el desierto. En éste se evidencia el carácter discriminador del laberinto: sólo quienes estén cualificados podrán tener acceso a la revelación misteriosa, descubrirán la secreta ciudad y su río.

Los romanos parten de Arsinoe y llegan al candente desierto. Recorren varias naciones de hombres rústicos y ferales. Les parece inconcebible que esas regiones bárbaras “donde la tierra es madre de monstruos, pudieran albergar en su seno una ciudad famosa” [*ibid.*]. El horror y la desolación del desierto, las enfermedades, la locura y la muerte minan el ánimo de los soldados y provocan las desertiones y, después, los motines. Para mantener el dominio de sus tropas, Marco Flaminio no vacila en emplear la violencia. Los sediciosos maquinan su muerte. Marco Flaminio Rufo se ve obligado a huir del campamento con los pocos soldados que aún le eran fieles.

La soledad es un elemento indispensable para quien pretende tener acceso a la revelación misteriosa. Los caminos hacia lo sagrado son escabrosos y cada quien debe andarlos por sí mismo. Rufo pierde a sus adeptos “entre los remolinos de arena y la vasta noche”

[*ibid.*:535]. Poco después, es herido por una flecha cretense, este accidente refuerza la idea del laberinto en que está confinado. Para tener acceso a la misteriosa ciudad, deber superar las pruebas que el laberinto, en sus diversas manifestaciones, le va imponiendo: debe superar el horror del desierto, la soledad, la fatiga y la sed; el tiempo se torna irreal, los sueños y la realidad desdibujan sus fronteras:

Insoportablemente soñé con un exiguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero tan intrincadas eran las curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo [*ibid.*].

El sueño del laberinto sintetiza la dramática situación que está viviendo el protagonista y descubre sus temores: morir en el intento de calmar su sed física y su sed de gloria. También prefigura los sucesos ulteriores: al desenredarse de la pesadilla, ve que está tirado y maniatado en un nicho de piedra, cerca de ahí ve “un arroyo impuro, entorpecido por escombros y arena” [*ibid.*]; la Ciudad de los Inmortales, fundada sobre un basamento de piedra, destaca en la margen ulterior.

Todo lo que está vinculado con la inmortalidad es descrito como algo anómalo y abominable. El río que libra de la muerte a los hombres es descrito como un sucio arroyo de aguas impuras y estancadas. Los inmortales denotan en su personalidad apatía y negligencia: están desnudos, el color de su piel es gris y su barba es hirsuta, no hablan y devoran serpientes; Rufo los confunde con los trogloditas. Los inmortales viven en nichos, excavados en las rocas, similares a una sepultura. Paradójicamente podría decirse que los inmortales son seres muertos, en el sentido de que no actúan y dejan que el tiempo y los acontecimientos rueden sobre ellos y jueguen con su aciago destino. No inspiran temor sino repulsión.

La apatía de los inmortales se explica en función de lo inacabable de su existencia: saben que disponen de un plazo infinito, y en ese tiempo a todo hombre le pueden ocurrir todas las cosas. Por sus errores del pasado o del porvenir todo hombre puede ser acreedor a todo el deshonor; pero también es digno de toda gloria por sus virtudes presentes o pretéritas.

Así como en los juegos de azar las cifras pares y las impares tienden al equilibrio, así también se anulan el ingenio y la estolidez [...] El pensamiento más fugaz obedece a un dibujo invisible y puede coronar, o inaugurar una forma secreta [...] Encarados así, nuestros actos son justos, pero también son indiferentes. No hay méritos morales o intelectuales. Homero compuso la Odisea; postulando un plazo infinito con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la Odisea. Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy [Borges, *op. cit.*:541].

Dada la futilidad de las acciones, los inmortales deciden abandonar el mundo físico ("todos los inmortales eran capaces de perfecta quietud; recuerdo alguno a quien jamás he visto de pie: un pájaro anidaba en su pecho" [*ibid.*]), para dedicarse por entero a la especulación, al pensamiento puro. La edificación de la monstruosamente absurda Ciudad de los Inmortales es el último símbolo a que ellos condescienden.

En cuanto a la ciudad cuyo nombre se había dilatado hasta el Ganges, nueve siglos haría que los inmortales la habían asolado. Con las reliquias de su ruina erigieron, en el mismo lugar, la desatinada ciudad que yo recorrí; suerte de parodia o de reverso y también templo de los dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre [*ibid.*:540].

Ahora bien, la inmortalidad, vista como la prolongación infinita de la vida, se contrapone, en el cuento, a la muerte, o término finito de la existencia. De manera simbólica, esta contraposición se manifiesta en el cuento con la descripción de la Ciudad de los Inmortales y de los subterráneos y húmedos laberintos entretejidos.

Marco Flaminio Rufo, ignorando que él mismo es un inmortal, cruza el impuro arroyo, y llega al basamento de la increíble Ciudad de los Inmortales. Una especie de horror sagrado lo detuvo. El negro basamento sobre el que estaba edificada la inhumana Ciudad no parecía tener ninguna entrada; había llegado a la media noche; tuvo que rodear varias veces antes de acertar a entrar. El sol lo obligó a refugiarse en una caverna y en ésta había un sórdido caos de dédalos entretejidos. Esta es la prueba final que Rufo debe superar, un sin fin de laberintos, edificados con el propósito de resguardar la entrada

de la inhumana Ciudad y proteger el secreto, que puede servir para probar los delirios de la divinidad.

La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la tiniebla inferior. Bajé; por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. Había nueve puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera. Ignoro el número total de cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron [*ibid.*:536].

Dentro de esas singulares redes de piedra, el perfecto silencio sólo se ve afectado por el rumor de un viento subterráneo y por los hilillos de agua herrumbrada que se perdían entre las grietas. Rufo recorrió los húmedos hipogeos hasta que un no previsto muro le vedó el paso; alzó la vista y el intenso azul del cielo lo deslumbró: "Así me fue deparado ascender de la ciega región de los negros laberintos entretejidos a la resplandeciente Ciudad" [*ibid.*:537].

Emergió a una especie de patio, rodeada por un edificio trazado a la manera de "una especie de prisión de Piranesi" [Jurado, *op. cit.*:98]. Lo primero que le maravilló fue la enorme antigüedad del monumento, le pareció anterior a la tierra. Rufo recorre el palacio; al principio con cautela, después con indiferencia y, por último, con desesperación. Paulatinamente, se va dando cuenta de las anomalías de la construcción.

*Este palacio es fábrica de los dioses, pensé primeramente. Exploré los inhabitados recintos y corregí: Los dioses que lo edificaron han muerto. Noté sus peculiaridades y dije: Los dioses que lo edificaron estaban locos. Lo dije, bién lo sé, con una incomprensible reprobación que era casi un remordimiento, con más horror intelectual que miedo sensible [Borges, *ibid.*].*

La reprobación y el temor emanan de la secreta revelación de que el universo pudiera estar regido por ciegas divinidades que deliran. Es la secreta comprobación de que cabe el desorden en el universo. El estupor de Rufo es similar al que experimenta Alexander Craigie, el protagonista del cuento "Los tigres azules", con las piedras que engendran, y que contradicen las leyes fundamentales de las matemáticas:

A mí, Alexander Craigie, me había tocado en suerte descubrir, entre todos los hombres de la tierra, los únicos objetos que contradicen esa ley esencial de la mente humana. Al principio yo había sufrido el temor de estar loco; con el tiempo creo que hubiera preferido estar loco, ya que mi alucinación personal importaría menos que *la prueba de que en el universo cabe el desorden*. Si tres y uno pueden ser dos o pueden ser catorce, la razón es una locura [las cursivas son mías, Borges 1989:386]

Así, pues, esta secreta comprobación y las peculiaridades de la construcción provocan que Rufo perciba el carácter atroz e insensato del complejo palacio:

Yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó. Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. El palacio que imperfectamente exploré carecía de fin [Borges 1990a:537].

El fragmento citado me permite enfatizar una idea que ya he esbozado más arriba. Pese a las voluntarias complejidades, se desprende que el laberinto tiene un fin, aunque ese fin sea sólo la confusión. El infinito, visto como un rizoma, es un anómalo laberinto sin centro ni forma; en cambio en el laberinto, hay, pese a todo, una idea de orden, aunque nunca lo llegemos a comprender:

Pero, ¿por qué no pensar que puede haber un secreto centro del mundo? ¿Por qué no pensar que ese centro puede ser terrible? ¿Por qué no pensar que puede ser demoniaco o divino? Yo creo que si se piensa en esos términos inconscientemente se piensa en el laberinto. Es decir, si pensamos que hay centro estamos, de alguna manera, salvados. Si el centro existe, la vida tiene una forma coherente. Pensemos en la rotación de los astros, en las estaciones del año, en los atardeceres, en la caída de las hojas en el otoño, en las edades del hombre... Todo eso nos lleva a la creencia de que hay un laberinto, de que hay un orden, de que hay un secreto centro del mundo; y que hay, también, un arquitecto que lo concibió. Pero todo eso nos hace pensar que el universo no es explicable para nosotros, los hombres —y esa es una idea terrible— [Borges, *apud* Aliano 1988:181].

La inmortalidad es vista como un ciego capricho de divinidades desconocidas, indescifrables, ajenas al hombre. La muerte actúa como centro de la existencia, es en ella donde cobran sentido las acciones humanas.

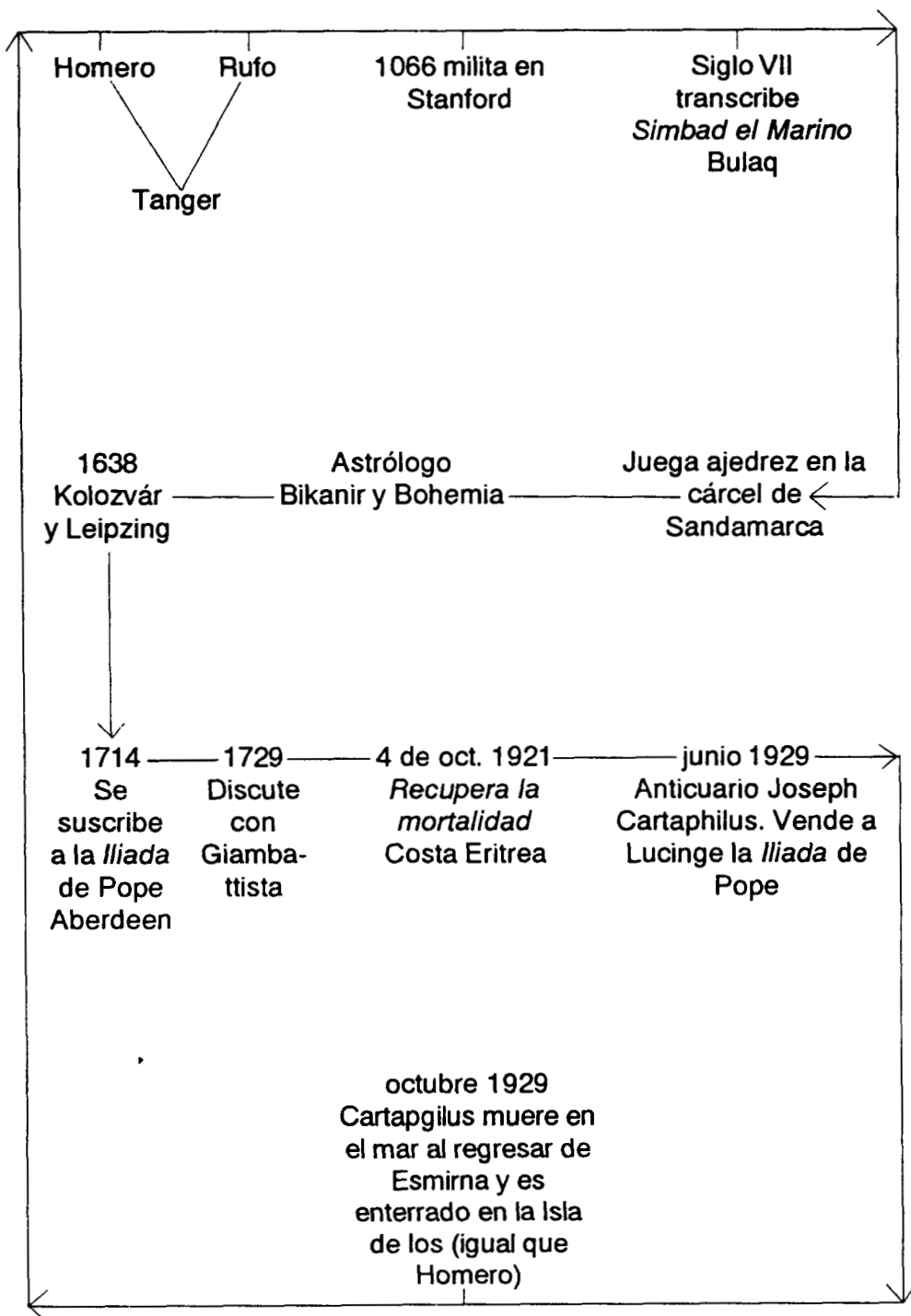
La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Estos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser el último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible o fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay una cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario [Borges 1990a:541-542].

La gran ironía de Rufo es que él, cansado de la inactividad a que había sido confinado, se dió a la tarea de emprender la conquista más grande de la humanidad: la eliminación de la muerte. Pero su laberinto encierra una verdad terrible: la imposibilidad de encontrar una salida, y el indefinido confinamiento en sus tautológicos pasadizos que todo lo anulan y corrompen (ya he mencionado la inmovilidad y apatía que caracteriza a los inmortales).

Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz [ibid.:538].

Los dones monstruosos de la Ciudad se revierten sobre él, tendrá que andar los laberintos interiores en los que se ha fragmentado su identidad para poder volver a reencontrarse con sí mismo. En un juego de espejos encontrados, ahora el objetivo de los inmortales es encontrar el río cuyas aguas borran la inmortalidad. Saben que es la única salida que tienen para suprimir las características infernales de ese don; por lo cual, se deciden a viajar por el planeta en busca de ese nuevo fantástico río.

En el cuento aparece la enigmática presencia de Homero. Es uno de los Inmortales; le revela a Rufo la secreta doctrina que profesan. La última vez que Rufo y Homero se vieron fue en las puertas de Tánger. A partir de ese momento, el itinerario de Rufo, a través del tiempo y de la geografía del planeta, es el siguiente:



Guillermo Sucre señala que uno de los temas dominantes de Borges es la certeza de que todo hombre siempre ignora quién es. El hombre sólo puede reconocerse a sí mismo en la hora de la muerte, la muerte es vista como una revelación. Si el destino del hombre es la muerte ese destino abarca toda su vida, incluso puede modificarla [Sucre, *apud* Alazraki 1976:103-104].

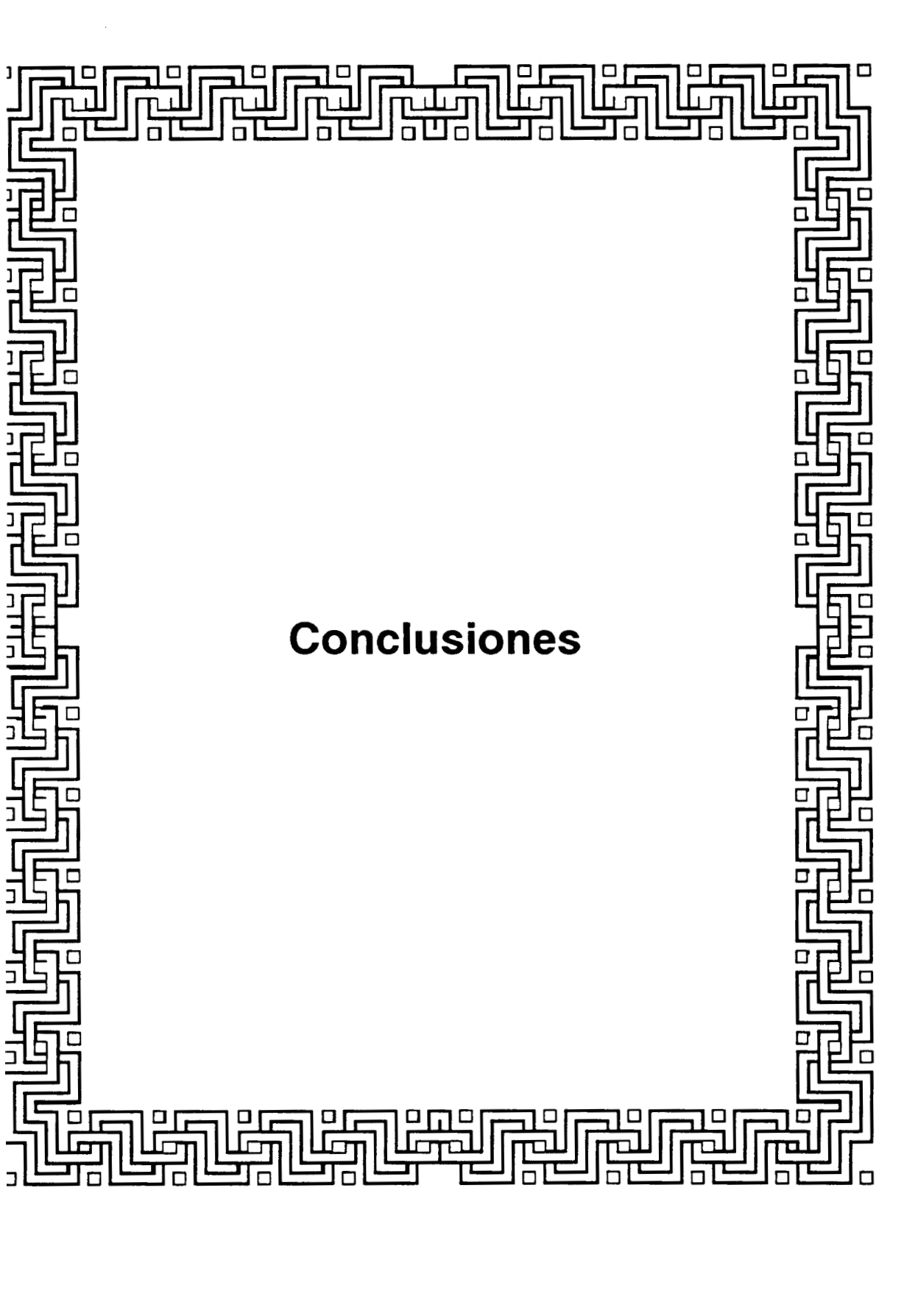
Según los datos que proporciona el cuento, el manuscrito fue re-dactado después del 4 de octubre de 1921, que es cuando al fin Rufo recupera su condición mortal, y antes de junio de 1929. Estudiando sus escritos, Marco Flaminio Rufo, ahora llamado Joseph Cartaphilus, descubre que él también fue Homero. En el relato, aparte de las alusiones explícitas para justificar tan importante confusión en su memoria, existen diversos rasgos de verosimilitud, dentro de la atmósfera fantástica del cuento, que permiten explicar las incongruencias de la narración. Joseph Cartaphilus, en sus casi tres siglos de existencia, poseía la inmortalidad, pero no tenía una memoria infinita; por lo demás hay que recordar que a los Inmortales no les interesaba el propio destino. La narración está contaminada por las imprecisiones que dan el olvido y el tiempo. El manuscrito inicia con la frase: "Que yo recuerde, mis trabajos empezaron en un jardín de Tebas Hekatómpylos cuando Diocleciano era emperador" [Borges, *ibid.*:533]. Cuando logra salir de la nefanda Ciudad; el horror y las penosas circunstancias de su fuga son motivo para que decida aplicar el olvido a un grado tal que ni siquiera puede recordar, si tal olvido existió.

*No recuerdo las etapas de mi regreso, entre los polvorientos y húmedos hipogeos. Únicamente sé que no me abandonaba el temor de que al salir del último laberinto me rodeara otra vez la nefanda Ciudad de los Inmortales. Nada más puedo recordar. Ese olvido, ahora insuperable, fue quizá voluntario; quizá las circunstancias de mi evasión fueron tan ingratas que, en algún día no menos olvidado también, he jurado olvidarlas [las cursivas son mías, *ibid.*:538].*

La narración cargada de imprecisiones, secretamente preparaba la aparición de otro elemento fantástico: la certeza de que un solo hombre puede ser todos los hombres, de ahí el nombre del cuento *El Inmortal* en lugar de *Los Inmortales*.⁴⁰

La historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos [...] Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto [*ibid.*:543-544].

El infinito puede considerarse como un Metalaberinto: el laberinto donde están contenidos los demás laberintos. Los laberintos de recorrido y los laberintos de selección, ofrecen una visión del mundo distinta a la que presenta el infinito como laberinto. En los primeros, pese a todas las complejidades y sinsabores que presentan, se encuentra una visión optimista: tiene sentido, porque posee un centro. En el infinito, en cambio, no hay centro ni periferia; incluso, es muy probable que tampoco tenga un objetivo determinado.



Conclusiones

Laberinto: enigma y misterio

— El secreto, por lo demás, no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos. ["El etnógrafo", Borges 1990b:368].

En el desarrollo de este trabajo, pudimos constatar que Borges emplea la figura del laberinto en distintos niveles: dentro de la escritura, aparece a nivel de la composición del texto, lo cual se manifiesta por el empleo de las narraciones enmarcadas, por las secuencias de palabras, por la intertextualidad de los cuentos y por la confusión de los planos real e imaginario. A nivel temático, aparece como alegoría, símbolo, motivo, metáfora o palabra cifra. El laberinto también le sirve a Borges para abordar los grandes temas metafísicos de todas las épocas: el destino humano, el sentido del universo, el espacio, el infinito y el metalaberinto por excelencia: el tiempo.

Es importante destacar que, pese a las complejidades, en el laberinto está presente lo lúdico: figuran la diversión y el gozo de los ajedrecistas, la risueña y soberbia ironía del erudito, aunados al desafío de quien siembra en los otros sus propios infiernos.

Los personajes de Borges recorren los meandros del laberinto en busca de justificación; pretenden redimirse, ante sí mismos, de sus errores pasados: Jaromir Hladík, Pedro Damián, Dietrich zur Linde, Averroes, Pierre Menard, Herbert Quain, Emma Zunz, Yu Tsun, Fergus Kilpatrick, Marco Flaminio Rufo, Tzinacán, los anónimos narradores de "La Biblioteca de Babel" y "La lotería de Babilonia"... viajan en busca de justificación. La revelación misteriosa llega, pero casi siempre ocurre poco antes de la muerte. Muchas veces, el misterioso don es alcanzado, pero para los demás no trascenderá.

Las verdades que tratan de elucidar los personajes borgeanos son de índole metafísica. Tratan de descubrir los misterios del tiempo, de la vida, pretenden encontrar los secretos móviles del universo, esa entidad abstracta que está regida por entes inextricables e inhumanos.

El centro que protege el laberinto borgeano, tiene carácter demoníaco, ya que para los intrusos, la verdad que encubre será su perdición. Si por ventura, después de un sin fin de penalidades, alguna vez alcanzan a entrever los secretos designios del universo, invariablemente terminarán por callar su descubrimiento, como Tzinacán, el mago de la pirámide de Qaholom, del cuento "La escritura del dios", quien descubrió en la piel del jaguar la sentencia en que el dios había guardado la cifra del universo:

Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad [Borges 1990a:599].

Al resolver el enigma, es probable que también deban morir como el poeta de la "Parábola del palacio":

Otros refieren de otro modo la historia. En el mundo no puede haber dos cosas iguales; bastó (nos dicen) que el poeta pronunciara el poema para que desapareciera el palacio, como abolido y fulminado por la última sílaba. Tales leyendas, claro está, no pasan de ser ficciones literarias. El poeta era esclavo del emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido y *sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo* [las cursivas son mías, Borges 1990b:180].

O también los personajes de Borges terminan por desaparecer, al igual que Averroes, como fulminados por un fuego sin luz. Esta característica de los personajes de Borges es común a los nuevos héroes en la literatura:

En el pasado toda empresa era venturosa. Alguien robaba, al fin, las prohibidas manzanas de oro; alguien, al fin, merecía la conquista del Grial. Ahora, la busca está condenada al fracaso. El capitán Ahab da con la ballena y la ballena lo deshace; los héroes de James o de

Kafka sólo pueden esperar la derrota. Somos tan pobres de valor y de fe que ya el *happy-ending* no es otra cosa que un halago industrial. No podemos creer en el cielo, pero sí en el infierno [Borges, *ibid.*:506].

El laberinto, como deidad ciega, persistirá en su eterno ámbito burlándose de todos aquellos que lo han desafiado; otorgando la locura, la apatía o la muerte a quienes por un momento creyeron descifrarlo. Pero el fracaso, el silencio o la muerte, no sólo evidencian, a mi parecer, una visión nihilista del universo. En realidad obedecen a un orden estético y metafísico. En varios lugares, Borges ha ponderado la supremacía del misterio, que se desarrolla en el orbe de las conjeturas y está plagado de magia; en cambio, la solución de los problemas, tiene mucho de juego de manos, de ardides de prestidigitador. La función esencial del laberinto es proteger el misterio. Una vez que éste se resuelve el interés desaparece, lo enigmático, lo grandioso es el misterio, aunque sea, y quizá precisamente por eso, inalcanzable.

—Quizá el fin del laberinto —si es que el laberinto tiene un fin—, sea el de estimular nuestra inteligencia, el de hacernos pensar en el misterio, y no en la solución. Es muy raro entender la solución, somos seres humanos, nada más. Pero buscar esa solución y saber que no la encontraremos es algo hermoso, desde luego. Quizá los enigmas sean más importantes que las soluciones; y con el enigma podemos contar plenamente, ya que no sabemos nada o somos tan poco [Borges 1985:25].

En el laberinto cretense había un hilo conductor, una guía que resolvía su misteriosa andadura. En los laberintos de Borges, por el contrario, no existe un hilo que ayude a resolver y descubrir el enigma que protegen. El laberinto simboliza lo hermosamente inalcanzable, la fe de que dentro del caos exista un orden secreto, aunque para nosotros esté vedado.

La acción del infinito suprime tal anhelo, desde que hace su aparición, las acciones, automáticamente, se anulan: dentro del infinito no tiene sentido ningún parámetro. Borges señala que aunque es probable que el universo no sea algo más que una broma cósmica, un caos, nuestro deber es imaginar que existe un laberinto y un hilo: "Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad" [Borges 1989:481].

NOTAS:

¹ La Noche Buena de 1938, Borges sufrió una herida en la cabeza; ésta fue mal desinfectada y le provocó septicemia: estuvo entre la vida y la muerte durante dos semanas, en un estado de fiebre continua. El accidente tiene importantes repercusiones en sus tendencias literarias, pues marca su ingreso como escritor al género de la literatura fantástica. El primer cuento de carácter fantástico que escribió fue "Pierre Menard, autor del Quijote".

Aparecen referencias autobiográficas sobre el accidente en el cuento "El Sur" [*Ficciones*, Borges 1990a:525-526]. Para recuperar los pormenores del mismo, pueden consultarse: en primer término, el ensayo autobiográfico de Borges ["Profiles autobiographical notes" [Borges 1970:83-84]; *Gaceta FCE* 1986:29; y el apartado "La Nochebuena de 1938" del libro de Rodríguez Monegal, *Borges: hacia una interpretación*, donde el crítico hace un cuidadoso análisis del accidente y aclara algunas incongruencias del testimonio que la madre de Borges proporcionó [v. Rodríguez Monegal 1976a:78-82].

2

"Ovidio, en un pentámetro que trata de ser ingenioso, habla del 'hombre mitad toro y mitad hombre'; Dante, que conocía las palabras de los antiguos pero no sus monedas y monumentos, imaginó al Minotauro con cabeza de hombre y cuerpo de toro" [El libro de los seres imaginarios, Borges 1979:664].

Esta misma referencia puede encontrarse en el cuento "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" [Borges 1990a:605] y en la prosa "El laberinto" [Borges 1989:434].

³ Borges en *El libro de los seres imaginarios*, refiere que el culto del toro y de la doble hacha (emblema de la realeza, símbolo del rayo arcaico Zeus-Minos) era típico de las religiones prehelénicas: "Probablemente, la fábula griega del Minotauro es una tardía y torpe versión de mitos antiquísimos, la sombra de otros sueños aún más horribles" [Borges 1979:664]. La doble hacha, o hacha bipene, se llamaba *labrys*, de donde surgió la palabra *labrynthus* [*ibid.*].

⁴ Para dar el resumen del mito del Minotauro y del Laberinto de Creta recurri, fundamentalmente, a *El libro de los seres imaginarios* [Borges 1979:664]; *El toro de Minos* [Cottrell 1990:119-260]; *Diccionario enciclopédico de la mitología* [Escobedo 1985]; *Diccionario de mitología griega y romana* [Grimal 1984] y al *Diccionario de mitología* [Aubert 1961].

⁵ En la actualidad, esa vieja y rica manía humana por los laberintos se explota comercialmente: en Estados Unidos, Europa y Japón, la gente paga para perderse en intrincados laberintos (muchas veces, éstos son jardines con caprichosos diseños). En 1991, se celebró en Inglaterra el Año del Laberinto, que fue conmemorado con charlas exposiciones y bromas de todo tipo:

Borges, hacedor de laberintos

Los ingleses escogieron 1991 como el Año del Laberinto por dos razones: La primera, porque en aquel año transcurrían 300 años del Laberinto del Palacio de Hampton Court, en Londres, el más famoso y uno de los más antiguos del planeta [...] El segundo motivo es que Inglaterra parece estar en el centro de la manía mundial de laberintos. En 1979, había cuarenta laberintos abiertos al público [...] Al comienzo de 1991, se contaban ya 105 y la previsión era que hasta diciembre habría otros quince. Sólo Japón, donde existen 150, supera a Gran Bretaña como patria mundial del laberinto [Martins 1992:5].

⁶ V. Shklovski en su artículo: "El arte como artificio" señala que frente a "La automatización [que] devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra" y provoca que la vida desaparezca transformándose en nada; existe el arte: "La finalidad del arte es dar la sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción". Es decir, según Shklovski, el arte debe romper con el automatismo de las percepciones [Jakobson *et al.* 1987:59-60].

⁷ Todorov considera lo fantástico como un género siempre evanescente, que se sitúa en el inasible límite de lo maravilloso, o sobrenatural no cuestionado, y lo extraño, o sobrenatural explicado [Todorov 1987:36-38].

⁸ Borges, Jorge Luis. *Laberintos*, Joracix, Buenos Aires, 1977; incluye los cuentos: "La casa de Asterión", "Los inmortales" y las ruinas circulares"; ilustrados por Z. Ducmelic. También una de las primeras antologías de los cuentos de Borges, que realizaron los ingleses, se llama *Labyrinths*.

⁹ Más abajo, en este mismo capítulo, tendré oportunidad de profundizar al respecto.

¹⁰ No es la única ocasión en que una partida de ajedrez sirve para determinar el destino de los hombres. En el cuento "Guayaquil", Borges cita un ejemplo tomado de los Mabinogion, en donde se evidencia la mágica correspondencia entre el juego y la vida:

En los Mabinogion, dos reyes juegan al ajedrez en lo alto del cerro, mientras abajo sus guerreros combaten. Uno de los reyes gana el partido; un jinete llega con la noticia de que el ejército del otro ha sido vencido. La batalla de los hombres era reflejo de la batalla del tablero [Borges 1990b:445].

¹¹ En el siguiente capítulo analizaré con más detenimiento este episodio del cuento.

¹² Sigo a Gerard Genette, quien considera la distancia que toma el narrador respecto a la historia narrada; distingue cuatro tipos de narradores: *extradiegético* o *heterodiegético*, si no participa de los hechos narrados, es decir, cuenta la historia desde afuera; *intradiegético* u *homodiegético* si además de ser narrador, participa de los hechos como personaje o testigo; *autodiegético* si es el protagonista, o héroe, quien narra su propia historia; y por último, está el narrador *metadiegético*, el cual, ubicado dentro de una cadena de acontecimientos, toma a su cargo otra historia, en distinto plano espacio-temporal [v. Beristáin 1992:360 y Genette 1966].

¹³ Sobre la metáfora, Helena Beristáin comenta: "En el siglo xx, con los trabajos de Richards y de Empson se ha remplazado el criterio de la sustitución por la interacción semántica de las expresiones que se combinan" [Beristáin 1992:217].

¹⁴ "Se trata del empleo de una frase en un sentido opuesto al que posee ordinariamente, y alguna señal de advertencia en el contexto lingüístico próximo, revela su existencia y permite interpretar su verdadero sentido" [Beristáin 1992:271].

¹⁵ Consiste en presentar equivalencias, de igual o parecido significado, mediante diferentes significantes.

¹⁶ Empleando un delicioso juego de intertextualidad —y en un despliegue de autoironía— Borges en "La Biblioteca de Babel" execra del párrafo con que concluye "La biblioteca Total":

Afirman los impíos que el disparate es normal en la Biblioteca y que lo razonable (y aún la humilde y pura coherencia) es una casi milagrosa excepción. Hablan (lo sé) de "la Biblioteca febril, cuyos azarosos volúmenes corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira". Esas palabras que no sólo denuncian el desorden sino que lo ejemplifican también, notoriamente prueban su gusto pésimo y su desesperada ignorancia [Borges 1990a:470].

El fragmento que aparece entrecomillado Borges lo retoma, con algunas variaciones, de "La Biblioteca Total". Para consultar este cuento véase: Rodríguez Monegal 1983:139-142.

¹⁷ En el capítulo dedicado al infinito profundizaré tal tema.

¹⁸ El personaje novelista que representa mejor esta característica es Pierre Menard, a quien, al contrario de la mayoría de los escritores de novelas, interesados en la invención de argumentos notables, le interesa más la creación justificada en sí misma. Desarrolla una obra complejísima y de antemano fútil: la reconstrucción literal de los capítulos noveno, trigésimo octavo y de un fragmento del vigésimo segundo del *Quijote*. Como el proceso es intencionalmente irrecuperable, por ser su obra secreta e invisible, no lo abordaré, pues lo que me interesa destacar, en este capítulo, es el proceso de la creación. Véase "Pierre Menard, autor del Quijote" [Borges 1990a:444-450].

¹⁹ Alejo Carpentier en el cuento "El viaje a la semilla" desarrolla espléndidamente la narración de una historia con temporalidad regresiva [Carpentier 1985:13-28].

²⁰ Borges emplea en diversos cuentos el procedimiento de los relatos tipo adivinanza. De manera explícita, aparece en "El jardín de senderos que se bifurcan", en donde el sinólogo Stephen Albert comenta: "*El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla [Borges 1990a:479].

El cuento "La forma de la espada" también se presenta como una adivinanza, el misterio por descubrir es la secreta identidad del "Inglés de la Colorada" [Borges 1990a:491-495]. Resonancias de este cuento perduran en el "Tema del traidor y del héroe", donde Ryan (bisnieto del glorioso conspirador irlandés, Fergus Kilpatrick), al hacer la biografía del héroe; descubre que el enigma rebasa lo puramente policial; después de interesantes deducciones, donde los datos históricos y literarios tienen gran relevancia, descubre la secreta, y vergonzosa, identidad del "héroe" [*ibid.*:496-498].

En "La muerte y la brújula", el misterio por resolver es la periódica serie de asesinatos que culminó, trágicamente para el detective Erik Lönnrot, en la quinta de Triste-le-Roy [*ibid.*:499-507].

En "El fin", Recabarren, el paralítico patrón de la pulpería, es testigo del duelo a muerte entre un negro y un forastero. Al final del relato, se sabrá que el forastero que murió es Martín Fierro [*ibid.*:519-521].

En "La secta del Fénix", el misterio que se encubre, y que en el cuento permanece sin resolver, son las prácticas que profesa la llamada "Gente de la Costumbre" o "Gente del Secreto" [*ibid.*:522-524].

Uno de los relatos enmarcados, que posee "El Zahir", también presenta la disposición de una adivinanza. Se trata del relato fantástico que escribe el protagonista: el narrador (que habla en primera persona) es un asceta que, por lo piadoso de sus costumbres, los hombres consideran que es un ángel; pero, en realidad, es un parrida, que se ve obligado a resguardar, día y noche, un tesoro infinito.

Pronto, quizá demasiado pronto, esa vigilia tendrá fin: las estrellas le han dicho que ya se ha forjado la espada que la tronchará para siempre. (Gram es el nombre de esa espada.) En un estilo cada vez más tortuoso, pondera el brillo y la flexibilidad de su cuerpo; en algún párrafo habla distraídamente de escamas; en otro dice que el tesoro que guarda es de oro fulgurante y de anillos rojos. Al final entendemos que el asceta es la serpiente Fafnir y el tesoro en que yace, el de los Nibelungos. La aparición de Sigurd corta bruscamente la historia [*ibid.*:592].

El relato tiene gran semejanza con "La casa de Asterión": la identidad del narrador es encubierta, éste utiliza la primera persona del singular; también Fafnir anhela la llegada de su redentor; se corta la historia por la brusca aparición de una espada, en este caso, Sigurd.

En "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", el misterio por resolver es la verdadera historia del Bojarí y del singular laberinto [*ibid.*:600-606].

²¹ Acerca de los relatos que integran la *Historia Universal de la Infamia*, Borges, en el prólogo de la edición de 1954, comenta: "Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias" [*ibid.*:291].

²² En "El jardín de senderos que se bifurcan" el problema no es solamente tratar de salir del laberinto, primero hay que encontrarlo. Una parte importante del cuento son las conjeturas que se hacen para localizar el laberinto perdido.

²³ La idea del poder oculto tras el trono (de la inteligencia superior que tiende redes, para demostrar la futilidad de la inteligencia humana y, acaso también, del libre albedrío) es manejada por Borges en cuentos como "El muerto" donde Bandeira, como una divinidad vengativa, condesciende y castiga a Otálora:

Otálora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya le daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto [Borges 1990a:549].

El destino estaba prefigurado, las circunstancias no importan, inexorablemente éste ha de cumplirse.

En el cuento "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", vemos que también un vistoso laberinto carmesí es empleado, por Zaid, como una red para atrapar a Abenjacán [Borges 1990a:600-606].

²⁴ Posteriormente, en el cuento "*Deutsches Requiem*" (1946), Borges pone en boca de el nazi Otto Dietrich zur Linde, una frase parecida:

Si la victoria y la injusticia y la felicidad no son para Alemania, que sean para otras naciones. Que el cielo exista, aunque nuestro lugar sea el infierno [Borges 1990a:581].

²⁵ En sus "Nueve ensayos dantescos" (1982), retoma esta misma idea, pero la utiliza para distinguir el tiempo real de la Historia, del ambiguo, y aún contradictorio, tiempo del arte:

En el tiempo real, en la historia, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina y pierde las otras; no así en el ambiguo tiempo del arte, que se parece al de la esperanza y al del olvido. Hamlet, en ese tiempo, es cuerdo y es loco [Borges 1989:353].

²⁶ A nivel de la interpretación del texto, yo misma opto por una lectura, por un acercamiento al cuento, eludiendo —pero no olvidando— la polisemia del texto. Véase el apartado "Los juegos de lógica combinatoria aplicados al lenguaje" del capítulo II.

²⁷ Es fácil comprender porque Tsun se identifica con las palabras finales de cada redacción de la historia del ejército: "Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y a morir". Yu Tsun considera que estas palabras son repetidas como un mandamiento secreto [Borges 1990a:478].

²⁸ Yu Tsun podría ser el yo lírico del poema "El espía", perteneciente a los poemas de corta extensión que Borges agrupó bajo el título "Quince monedas":

En la pública vida de las batallas
Otros dan su vida a la patria
Y los recuerda el mármol.
Yo he errado oscuro por las ciudades que odio.
Le di otras cosas.
Abjuré de mi honor,
Traicioné a los que me creyeron su amigo,

Borges, hacedor de laberintos

Compré conciencias,
Abominé del nombre de la patria,
Me resigné a la infamia.

[La rosa profunda, Borges 1989:92]

²⁹ La actuación de Yu Tsu está cargada de gran ironía:

Ironía en cuanto el espía está obligado a destruir al único hombre que ha resuelto el enigma de su antepasado; pero ironía también porque el acto brutal del espía deshace, no menos brutalmente, la laberíntica construcción de su abuelo [Alazraki 1977:103].

³⁰ A "El jardín de senderos que se bifurcan" se le pueden aplicar los postulados que sobre la creación literaria se manejan en el cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius":

también son distintos los libros. Los de ficción abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables. Los de naturaleza filosófica invariablemente contienen la tesis y la antítesis, el riguroso pro y contra de una doctrina. Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto [Borges 1990a:439].

Como podemos apreciar, "El jardín de senderos que se bifurcan", es un cuento completo.

³¹ Varios de los personajes de Borges, ante la disyuntiva de temer e imaginar indefinidamente un suceso angustioso o afrontarlo de una vez y para siempre, optan por lo segundo. Tal es el caso de Emma Zunz: "El sábado, la impaciencia la despertó. La impaciencia, no la inquietud, y el singular alivio de estar en aquel día por fin. Ya no tenía que tramar e imaginar; dentro de algunas horas alcanzaría la simplicidad de los hechos" [Borges 1990a:565]. También opta por esa solución el falso señor Villari, protagonista de "La espera". Cuando Alejandro Villari y un desconocido entran en la pieza en que dormía el protagonista del cuento, éste les vuelve la espalda. El narrador se pregunta: "¿Lo hizo para despertar la misericordia de quienes lo mataron, o porque es menos duro sobrellevar un acontecimiento espantoso que imaginarlo y aguardarlo sin fin, o —y esto es quizá lo más verosímil— para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces, en el mismo lugar, a la misma hora? [ibid.:611].

³² En la primera versión del cuento, Borges lo llamó "La redención", pero rechazó este título por parecerle abstracto, gris y vago; y con demasiadas connotaciones religiosas [Cédola 1987:230].

³³ Recuérdese el cuento "Funes el memorioso", en el cual el abrumado protagonista muere bajo el peso del intolerable Universo, que le es revelado por su prodigiosamente infinita memoria.

³⁴ En "El libro de arena" se resume tal idea: "Si el espacio es infinito, estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo" [Borges 1989:69].

³⁵ Esta situación es uno de los requerimientos básicos de la literatura fantástica (el "corazón de lo fantástico", como dice Todorov): "En un mundo que es el nuestro, el

que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar" [Todorov 1987:24].

³⁶ La inmortalidad es la perduración infinita del alma humana, en un mundo o mundos más allá de la vida presente. La doctrina católica, considerando la existencia del cielo, infierno y purgatorio, afirma que el alma es inmortal. Algunas denominaciones protestantes creen en una inmortalidad condicionada: sólo podrán sobrevivir las almas más aptas, espiritualmente.

Es pertinente señalar que, en rigor, los hindúes no creen en la inmortalidad: "creen en una larga sucesión de vidas, pero éstas, por numerosas que sean, no implican la inmortalidad: llegarán finalmente a la absorción en lo absoluto" [Royston 1986:240].

³⁷ El "El Inmortal" fue publicado en 1947, y ya contenía el "Epígrafe de 1950", es una broma que, a casi cincuenta años de distancia, nos resulta difícil de captar. Igual situación ocurre con el cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", escrito en 1940, con todo y la "Posdata de 1947".

³⁸ Es la segunda ocasión en que la princesa Faucigny Lucinge, o un personaje homónimo, es el inconsciente instrumento que permite introducir el mundo fantástico en el mundo "real". Recuérdese que en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" la princesa había recibido de Poitiers su vajilla de plata y en el empaque encontró una brújula: "las letras de la esfera correspondían a uno de los alfabetos de Tlön" [Borges 1990a:441].

³⁹ Consúltase la nota 12.

⁴⁰ Marco Flaminio Rufo, a lo largo de su existencia como inmortal, se desdobla en múltiples personalidades, pero terminará deseando reintegrarse, ser Uno. Igual suerte corrió el cuento, pues de llamarse originalmente "Los inmortales" se llama "El Inmortal" [Cédola 1987:136].

Biblio-hemerografía

ALAZRAKI, JAIME

1976 *Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, (El escritor y la crítica, Persiles, 88), 364 pp.

*Anderson-Imbert, Enrique. "Un cuento de Borges: 'La casa de Asterión'", pp. 135-144.

*Sucre, Guillermo. "Borges, el elogio de la sombra", pp. 101-116.

1977 *Versiones, reversiones, inversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Gredos, Madrid (Biblioteca Románica Hispánica, Campo abierto, 36), 156 pp.

1983 *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, 3a. ed., Gredos, Madrid, (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos, 112), 485 pp.

ALIFANO, ROBERTO

1988 *Borges: biografía verbal*, Plaza & Janes, Barcelona, 235 pp.

AUBERT, H.

1961 *Diccionario de mitología*, tr. Guillermo A. Berisso, Ed. Víctor Leru S. R. L., Buenos Aires, 236 pp.

BARRENECHEA, ANA MARÍA

1972 "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica" *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh, U.S.A.), jul.-sept. de 1972, vol. xxxviii, núm. 80, pp. 391-403.

Borges, hacedor de laberintos

1984 *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* (edición aumentada), Centro Editor de América Latina, Buenos Aires (Bibliotecas universitarias), 153 pp.

BERISTÁIN, HELENA

1992 *Diccionario de retórica y poética*, 3a. ed., Porrúa, México, 508 pp.

BORGES, JORGE LUIS

1926 *El tamaño de mi esperanza*, Proa, Buenos Aires, 155 pp.

1928 *El idioma de los argentinos*, M. Gleizer, editor, Buenos Aires, 185 pp.

1970 "Profiles autobiographical notes", en: *New Yorker*, 19 de septiembre de 1970, pp. 83-84.

1988 "Prólogo a *La invención de Morel*" de Adolfo Bioy Casares; en: *La invención y la trama. Una antología, selec., int. y notas de Marcelo Pichòn Rivière*, FCE, México (Tierra firme), pp. 13-14.

1990a *Obras completas (1923-1949)*, EMECÉ, Buenos Aires, 18ª reimp. de la 1ª ed. de 1974, 638 pp.

Contiene:

Fervor de Buenos Aires (1923)

Luna de enfrente (1925)

Cuaderno San Martín (1929)

Evaristo Carriego (1930)

Discusión (1932)

Historia universal de la infamia (1935)

Historia de la eternidad (1936)

Ficciones (1944)

* *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941)

• *Artificios* (1944)

El Aleph (1949)

1990b *Obras completas* (1952-1972), EMECÉ, Buenos Aires, 18ª reimp. de la 1ª ed. de 1974, 527 pp.

Contiene:

Otras inquisiciones (1952)
El Hacedor (1960)
El otro, el mismo (1964)
Para las seis cuerdas (1965)
Elogio de la sombra (1969)
El informe de Brodie (1970)
El oro de los tigres (1972)

1989 *Obras completas* (1975-1985), EMECÉ, México, 510 pp.

Contiene:

El libro de arena (1975)
La rosa profunada (1975)
La moneda de hierro (1976)
Historia de la noche (1977)
Siete noches (1980)
La cifra (1981)
Nueve ensayos dantescos (1982)
La memoria de Shakespeare [Contiene cuatro cuentos, anteriores a 1983]
Atlas (1984)
Los conjurados (1985)

BORGES, JORGE LUIS *et al.*

1979 *Obras completas en colaboración*, EMECÉ, Buenos Aires, 989 pp.

*Borges y Margarita Guerrero. *El libro de los seres imaginarios* (1969), pp. 567-714.

1985 *Literatura Fantástica*, Siruela, Madrid, 130 pp.

Borges, hacedor de laberintos

BOURNEUF, ROLAND Y RÉAL OUELLET

1986 *La novela*, Ariel, Barcelona (Letras e ideas, 9), 283 pp.

CAILLOIS, ROGER

1938 *Le mythe et l'home*, Gallimard, París (Folio Essais, 56).

1986 "Los temas fundamentales de Borges", *La Gaceta del FCE, Nueva época*, (México, D.F.), agosto de 1986, núm. 188, ("Destiempo de Borges"), pp. 34-37. [Tomado de *L' Herne*: "Jorge Luis Borges", París, 1981]

CARPENTIER, ALEJO

1985 *Obras completas de Alejo Carpentier*, t.III ("La guerra del tiempo", "El acoso", y otros relatos), 3a. ed., Siglo XXI, México, 237 pp.

CÉDOLA, ESTELA

1987 *Borges o la coincidencia de los opuestos*, EUDEBA, Buenos Aires, 311 pp.

COSTA LIMA, LUIZ

1977 "A antiphysis em Jorge Luis Borges", en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh, U.S.A.), núms. 100-101, jul.-dic. de 1977, pp. 311-335.

COTTRELL, LEONARD

1990 *El toro de Minos*, tr. del inglés por Margarita Villegas de Robles, FCE, México (Breviarios, 138), 301 pp.

CHARBONNIER, GEORGES

1970 *El escritor y su obra. Entrevistas con Borges*, tr. del francés por Martí Soler, 2ª ed., Siglo XXI, México (Colección mínima literaria), 92pp.

CHEVALIER, JEAN y ALIAN GHEERBRANT (colab.).

1986 *Diccionario de los símbolos*, tr. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona, 1106 pp.

ECO, UMBERTO

1988 *De los espejos y otros ensayos*, tr. del italiano por Cárdenas Moyano, revisión Elena Lozano, Lumen, Barcelona (Palabra en el tiempo, 173), 394pp.

1992 *El nombre de la rosa* (seguido por la traducción de los textos latinos y por las "Apostillas al Nombre de la rosa"), tr. del italiano: Ricardo Potchar; tr. de los versos en latín: Tomás de la Ascensión Recio García; Lumen, Barcelona (Palabra menor, 80), 670 pp.

ESCOBEDO, J. C.

1985 *Diccionario enciclopédico de mitología*, pról. José María Valderas, De Vicchi, Barcelona, 511 pp.

FERRER, MANUEL

1971 *Borges y la nada*, Tamesis Books, Londres, (Támesis serie A, monografías, 22), 201 pp.

FERRATER MORA, JOSÉ

1986 *Diccionario de filosofía* (2 tomos), Alianza Editorial, Barcelona, 5ª reimp. de la 1ª ed. de 1979, 3589 pp.

Borges, hacedor de laberintos

GENETTE, GERARD

1966 *Figures III*, Du Seuil, París

GOLOBOFF, GERARDO MARIO

1978 *Leer Borges*, Huemul, Buenos Aires, 348 pp.

GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN

1989 *Del Sentido. Ensayos semióticos*, Gredos, Madrid (Biblioteca Románica, 2. Estudios y Ensayos, 370).

GRIMAL, PIERRE

1984 *Diccionario de mitología griega y romana* (ed. revisada, con bibliografía actualizada por el autor), tr. Francisco Payards, pref. Charles Picard, pról. de la ed. española: Pedro Pericay, Paidós, Barcelona, XXIX + 621 pp.

HOCKE, GUSTAV RENÉ

1957 *Die Welt als Labyrinth*, Rowohlt, Hamburg [versión española: Guadarrama, Madrid, 1961].

JAKOBSON; TINIANOV; EICHENBAUM; BRIK; SHKLOVSKI; VINOGRADOV; TOMASHEVSKI, PROPP

1987 *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov, tr. Ana María Nethol, 5ª ed., Siglo XXI, México, 235 pp.

JITRIK, NOÉ

1971 *El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 190 pp.

JURADO, ALICIA

1966 *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, EUDEBA, Buenos Aires.

KAISER, WOLFGANG

1972 *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª ed., Gredos, Madrid (Biblioteca Románica Hispánica, 1. Tratados y monografías, 3).

LOTMAN, JÜRI

1978 *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid (Fundamentos, 58), 364 pp.

MARTINS, IVÁN

1992 "Laberintos en el jardín", *Muy Interesante*, (Bogotá, Colombia), octubre de 1992, pp. 4-9.

MOLACHINO y MEJÍA

1983 *En torno a Borges*, Ciclo, México.

NUDELSTEJER, SERGIO

1987 *Borges, acercamiento a su obra literaria*, presentación: Alfredo Cardona Peña, Costa Amic, México, 174 pp.

PÉREZ, ALBERTO JULIÁN

1986 *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos, 353), 302 pp.

PICKENHYN, JORGE OSCAR

1987 *Cronología de Jorge Luis Borges (1899-1986)*, Plus Ultra, Buenos Aires, 38 pp.

Borges, hacedor de laberintos

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR

1976a *Borges: hacia una interpretación*, Guadarrama, Madrid (Ediciones de Bolsillo, 478), 125 pp.

1976b "Borges: una teoría de la literatura fantástica", *Revista Iberoamericana*, (Pittsburgh, U.S.A.), abril- junio de 1976, vol. 42, núm. 45, pp. 177-189.

1983 *Borges por el mismo*, Laia, Barcelona, 254 pp.

ROYSTON PIKE, P.

1986 *Diccionario de religiones*, adap. Cecilia Frost, FCE, México, 3ª reimp. de la primera ed. en español de 1960, 478 pp.

TODOROV, TZVETAN

1987 *Introducción a la literatura fantástica*, 3ª ed., Premiá Editora, México, (La red de Jonás, Estudios, 5), 138 pp.

VAX, LOUIS

1971 *Arte y literatura fantásticas*, EUDEBA, Buenos Aires.

VERDUGO-FUENTES, WALDEMAR

1986 *En voz de Borges*, EOSA, México, (Serie Alterna), 215 pp.