

BORGES Y LA FICCION LABERINTICA



LA ARQUITECTURA DEL LABERINTO

“...es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin”. El Inmortal.

La arquitectura del Laberinto es como la producción de un texto: falaz y sórdida; se lo construye bajo una pérfida inspiración para lograr la proyección de la perversidad en el mundo. Si el Laberinto prefigura la literatura es porque ambos condensan emblemáticamente la falsedad. La indisoluble unidad entre la construcción del Laberinto y la creación de la ficción está en el centro del mito, pero oculto. Dice Apolodoro de Atenas en el libro III del capítulo XV de su *Bibliotheca*: “Minos les ordenó enviar desarmados siete muchachos y el mismo número de muchachas, para ser devorados por el Minotauro. Este estaba encerrado en un laberinto y quien entraba en él, no era capaz de salir a causa de las múltiples tortuosidades que obstruían la salida incógnita. El Laberinto había sido construído por Dédalo, hijo de Alcipe y Eupádamo, hijo de Metión, pues era excelente arquitecto y *el primero que hizo estatuas*”.

5

Hubert Damisch, en “La Danza de Thésée” relaciona la figura mítica de Dédalo escultor-arquitecto a la resolución binaria del discurso mítico: redobla la oposición trágica de la figura y el fondo —del simulacro y de la apariencia—: de la estatua (la escultura) y el Laberinto (la arquitectura). Dédalo constructor del Laberinto es el creador de imágenes, de *ficciones*, en el sentido platónico del término. Es decir, en el sentido más depreciador que pueda tener: la ficción pictórica y escultórica que para Platón era aborrecible puesto que sólo era una copia de la copia de la realidad. El lenguaje no debía quedar fuera de esta devaluación. Desde el Crátilo hasta la fulgurante controversia del nominalismo-realismo y, por qué no, hasta la actualidad, los interrogantes que plantea la relación entre el lenguaje

y la realidad, sugieren la posibilidad de que la teoría de la copia —una metáfora especular— no ha sido abandonada todavía. (1) Pero el mito del Laberinto —la construcción del laberinto— es algo más que la resolución antropológica de un discurso de oposiciones entre la arquitectura y la escultura: postula una educción enigmática entre la figura y el fondo donde el Laberinto no es el fondo sino su metáfora, una realidad segunda que reenvía, como en un decurso espiral, a los trasfondos: el subterráneo, la caverna, el descenso, en suma, el revés del secreto.

El laberinto borgiano es una construcción sórdida y falaz que prefigura el mundo antinatural, una antiphysis hórrida que sólo puede aparecer como desorden y como caos. Un laberinto es siempre infinito puesto que es inconmensurable: como desorden y como caos su existencia contamina las posibilidades del pasado y del porvenir. Es casi imposible recrearlo en el nivel de la escritura textual, sólo puede dar una idea remota de su *realidad* “un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre, o de toro, en el que pululan monstruosamente congregados y odiándose, dientes, órganos y cabezas...” (El Inmortal).

6 La arquitectura del Laberinto está basada presuntivamente sobre la simetría: los corredores, las vastas salas paralelas, las infinitas celdas, se repiten simétricamente como abominables reflejos especulares. En esa simetría, falsa simetría que conspira contra el orden, se resuelven las leyes del azar: las simetrías repetidas infinitamente elaboran un espacio aleatorio donde se confunden la razón y la realidad se disgrega: en este ámbito se instaura la aparición de lo monstruoso: lo monstruoso orgánico, lo monstruoso natural, se desliza hacia el modelo de la monstruosidad —su arquitectura— (herejías, desviaciones, y cismas, claves y símbolos arquetípicos) para volver a lo monstruoso inicial: el laberinto, antirrepresentativo por definición, sin correspondencia ninguna con los elementos naturales y que sólo puede encontrar paralelismo con los productos de la fantasía. El laberinto es un fenómeno teratológico (2) que cobija y guarda la monstruosidad. “La casa de Asterión” es una perífrasis laberíntica por el Laberinto que acoge a Asterio, una perífrasis por el Minotauro donde se corresponden la

- (1) Para este problema véase: Adam Schaff, Introducción a la semántica, F. C. E. y del mismo autor “Lenguaje y realidad” en Problemas del Lenguaje, Diógenes, N° 51, Ed. Sudamericana.
- (2) Gardner Wilkinson menciona el carácter simetrológico de la arquitectura egipcia. La tradición, Herodoto y luego Plinio, no lo ignoraba: “Se puede ver todavía en Egipto, con el nombre de Heracliopolis, un laberinto, el más antiguo de todos”.

monstruosidad de la mansión con la del habitante. La perversidad del espacio laberíntico está dada por hipertrofia, por vastedad y por multiplicación: los habitáculos infinitos y sucesivos que desembocan en la grandiosidad del desierto, del mundo, del universo. Esta monstruosidad borgiana no altera —al nivel de la letra— ningún cuerpo real, es sólo el producto del bestiario de la imaginación: una perversión combinatoria. Como el pájaro chino de seis patas y de cuatro alas, la quimera griega, la herejía de Orígenes o la Trinidad de los primitivos teólogos, estas posibilidades de combinación, de narración fantástica, no son infinitas pero dan productos híbridos que repugnan al intelecto. (3) El laberinto es el escándalo lógico por excelencia: es una *casa* urdida para atrapar y sobre todo para atrapar a quien lo construye como Abenjacán muerto en su laberinto. “Esa espada nos mata y somos comparables al hechicero que teje un laberinto y que se ve forzado a errar en él hasta el fin de sus días” (Deutsches Requiem). Y aquí Borges retoma una tradición no regular del mito. Pausanias mitógrafo, sostiene que el Laberinto había atrapado a su propio creador quien ignoraba él mismo la salida: debió escapar por el aire.

Sin embargo, el laberinto que como tal es el desorden, dispuesto y construido para ese fin, se erige definitivamente como orden privilegiado en un espacio distinto del mito pero homólogo: la literatura. El laberinto circular—o cuadrado— esconde un centro, una cámara central, una *cripta*, donde se consuma la muerte (el crimen). Ese centro, el Centro, es la casa de la araña que espera a su presa para atraparla, como lo señala el Corán, XXIX, 40: “son comparables a la araña, que edifica una casa”. Los corredores son como la trama de la tela que se encargan de fatigar a la víctima. Este tela de araña está urdida como los monjes irlandeses del siglo VIII y IX tejían sus infinitos entrelazados. Raramente, Borges, sólo menciona en una oportunidad estos dibujos en forma imprecisa pero que se significan en el contexto: “un dibujo de líneas que se repiten” (Tema del traidor y del héroe). No así las torres irlandesas reiteradas frecuentemente en su circular erudición:

- (3) Así como a Swift y a Flaubert los fascinó la imbecilidad (Los viajes de Gulliver, Bouvard y Pécuchet), Borges se siente imantado por la monstruosidad intelectual: herejías, oblicuidades del pensamiento, escándalos, paradojas, contradicciones, (historias en sus preocupaciones la “fantasía cismática”), formas mentis absurdas, escatologías profanas, hechiceros y falsarios. Espiga la heterodoxia en las historias naturales como buscando hollar el pensamiento rectilíneo y despojar a la simetría de su clásico y tal vez desmerecido esplendor. El *monstruorum artifex*: Plinio, XXVIII, 2).

"Irlanda no sólo era para nosotros el porvenir utópico y el intolerable presente; era una amarga y cariñosa mitología, era las torres circulares y las ciénagas rojas (La Forma de la Espada).

El laberinto definitivo es el circular. La circularidad del ouroboros —creada por los gnósticos ofitas— es doblemente pavorosa puesto que es una hipóstasis de la idea del eterno retorno: "la idea más horrible del universo". Semánticamente es una serie pleonástica: yuxtapone a la significación propia del laberinto la idea del círculo, consiguiendo manifestar por condensación polisémica la radical irracionalidad que subyace en la construcción laberíntica como perversión de la simetría. Como modelo es un modelo antilógico, deforme, incongruente, desequilibrado: la dimensión de lo monstruoso.

8 El laberinto es de piedra como en "La Escritura del Dios" (laberinto-celda), o de plantas como en "El jardín de los senderos que se bifurcan", (4) pero siempre conduce a la muerte (al Enigma) como en "La Muerte y la Brújula". Una muerte, que como el enigma, puede ser ampliada o detenida en un presente absoluto donde confluyen todos los tiempos, donde se duplican todos los actos y todas las versiones: los laberintos ópticos. Estos espejos, "meros instrumentos de óptica, duplican la falacia del mundo, la falacia concéntrica de "Las ruinas circulares". El espejo que refleja el mundo irreal es también irreal. El aleph es también un falso aleph que contiene, tal vez, al verdadero aleph.

La técnica para alcanzar el centro está declarada explícitamente en "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" y en "El jardín de los senderos que se bifurcan". Pero la marcha dentro del laberinto es sólo azar: avanzar en él es el error —Laberinto es error— que compulsiva hacia el espacio desmedido donde cada paso hacia adelante es también un paso hacia atrás; o donde se camina en redondo obedeciendo a la fatalidad del círculo. En rigor se descende —descensus ad inferos— como en la novela de William Beckford. La novela comienza en la azotea de una torre ("una torre cuya sola arquitectura es malvada", Chesterton) desde donde se lee el firmamento (una torre babilónica para descifrar los planetas), para concluir en un subterráneo encantado:

(4) Los laberintos vegetales fueron comunes en el Renacimiento y el Barroco los magnificó: todavía hoy es posible visitar los verdes entrecruzamientos de Choisy le Roi (Francia) o de los jardines de Boboli (Italia).

un verdadero laberinto de soberbias galerías infinitas (los túneles de una pesadilla). Como las ciudades, Buenos Aires, Londres, Benarés, Nueva York. Buenos Aires (La Muerte y la Brújula) es un laberinto cuadrado: una trama cuadrangular como lo fue Roma, la mística Roma, el centro cuadrado del mundo: la Roma cuadrada de los antiguos etruscos. La simetría es para Borges el empobrecimiento del mundo, de la literatura. La recusa siempre emparentándola oblicuamente a la mezquindad: el furor simétrico de las categorías kantianas (Schopenhauer) o el rigor de la discordia simétrica que reúne Cervantes (Quijote-Sancho). Pero si la simetría es recusable —como el orden— sus contrarios deben ser gobernados: las proliferaciones azarosas del caos no son en realidad una confusión: el orden se inscribe en la repetición: “al destino le agradan las repeticiones las variantes, las simetrías, (La trama), el plano de lo monstruoso no se opone al orden, lo certifica, lo hace patente en la escritura como una *serie imaginaria* que confirma la realidad de la ficción. “Al cabo de siglos que los mismos volúmenes se vienen repitiendo en el mismo desorden (que repetido, sería un orden: el Orden)” (La Biblioteca de Babel). Los laberintos repiten simétricamente sus vanas antecámaras, sus exasperantes corredores: el laberinto de piedra, de espejos, de arena, se inscribe en el laberinto de los sueños, un laberinto infinito que figura el Laberinto inicial del mundo donde está inscripto el Laberinto Mayor de la Literatura.

9

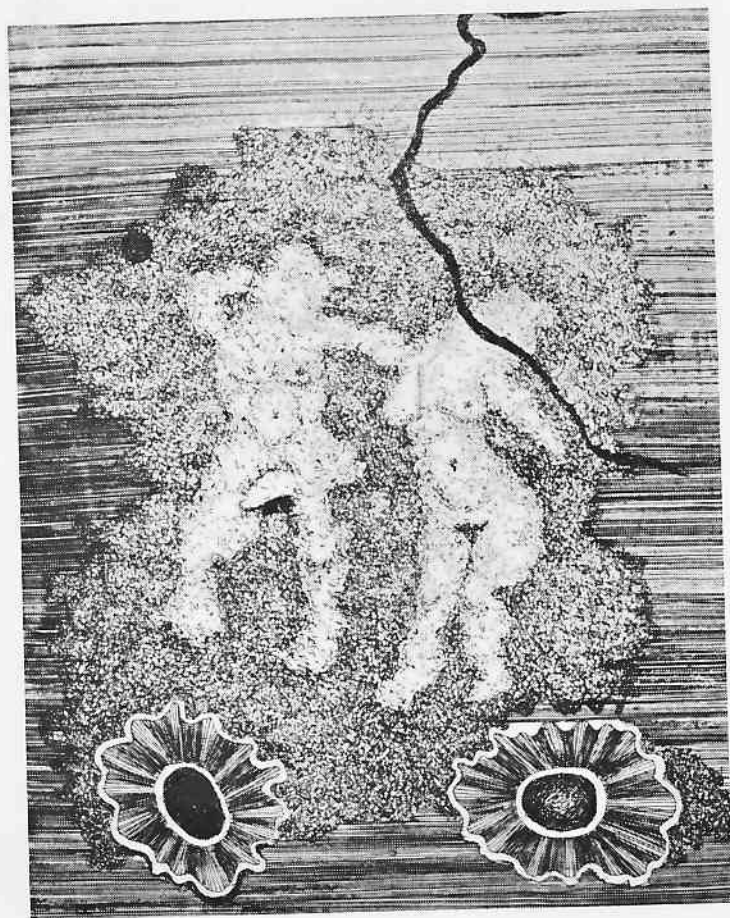


EL ESPACIO DEL LABERINTO

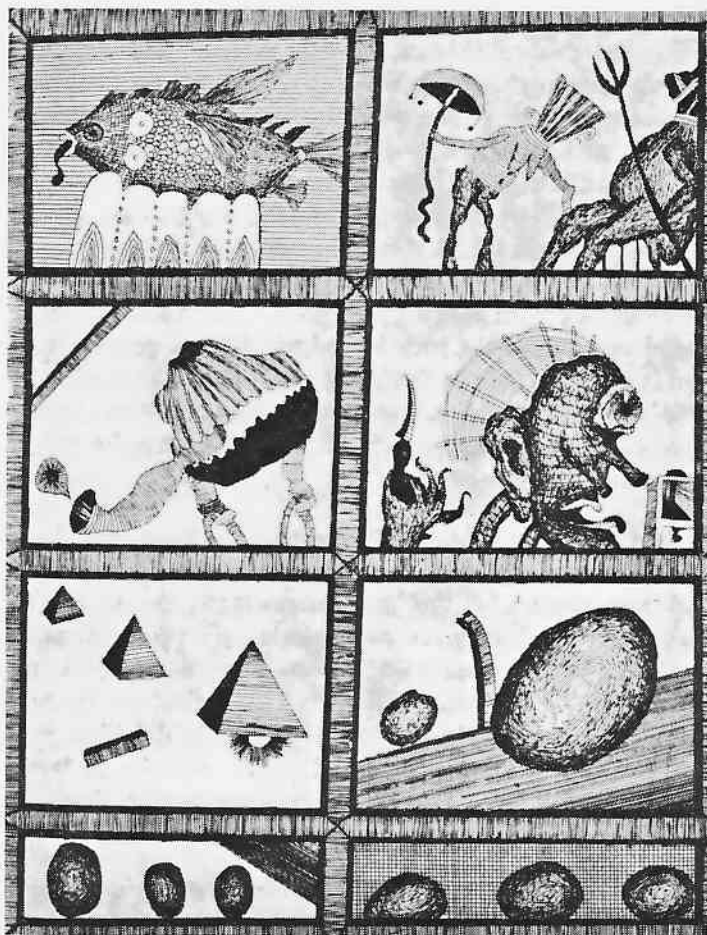
“Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos”. (El Inmortal).

En el recomienzo, en la fatalidad de retornar, en lo irremediable y el vértigo del desdoblamiento especular se da la experiencia de la repetición. En esta experiencia se concentra el *reconocimiento* como la única aproximación positiva a las figuras del mundo. El laberinto —la figura de su construcción— es un espacio mítico privilegiado, una región que fascinó a los artistas medievales, a los poetas barrocos. El arquitecto medieval reiteró —repitió— a

Dédalo. Las iglesias de Chartres, la de Reims, la de Pavia, conservan aún el laberinto cristiano —la legua de Jerusalén— donde el camino iniciático de los misterios cretenses se desdoble en el peregrinaje canónico que conduce al Centro: El Templo único de un único dios verdadero. El laberinto cristiano primitivo prefigurado en las cruces, en las ruedas célticas, en los emblemas escandinavos, en los vitraux y los libros de horas, en las miniaturas y las iluminaciones, tiene una finalidad saludable: pervierte el camino pero asegura la salvación, el acceso al Misterio. En su realidad semántica no se aparta de la significación del laberinto clásico. Pero el laberinto simbólico de la Edad Media —un universo semiótico cerrado— comienza a degenerar una separación entre el laberinto como símbolo y el laberinto como signo, como puro procedimiento. En ese espacio en don-



de el ser se desvía se reconcentran ahora, en rigurosa confusión, los signos reversibles de la diferencia y de la identidad. Es en sus analogías, sus repeticiones, sus falsas repeticiones, su duración permanente, o en sus espacios paralelos y en sus monótonos desplazamientos, donde el espacio —y la palabra de ese espacio— se neutralizan multiplicándose, —repetiéndose— al infinito. El valor de símbolo hermético se degrada en pura ornamentación preciosista, flámígera. Este deslizamiento de sentido —este pasaje— se equilibra formalmente por una mayor proliferación de los elementos puramente decorativos (tapices, trenzas, enlazados, mosaicos, la decoración mozárabe) que contribuye a una nueva forma de ocultamiento donde los referentes se han invertido: el elemento decorativo producido por una



devaluación semántica cobra significación por sí mismo y exalta el valor específico de encubrimiento propio del laberinto. El Laberinto que velaba un signo mayor, Dios, la Salvación, el Templo, es ahora símbolo de ocultamiento, del Secreto. Los detalles exornativos parecen hechos expresamente para despistar al profano. Es necesario disimular el símbolo intencionadamente: el laberinto ha sufrido una obliteración semiótica que lo fuerza a simbolizarse: ha pasado a ser una imagen de sí mismo, una ficción.

12 Este complejo proceso de desemantización se ofrece, rigurosamente —como en un microcosmos herético— en la textualidad borgiana. El espacio mítico del laberinto se ha convertido en el espacio de la literatura donde ésta se mitifica y se degrada simétricamente. El Laberinto de piedra (lo cerrado circular) y el Laberinto de arena (lo vasto infinito) son una misma región donde se elabora el secreto de la escritura, es también la escritura misma por compartir con ella la totalidad inabarcable: una magnitud en continuo presente que necesita inexorablemente para existir las grafías del enigma. El espacio infinito y total de la escritura —su presente-absoluto— es el espacio del texto donde se graba el más sorprendente de los laberintos, donde también existen duplicidades, puertas vanas, falsas pistas: ese laberinto cuya concepción es la más ineficaz y mezquina pues es espacio de donde no se puede salir puesto que nunca se ha podido entrar y donde se ejecutan las traslaciones de la escritura, como Proust que dibuja una puerta real-falsa— cuando el narrador, abriendo el *Journal* de los Goucourt, encuentra el relato de una cena en casa de los Verdurin donde se hallan sus mismos personajes, Elstir, Cottard, etc., y los personajes mismos e incluso el Narrador abandonan la *ficción* para introducirse en la *crónica*, sostenida a su vez por la ficción, por lo que el lenguaje empleado no tiene sentido puesto que intuimos —comprobamos— que nadie, ni los personajes, ni el narrador, ni el lector, puede entrar o salir. (5)

Se han mencionado —excesivamente— las relaciones de la realidad y la ficción en la obra de Borges. El problema está mal planteado. Las únicas relaciones que la ficción mantiene son siempre con otras ficciones y preferentemente literarias. El espacio literario —para Borges— es un plano ideal en segundo grado donde no deben ser confundidos lo objetivo y lo subjetivo: el mundo del libro y el mundo del lector. Este espacio literario permite la irrealidad —también en segundo grado— y el anacronismo, es

(5) Citado por Gérard Genette: Proust Palimpseste. Figures Essais. Ed. du Seuil, 1966.

decir permite activar la ficción. (6) Los contactos con la realidad y la ficción no son tales. El arte y la realidad no se tocan nunca: es siempre la ficción que se agrega a la ficción potenciando su propia calidad de ficticio. "Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso, que la historia copie a la literatura es inconcebible". (Tema del Traidor y del Héroe) (7)

Si el laberinto de Ts' ui Pen es una metáfora de su novela "El Jardín de los Senderos que se bifurcan", la construcción de la Muralla China es una metáfora del libro —de los libros— pues el emperador amarillo "condenó a quienes adoraban el pasado (los libros) a una obra tan vasta como el pasado, tan torpe, y tan inútil". (La Muralla y los libros). Este despliegue especular define la relación: es la ficción literatura la que puede *contaminar* a la literatura. Es significativo que el tema renacentista del *cuadro* y el *miroir* y de la ficción pictórica en la obra literaria sea prácticamente ignorada por Borges. (8) Si la realidad literaria se contamina con la ficción —o es pura ficción— es porque ambos actos equivalen de una forma secreta y real: escribir un libro es construir un laberinto (como Dédalo, creador de ficciones y constructor del Laberinto), construir una muralla, ("tarea tan vasta, tan torpe, tan inútil"), como todos los libros del pasado que mandó quemar Shih Huang Ti. Pero lo inversamente contrario también es secretamente real: construir un laberinto es construir una muralla —infinita, vasta e inútil— y escribir un libro es como pretender hacer tabla rasa de todos los libros anteriores: quemarlos; o mejor, reescribirlos.

13

"Un libro, cualquier libro, es para nosotros un objeto sagrado" dice Borges, pero esta sacralidad es eminentemente una cualidad del objeto, es una aeralidad intrínseca. El libro Absoluto, aquel a que aspira la escritura borgiana, es un vacío: sólo existen para Borges los libros relativos, o más bien una extensión de la textualidad en la que los

- (6) Borges menciona entre otros, los ejemplos de Carlyle y su Sartor Resartus atribuido a un inexistente autor alemán y el de Moisés de León.
- (7) Los ejemplos clásicos que Borges apunta: Helena de Troya que teje, en la Iliada, un tapiz que narra la guerra de Troya, (por otra parte aquí lo "verosímil literario" está sostenido por la duración de la guerra), Hamlet que ve representar el Hamlet, la Eneida, Cervantes, etc.).
- (8) En una sola oportunidad —y no como desarrollo implícito de la narración Borges menciona la relación de su obra con la pintura: "A una tela de Watts, pintada en 1896, debo "La casa de Asterión" y el carácter del pobre protagonista". Epílogo de "El Aleph".

hombres —ciertos hombres— reescriben las mismas historias con los mismos signos. Ese libro absoluto ya no existe o no existió nunca. Era el producto de una escritura sagrada. El carácter transitivo de esta escritura remitía a la comunicación con Dios: los signos eran símbolos. El desplazamiento hacia el libro como fin en sí mismo renuncia a la presencia inefable y se propone como escritura pura: la escritura produce un libro: crea una obra que sólo encuentra su significado —y su sentido— en sí misma. Flaubert, Mallarmé, Joyce, responden a un complejo proceso en que los signos literarios —como el Laberinto— sólo acaban significándose a sí mismos: por un lado es la desaceralización de la escritura, los signos transparentes se opacan y se autosignifican, pero el conjunto de los signos recibe su “claridad” —para usar una expresión de la estética medieval— de sí mismo: se vuelve trascendente en su propia inmanencia. Para la Edad Media, para el Renacimiento, la Divinidad había escrito dos libros; la Escritura Sagrada y el Universo (el Liber Mundi), ambos recibían su realidad de una realidad superior; a partir de allí los símbolos de la escritura comienzan a desposeerse de sus contenidos transitivos. El espacio literario borgiano es un espacio arquitectónico medieval pero invertido, donde la *figura* aparece manifiestamente como el fondo: el signo prevalece sobre la significación en un ámbito donde se excluyen la simetría y el orden y donde se recalcan, en un primer nivel, el desorden y la proliferación. “El desorden, la incoherencia y la variedad no son inaccesibles, pero es indispensable que los gobierne un orden secreto, que gradualmente se descubre”. La escritura de Borges se realiza precisamente por el desorden, la variedad y la fragmentariedad (9) de sus especulaciones, la incoherencia de muchas de sus opiniones contradictorias en ese grado último de la paradoja donde la mera retórica queda inhabilitada por la sorpresa, por el encantamiento o por la angustia real de la contradicción; la variedad es tan notoria que su mención se hace superflua. Sin embargo, el “orden secreto” que las gobierna se desplaza en ese horizonte intencionado de la escritura donde la incoherencia, la variedad y el desorden encuentran un sólido sustento que los reúne vigorosa y unitariamente: el espacio donde se produce el texto.

“Mencionar el nombre de Wilde... es evocar la noción de arte como un juego selecto o secreto —a la manera del tapiz de Hugh Vereker y del tapiz de Stefan George”. La figura que se entrelaza en el texto es la metáfora del texto,

(9) La fragmentariedad de Borges —elocuente— es proyectiva, no así la Kafka que se define como oclusiva.

retomando la imagen de Henry James. Pero esas figuras se realizan en numerosas tramas secretas que comportan la escritura del libro, como su desciframiento la lectura del texto. La figura del tigre es la que prevalece por la destilación estética a que Borges la somete reiterando una tradición esotérica que hace del tigre o de la pantera la imagen de Dios (Códice de Exeter). “Imaginé esa red de tigres, ese caliente laberinto de tigres, dando horror a los prados y a los rebaños para conservar un dibujo”. Ese dibujo es el texto secreto que se propone como un enigma a descifrar. En el espacio de la textualidad laberíntica las inscripciones se repiten como signos oscuros que figuran secretos trascendentes u ominosos —“una realidad atroz o banal”— pero que en realidad no conducen sino a una realidad más pobre y reducida: es el enigma literario el que hay que adivinar. Esta conclusión, tan real, es la que ha llevado a numerosos críticos a equivocarse sus juicios frente a la obra de Borges. Es verdad que si Borges encarna la literatura como experiencia y la experiencia vital como literatura, recreador de una experiencia de la literatura como totalidad, esta tentativa se manifiesta como disminuída y mezquina frente a la de un Proust que pretendió encontrar en la *Obra la Salvación*, o la de un Mallarmé quien propuso el Texto como producción de un sentido y de un sentido total del Universo (“Tout, au monde, existe pour aboutir á un livre”), o la de un Joyce: la experiencia literaria como reconstrucción del mundo a través de la palabra. (10-) Borges aspira a un destino literario más pobre: decidor de relatos —a la manera homérica— creyente y descreído de su materia— las impalpables, vanas palabras— opera en un reino de sombras. Pero es evidente que desde una óptica totalizante la intención de Borges aparece como una actitud más *realista* frente a la consagración de la literatura que heredaron los escritores de comienzos del siglo.

15

Ajeno a las interpretaciones míticas o antropológicas, el Laberinto —como el universo, el tiempo, el pensamiento— aparece despojado de toda connotación: más que la ambigüedad del símbolo mítico, lo que Borges manifiesta es la arbitrariedad del signo cultural implícita en su mutación: la dinámica semiótica que lo corroe: “Cruz, lazo y flecha,

- (10) Los únicos escritores modernos que hayan merecido preferente atención de Borges —Joyce, Kafka, James— están conectados con sus preocupaciones laberínticas: del *Ulises* dice rectamente: “es un laberinto”; de Kafka recuerda: “sus crecientes y sórdidos laberintos”, de James “el triste y laberíntico Henry James”, en donde el adjetivo *triste* ilumina insólitamente en Borges— una biografía realmente impiadosa.

viejos utensilios del hombre, hoy rebajados o elevados a símbolos". Limpio de figuraciones, se desplaza hacia el espacio literario como su sostén puro y adecuado: es la literatura misma, su propia sustancia: ni pensamiento mítico ni valor de consagración teológica, es simplemente el espacio donde la literatura puede mostrarse y desarrollar sus propias contradicciones.

La "literatura" es pura literatura: todo se resuelve en la dinámica del texto, corazón del hombre y luna poética, pensamiento mítico y paradoja, el divino principio único y la multiplicidad esplendente de las metáforas, generan un espacio literario de segundo grado —un espejo falaz— que actúa como reflejo de sí mismo y donde se decanta una contradicción última: la vana irrealdad de la literatura frente a la vida pero también la constatación de que este "maleficio de palabras" sirve precisamente para probarnos esa irrealdad. ("La Luna", "La Rosa Amarilla", etc).

16 El laberinto conduce al Laberinto: encierra su propio enigma como Edipo que cumpliendo las leyes del laberinto descifra su propio secreto y se enfrenta a sí mismo. La literatura como laberinto también comienza y acaba en sí mismo: "Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara".

Si Borges descreyó en algún momento de los arquetipos platónicos ("mundo quieto, monstruoso y clasificado"): una biblioteca de infinitos libros copias de otros libros inaccesibles y secretos, tiene obviamente una constante admiración por lo genérico ("todo ello nos mueve a admitir la primacía de la especie y la casi perfecta nulidad de los individuos"). Pero, es aquí donde se revela la identidad literaria de todas sus especulaciones filosóficas: lo genérico para Borges sólo tiene existencia literaria. De ahí su predilección por los *temas* que se repiten con diversas entonaciones a través de la historia de la literatura que le hace afirmar aviesamente —y negar— la *realidad* de una superflua eternidad literaria: esta eternidad está contaminada de irrealdad: existe únicamente como literatura.

Las preocupaciones metafísicas de Borges sólo tienen sentido cuando se las ubica dentro del texto donde se desarrollan: son ellas también un problema literario y descansan —provisoriamente— en el espacio indeciso de la escri-

tura. Panteísmo, idealismo, rubricados por un eclecticismo hedonista y azaroso que avalan la condición de escéptico que por momentos pareciera merecer Borges, encuentran una resolución positiva cuando se las instaure como el sustento de una preocupación literaria constante: acceder a su formulación por la palabra.

En el Espacio Sagrado del Laberinto es donde encontramos multiplicados los significados complementarios —onírico, extático, ritual, mitológico— pero estructuralmente solidarios que se dejan ordenar en un *pattern*. Proceder a su decodificación no ofrecería mucho sentido. Borges relega siempre todos los significados complementarios aunque no los borre— en una combustión en la que sólo se hace patente el carácter de producción de una textualidad literaria. Incluso si las significaciones tradicionales superviven en su empleo mítico del laberinto, son aquellas que poseen una tradición escrita y una tradición prestigiada por su carácter de arte. Es evidente que como “*imago mundi*” el Laberinto es un texto desacralizado pero resuelto privilegiadamente en el plano de la escritura: de ahí proviene la ambigüedad con que Borges se ha referido siempre a la literatura. En el siglo XVIII y gran parte del XIX, el espacio sagrado del Laberinto coincidió con la intención de los signos escriturarios desarrollados en el texto que se inscribían como parte de una liturgia consagrada a la Peripecia. Pero cuando los signos literarios comienzan a devaluarse se acompañan del deseo oscuro de participar del tiempo glorioso y legítimo de la divinidad llevando a la literatura a concebirse como un plano ideal —atemporal— cuya significación se encuentra igualmente fuera de sí misma. El espacio literario moderno es una tentación porque esta homogeneidad ritual ha dejado de manifestarse —y convalidarse— como parte de una jerarquía para aparecer dialécticamente como consumiéndose en su propia historia.

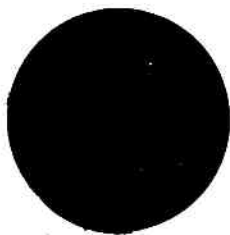
17

El centro a que aspira la obra es un centro espacial: un vacío. El que escribe un libro —el que combina palabras— lo escribe porque desea llegar a ese centro, llenar ese vacío. El sistema de escritura de Borges tiende a ese centro único e irrecuperable: el centro literario: una literatura que se constata a sí misma en los estadios literarios más peligrosos, volviéndose especularmente sobre su propio reflejo: el estadio *narcisístico* del relato. Decir que el espacio que desarrolla la escritura borgiana es circular no es un error pero es sólo una verificación aproximativa. Este espacio se produce negándose: entabla una relación de necesidad con su propia negación puesto que es negándose como existe. Pero una consciente liberación de la literatura para un

hecho que es únicamente realidad literaria y no otra, sólo puede conducir a la muerte, a la muerte de la propia literatura. En verdad la literatura de Borges se apaga a medida que se vuelve sobre sí misma en la experiencia de la repetición: una manera del desgaste pero que es al mismo tiempo el hecho de su glorificación; la decisión inicial de escribir partía de una mólica visión del poder de la escritura; su restricción final y —fatal del espacio borgeano,— es la reincidencia sobre la obra como un claro despojo del mundo. Y es aquí donde la *realidad* de la Obra de Borges se vuelve actualísima: frente a la tradición del escritor occidental que llega hasta Proust y Gide: escribir para volver menos amargos la muerte y el olvido como recuerda Blanchot, opone un doble juego —una exposición progresiva de la corrosión que sufre la experiencia literaria y su pretensión de totalidad. Si la literatura es juego vano, futilidad inerme, es porque se acuerda al mundo —la variedad infinita del mundo que ha seducido a Borges— el



valor de término absoluto. El *panteísmo literario* de Borges —queremos decir: la interpenetración constante de la *realidad* y la ficción, de la obra literaria y la literatura, un espacio absolutamente literaturizado— es por definición inadmisibile, ajeno al mundo, máscara del mundo. Pero esta máscara puede ser el mundo. O puede repetirlo y el ejercicio de la literatura deja de darse entonces como una *representación de la repetición, es la repetición misma propuesta como modelo*. Si realmente Borges retoma la idea renacentista de que el mundo está cubierto de signos y de afinidades es solamente como un modo de la escritura: el espacio donde se desarrollan las analogías, las correspondencias, las similitudes no es el mundo y la literatura ni siquiera puede copiarlas, pero si puede repetir la estructura de la repetición relegando al *fondo* los contenidos y reasumiendo las *figuras*. En este espacio ambiguo de la escritura ya no hay *afirmaciones*, sólo puede haber imágenes “ficciones” como las creadas por Dédalo —y estas imágenes aparecen como lo que son: engaño, falacia pura en la propia negación que encierra su propuesta intrínseca puesto que al elevarlas —o rebajarlas— a su carácter puramente tópico las corroe e insustancializa. Po un proceso que adviene paralelamente es la literatura negada la que gana en patente realidad.



LA SINTAXIS DEL LABERINTO

“Un ávido cristal que apresaría
 Cuánto la noche cierra o abre el día
 Dédalo, laberinto, enigma, Edipo?
 (un poeta del siglo XIII).

Kafka hizo mención a su obra (11) como una nueva Cábala, una “nueva doctrina secreta”; y en realidad lo es: propuesta como un texto a descifrar cuya cifra es el Sufrimiento, la Caída, la Culpa: el Exilio, Borges se apoya en los múltiples *secretos* que le procura el mundo de la cultura (la Cultura como un universo semiótico cifrado) para propo-

(11) Véase *L'Espace Littéraire*, Maurice Blanchot, Gallimard, 1962.

nernos también su enigma: el de la literatura. Si la construcción laberíntica conduce siempre al Centro y el descubrimiento de la *verdad* enfrenta a Edipo consigo mismo, la literatura homologa con toda precisión ese movimiento circular puesto que el signo literario como tal conduce también y rigurosamente a sí mismo. (12)

La ficción laberíntica debe por lo tanto desarrollarse en un nivel del discurso donde se inscriba un juego preciso de “vigilancias, ecos, afinidades” elaborando un sistema de correspondencias internas, y sólo internas, que oscurecen la rectitud de su sentido pero que al mismo tiempo diseñan las claves que permiten entrar y salir de la ficción. Pero como ya habíamos previsto, nunca se puede entrar o salir de un texto, siempre se lo tiene a distancia: el Laberinto como texto mítico tiene distancia histórica y la ficción laberíntica como texto literario tiene una distancia que le proveen sus propios signos. En la propuesta de una ficción laberíntica se insertan también sus propias contradicciones. En primer término la oposición mayor entre el relato y el discurso, entre la historia (la cosa que sucede) y las palabras que lo cuentan; en segundo lugar: la oposición entre los enigmas propios del lenguaje literario —que de una u otra manera es “secreto” puesto que no coincide necesariamente con la lengua— y los enigmas que el narrador introduce como claves en su uso de los signos literarios. ¿De qué manera resolver la primera oposición?

20

El relato doblemente articulado tiende, por propia operatoria direccional a realizar una resolución, y una entre muchas posibles. (13) De entre los *posibles narrativos* siempre debe elegir uno en el que encuentra su fijación como texto. Lo *fantástico* como uno de los modos del relato, cumple, en Borges, la función de reducir la determinación unitaria del discurso: es decir, posibilitar el mantenimiento de los diversos discursos de la narración que lo componen mediante la ampliación progresiva del cumplimiento de la previsibilidad, puesto que lo fantástico prolonga el sustento de los posibles narrativos aplazando su resolución definitiva. Pero por este procedimiento —que es real en Borges a un cierto nivel— podría sospecharse que la oposición señalada entre relato y discurso ha sido de alguna manera

(12) La mención contigua que Borges hace de Edipo (Esfinge) y Dédalo se apoya, más allá de las correspondencias internas del espacio donde se desarrolla el mito, en una versión histórica del mismo: Pausanias sostiene en “Itinerario o descripción de la Grecia” que Edipo era *contemporáneo* de Dédalo.

(13) Para una propuesta conexa véase: Borges ete le récit fictif. Pierre Macherey, en “Pour une Théorie de la production littéraire. Maspero, 1966.

resuelta. Sin embargo, el hecho de que el discurso fantástico de Borges no sea más que un deslizamiento del verdadero sentido del texto, nos permite postular que esta literatura, en ningún momento, se produce indivisamente como relato fantástico, pues si bien es cierto que el régimen del discurso fantástico está generado por la inquietante imprevisibilidad, debe, para convertirse en real, volver unívoca la coexistencia de los posibles narrativos; en suma, decidirse por alguna de las formas de la probabilidad planteadas originalmente: como la solución del *enigma* en la novela policial, o como la resolución del *suspense* en la novela de intriga. Lo fantástico en Borges no alcanza esta unidad, se escinde como relato fantástico para convertirse en pura producción de la textualidad literaria. De cierta manera, es posible decir que los enigmas policiales o eruditos de Borges no encuentran nunca solución: se apunta a destacar una realidad intertextual —que está en cada uno de los discursos pero que no está precisamente en ninguno— que convalida el relato: es decir mostrarnos inexorablemente que esto que ocurre no es sino literatura y por lo tanto el enigma es justamente el que plantea el hecho literario total y no el relato como extensión del discurso.

La segunda oposición —entre los signos literarios y los signos —claves del narrador— aparece como una mediación generativa propicia para crear también una dualidad que desenvuelve una verdadera combustión entre la lengua literaria y los elementos extralingüísticos —o que aparecen como extralingüísticos: referencias culturales, correspondencias, analogías, pistas, falsas pistas, etc.— que actúan como operadores de realidad al nivel del texto. Si es verdad que todo texto literario se define por los elementos extratextuales: el mundo, la sociedad, la psicología, el relato borgiano remite a índices intratextuales: es siempre en el texto donde encontramos referencias al mismo: es siempre el texto donde encontramos su propia imagen. De esta resolución especular interna es de donde extrae sus propios órdenes: la textualidad borgiana reenvía a otros referentes que también son textos: otros libros, otros autores, otras teorías, para producir una sobresaturación textual originando una violencia que recae sorpresivamente sobre la lectura. En este sentido podemos decir que Borges elabora una *re-escritura* de los textos que selecciona —y de una supratextualidad primordial, el Laberinto— vocacionándose a escribir siempre el mismo texto, como tematiza en el Quijote de Menard. La re-escritura de Borges establece un paralelo de necesidad directa con el fenómeno de la *re-lectura*: la relación mimética (el Plagio) consiente la destrucción de la singularidad, de la originalidad. Nos enfrentamos a una *doble textualidad* que responde a una teoría del relato

laberíntico: un argumento notorio debe ocultar siempre un argumento secreto que debe descubrirse progresivamente. Pero esta duplicidad del texto —en sus dos aspectos de realidad y de falsedad literaria— no debe entenderse solamente como una progresión matemática donde el relato se postula plurisemánticamente —(los varios significados no intentan mostrar la multiplicidad, lo que sería una de las formas de la proliferación narrativa)— sino como lo quería el modelo alquímico, donde todo signo remitía a símbolos accesibles sólo a unos pocos. Pero detrás de estos símbolos no hay ninguna *realidad*; cumplen ellos también las leyes del laberinto, vuelven a sí mismos mostrándose como lo que son: literatura. Esta producción textual como autodestructiva, como negadora y borradora del texto mismo que la sostiene —de la Literatura— no debe ser interpretada como *literalidad* que se goza y se autosatisface: debe ser propuesta como mostrándo la muerte de la literatura y paralelamente su exaltación. (14)

22

El primer estrato del desdoblamiento textual respeta piosamente las reglas del sentido del discurso: estructuras gramaticales, lógicas, sintácticas: Borges es un escritor clásico. El funcionamiento de las unidades narrativas —su estricto rigor— adquieren una funcionalidad notable: valen primordialmente y aparecen sosteniendo el relato como el hecho esencial de sus cuentos. Su texto tiene fuerza de sentido en el plano de la anécdota, de la historia narrada. Borges es un escritor clásico puesto que en el nivel narrativo es más significativa —no más importante— que el nivel de la escritura. No obstante el segundo grado del texto valora las relaciones combinatorias —no ya al nivel lingüístico o de la lógica de las acciones narrativas— entre los significantes totales de la producción literaria de tal manera que su ejecución aparece como el estadio último de un rebajamiento de la *racionalidad* literaria que comenzara en el siglo XIX con Flaubert. El elasicismo, como intención de una escritura paradigmática, es, para Borges, un ideal deleznable dado que debe ser propuesto y organizado, implicaría una falsa simetría, una falsa racionalidad, una esquemática “vistosidad” del pensamiento, una negación de la realidad laberíntica. Por otra parte, esa *modestia* del

- (14) Los modificadores que habitualmente acompañan al Laberinto revelan el carácter horroroso y malvado de la *construcción* cuando prefigura la vida, el pensamiento o el universo. Sólo cuando adjetivan o sustantivan la obra literaria —la creación— se cargan de una connotación positiva: “Escoria de los sueños, indistinto, Limo que el Nilo de los sueños deja. Con ellos fue tejida la madeja. De ese resplandeciente Laberinto. (Ariosto y los Arabes).

ejercicio literario, real o fingida, es un referente fundamental de su actividad de escritor— lo hace incompatible con un destino de ejemplaridad como el que pretendió realizar conscientemente Goethe.

El Laberinto actúa como un modelo paradigmático en el sentido de un texto cuya evaluación está sujeta a la interioridad y la exterioridad (el argumento notorio - el argumento secreto) estableciendo una jerarquía de sentidos y de valores literarios: el más profundo —el más oculto— es el de mayor importancia, el único que da *realidad* al texto y por lo tanto aquel que provoca la capacidad de lectura del enigma.

La doble textualidad borgiana presupone la inclusión de elementos discursivos que atentan contra el relato. Lo propio de esta escritura laberíntica es su carácter azaroso en el más estricto rigor. Como el laberinto es un desorden, una confusión (caos) en el más preciso de los órdenes: su función sorpresiva; su ubicuidad textual (el enigma está en cada una de las palabras); su reversibilidad absoluta (el enigma del cuento puede quedar modestamente reducido según la capacidad de lectura a un enigma policial (La Muerte y la Brújula) o a mera adivinanza (La Casa de Asterión) (15); la disponibilidad de los signos que se desplazan en un mismo relato, o de relato en relato recorriendo toda la Obra; la intercambiabilidad de las funciones: el nombre del teólogo puede aparecer como el nombre del asesino, el nombre del hechicero puede aparecer como el nombre de la víctima, etc. determinan una mayor autonomía del espacio literario, pero paralelamente van borrando el relato como acontecimiento para mostrarlo como un significativo total que se incluye a sí mismo.

23

La perífrasis es por definición un proceso de ocultamiento: uno de los elementos que entran en relación se desvanece frente a otro que lo alude y lo oculta. Cuando este procedimiento se desarrolla teniendo como eje generador un elemento referencial que en sí mismo es un enigma, tenemos una *perífrasis enigmática*. (16) Esta perífrasis, que puede

(15) El tema real de "La Muerte y la Brújula" es el enigma, el de la Secta del Fénix es el Secreto, el de La Casa de Asterión, la adivinanza: sus respectivas y posibles soluciones son secundarias.

(16) La teoría de la perífrasis enigmática está explicitada, entre otros textos, en: El Jardín de los senderos que se bifurcan, El Tema del Traidor y del Héroe, y en Tloen, Uqbar, Orbis Tertius. Conectada con el "problema de la serie", recurso clásico de la novela policial, en Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto.

desarrollarse dentro de una metáfora lineal o que puede desplazarse dentro de la exposición temporal del relato creando una imagen total, es uno de los modos de la omisión y el ciframiento. En realidad existen otros pero es su combinación y yuxtaposición —perífrasis enigmática, correspondencias concéntricas, analogías internas, el procedimiento de la falsa cotidianeidad y de la falsa negligencia para ocultar lo irregular— (17) lo que potencia su valor de encubrimiento. Pongamos por caso la técnica de “La Casa de Asterión”: una adivinanza basada en la constante y controlada elisión y alusión de los elementos del mito, está prefigurada en el relato intercalado en *El Zahir*”, motivado por las perífrasis enigmáticas:

<i>agua de la espada</i>	por	<i>sangre</i>
<i>lecho de la serpiente</i>	por	<i>oro</i>
<i>casa</i>	por	<i>Laberinto</i>
<i>Asterio-Asterión</i>	por	<i>Minotauro</i>

24

Dice Borges: “éste (el relato) encierra dos o más perífrasis enigmáticas y está escrito en primera persona” refiriéndose al relato imaginado en “*El Zahir*”, pero dando las claves para descifrar “*La Casa de Asterión*”. “*Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto*” es también complementario de “*La Casa de Asterión*” y la clave está dada en la cita que le precede aludiendo a la analogía metafórica telaraña-laberinto. Pero “*La Casa de Asterión*” presenta laberínticamente un enigma que es el del Laberinto: es por lo tanto un enigma del Enigma.

Otro de los procedimientos en clave muy común en Borges está tomado de una larga tradición renacentista. El prestigio cultural del latín obsesionó a los escritores de la época quienes cambiaban sus nombres en lengua vulgar pero sin perder la identidad: los *traducían*. Así un plebeyo Cazaubon, del patois caseau = huerto, bon = bueno, se elegantizaba Hortus Bonus. Esta tradición termina recalando irónicamente en la novela policial a través de Poe quien llama a su asesino Goodfellow: buen muchacho. Borges usa abundantemente de esta forma de ocultamiento y como siempre da la clave en su propia obra para que la descifremos, desde el sencillo Romeburg o Nicolás de Krebs a las variaciones del nombre Averroes = Benraist = Avenrys = Abun Rassad = Filius Rosadis = Averroes, o de Johannes Erígena = Escoto Erígena = Irlandés Irlandés, hasta sus for-

(17) “Los ojos ven lo que están habituados a ver, el unicornio, en razón misma de lo anómalo que es, ha de pasar inadvertido”.

mas más complejas. Las variaciones sobre el nombre de Salomón que efectúa Borges a lo largo de su obra tiene su fuente en el ensayo "Los traductores de las 1.001 noches" cuando cita a Burton: "Cada una de las palabras debe ser justa, pero su interrelación importa un falso. Un buen falso, ya que sus travesuras verbales —y otras sintácticas— distraen el curso, a veces abrumador de las Noches. Burton los administra: al comienzo traduce gravemente Sulayman Son of David, luego —cuando nos es familiar esa majestad— lo rebaja a Salomón Davidson". El proceso de Borges es a la inversa: Salomón = Solimán = Suleiman hasta Suleimán Bendaúd. Como el mismo Borges sugiere, en el caso de Burton se trata de aplebeyamiento de la fórmula. En Borges, de una jerarquización barroca que proyecta el elemento referencial a un espacio superculturalizado donde juegan los elementos "preciosos" de tradición, cultura y erudición, pero fundamentalmente los enigmáticos de las palabras ocultas en lengua extranjera —transliteradas— más el valor limpiamente formal de la grafía exótica. Pero este proceso de los ocultamientos enigmáticos se inserta en el juego de las correspondencias concéntricas: el enigma del nombre de Salomón remite a sí mismo y su clave se encuentra en alguna parte de la obra, al mismo tiempo que remite a otra obra que la propia: la de Burton, la fuente inicial.

25

Las correspondencias concéntricas amplían al infinito las *figuras* donde la ficción se espeja y acaba convirtiéndose en un laberinto óptico, como el espejo de Alejandro Bicorné, como el espejo que Tárik Benzeyad encontró en una torre. Estas correspondencias concéntricas se resuelven técnicamente como simples reiteraciones —repeticiones— de fórmulas originales que han sido suficientemente mostradas; o como relaciones concéntricas dentro de un mismo cuento la (falacia del argumento concéntrico), o en relaciones que circulan dentro de los textos creando una ambivalencia parcial en cada momento de la escritura (y de la lectura) pero que en definitiva se resuelve en la unidad textual absoluta: las obras de Borges son un único texto —laberíntico— que recrea el tema del Laberinto con técnicas específicamente laberínticas significándose por una ausencia —una doble ausencia— que sobreviene como una presencia dominante: el Enigma.

Mencionaremos sólo algunos de estos procedimientos, los menos frecuentados por los comentaristas. En la "Duración del Infierno" se comenta la versión del teólogo evangélico Rothe (1869) —en realidad Richard Rothe— que reaparece como Julius Rothe, el verdugo nazi de "El Milagro Secreto" así como el nombre del Hichicero Juan de Viterbo

asoma en Beatriz Viterbo, (El Aleph). Una de las notas de pie de página de "Tres versiones de Judas" donde se informa una fuente bibliográfica "Erfjord Christelige Dogmatik", invoca a su vez la obra "Vindicación de la Eternidad" escrita por el protagonista de El Milagro Secreto": Jaromir Hladik. Estas relaciones concéntricas se abisman dentro de un argumento concéntrico: el texto mismo soporta la versión secreta y la versión notoria del relato: el argumento de otra obra —en este caso dramática— "Los Enemigos", prefigura el argumento del cuento donde está insertada: "El Milagro Secreto" y actúa como clave para su interpretación.

26 En el prólogo de "Artificios" se alude a Herbert Ashe (personaje de Tloen, Uqbar. Orbis Tertius) del libro "El jardín de senderos que se bifurcan" en relación al cuento "La Muerte y la Brújula" de "Artificios". En Tloen se atribuye a Johannes Valentinus Andrea un libro —real en la ficción— que probaría la existencia del Orbis Tertius. Esta cita es la que construye la arquitectura del laberinto concéntrico que es Tloen. Johan Valentín Andrea, que Borges menciona con su nombre latinizado, es el autor real de un libro real "Las Bodas Alquímicas" (18), cuyo personaje (irreal pero real en la ficción) Cristián Rosencreutz crea una comunidad imaginaria, los rosacruces, que luego tendrá existencia histórica pues será creada a partir de la propuesta del libro. Es decir la creación pertenece válidamente a su autor, Valentín Andrea: la ficción acaba en realidad. Es lo que realiza el cuento pero en forma inversa. Borges —Andrea crea una obra irreal— la Enciclopedia de Uqbar a partir de la cual se crea la realidad imaginaria del nuevo universo pero, que en este caso, es la irrealidad del relato: la ficción acaba en ficción.

Pero estos relatos crean el Laberinto pero en realidad no lo *dibujan* en la textualidad: sólo "La Muerte y la Brújula" —como "El jardín de senderos que se bifurcan"— lo realiza como un verdadero ceremonial de la escritura imitando los "entrelazados" de Leonardo.

"La Muerte y la Brújula" es un relato "policial" donde Borges, a través de Red Scharlach (Rojo-Escarlata) jura "tejer" un laberinto. Pero este laberinto por primera vez es cuadrado. Este cuento está realizado sobre una estructura móvil que se desplaza del modelo de la triada al modelo de la tétrada. La ejecución de tres crímenes cometidos consecutiva y monótonamente el 3 de diciembre, el 3 de enero

(18) Véase "Histoire mondiale des sociétés secrètes" de Serge Huttin. Hay versión castellana.

y el 3 de febrero, en tres puntos distintos pero simétricos de la ciudad de Buenos Aires— dibujan un triángulo equilátero:

Esta tríada es falsa: como uno de los crímenes que no llega a cometerse, el de Gryphius (en latín: enigma), en la taberna de la Rue de Toulon cuyo dueño se llama Black Finnegan. (19) Pero en realidad Gryphius es Ginzburg (gin: coger en la trampa, burg: ciudad), pero no es Ginzburg sino Red Scharlach, el Dandy, (20) quien desea vengarse de Erik Lonnrot detective que había atrapado a su hermano y que trabaja con su Maestro-Sabio Treviranus (tre: tres, vir: hombre, anus: viejo) parodiando la novela policial clásica. (21) El laberinto triangular —el argumento notorio— que dibuja Red Scharlach para atrapar a Erik Lannrot es un laberinto falso; como una araña que teje su tela, el caudillo del hampa va construyendo al mismo tiempo la trama secreta de la cuaternidad: va dejando las pistas para que Lannrot —que figura el lector— lo vaya descubriendo progresivamente: el día judío comienza a la caída del sol, los crímenes cometidos el día 3, en realidad fueron ejecutados el 4; las referencias a la cultura hebraica que rodean el primer crimen, el del Dr. Yarmolinsky, postulan el cuatro: la secta de los Buscadores del Nombre, la mención del Sepher Yesirah y de los Hasidim y la nomenclatura divina conducen todas al Tetragramaton: el Nombre Divino que se compone de cuatro letras: J iod — H hé — V vau — H hé. (22) O como Scharlach soñaba en su venganza: “Yo sentía que el mundo es un laberinto del cual es imposible huir, puesto que todos los caminos, aunque fingieran ir al norte o al sur, iban realmente a Roma, que eran también la cárcel cuadrangular

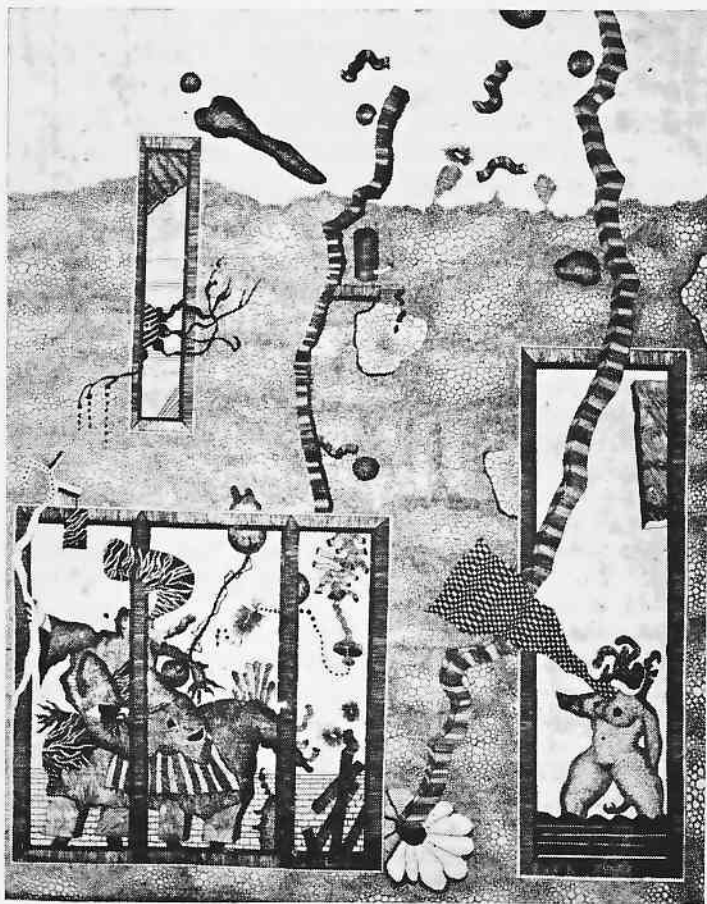
27

- (19) Finnegan's Wake, el laberinto joyciano: “el héroe empieza siendo Adán, pero también es Noé, Napoleón, el arcángel San Miguel, etc. Curtius, E. R. Ensayos sobre literatura europea. Seix Barral. O el otro nombre de Finnegan: “H.C.E. Here Comes Everyvody —Aquí viene todo el mundo— *tabernero* en Dublin. Butor, Michel: Repertoire, Minuit, 1960.
- (20) Johnny Dolan, el gangster de Nueva York que aparece en “Historia Universal de la Infamia” lleva también el apodo de el Dandy.
- (21) Refiriéndose a Cervantes dice Borges: “El plan de su obra le vedaba lo maravilloso; éste, sin embargo tenía que figurar, siquiera de manera indirecta, como los crímenes y el misterio en una parodia de la novela policial.
- (22) Este referente cultural está relacionado con el rol que juegan las letras (grammata) en la doctrina cosmogónica del Sepher Ietsirah, la ciencia de las letras, que tiene importancia similar en la Cábala hebraica y en el esoterismo islámico. Véase “La Kabbale juive” Vulliaud. Tomo 1 y “Symboles Fondamentaux de la Science Sacréé. R. Guénon. Gallimard, 1962.

donde agonizaba mi hermano y la quinta de Triste le Roy". La referencia a la Roma cuadrangular, la Roma Quadrata, se potencia con las menciones de los losanges de las ventanas, de los arlequines, de los colores de la pintura, pero sin embargo están denotados por tres adjetivos: amarillos, rojos, verdes". Por fin Scharlat ha trazado su laberinto cuadrangular para que Lonrot lo reconstruya como debe reconstruirlo el lector. Y el laberinto es precisamente un losange.

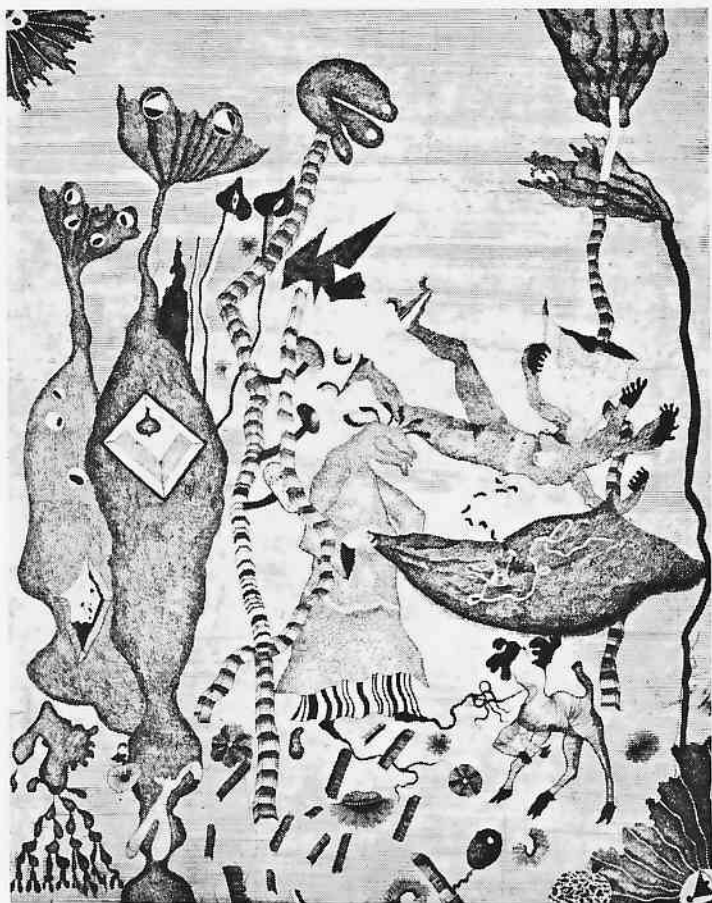
Sin embargo este laberinto espacial que es la Trampa no es sino una débil imagen de aquel otro —que no debe mencionarse— “de una sola línea recta y que es insensible, incesante” que propone Lonrot y que es la verdadera Trampa y el verdadero Enigma: El Tiempo, un laberinto realmente infinito —de la equidistancia infinita— donde Lonrot no sería muerto nunca, o donde sería muerto incesantemente.

Esta transformación de tres en cuatro se opera entre los protagonistas del cuento: el lector asiste a su gradual desarrollo y encuentra, finalmente, las claves convenientemente descifradas por los mismos habitantes del laberinto.



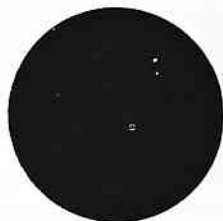
Pero no todas las claves se despliegan dentro del parámetro de la escritura que reúne a Scharlach y Lonnrot. Hay otras inscriptas en la relación directa texto=lector y que cubren toda una zona oculta —doblemente oculta—: el lector preocupado por traducir las claves de primer grado deja pasar, en el movimiento de la lectura, aquellas que le estaban destinadas inscriptas al nivel del discurso y no de la historia. Ofrezcamos algunas: las formas crípticas de los nombres citados, las menciones constantes al número 3 y a sus múltiplos: “Tereer Congreso Talmúdico”, “tres años de guerra”, “tres mil años de opresiones y de progroms”, “tres años hacía que Lonnrot había hecho encarcelar al hermano de Red Scharlach”, “nueve días y nueve noches de agonía”, “le leyó con toda gravedad un pasaje de la disertación trigésima tercera de Philologus”, las demoras intolerables que progrom clandestino y frugal que ha necesitado tres meses para liquidar tres judíos”, e irónicamente, como clave central: “no hay que buscarle tres patas al gato”: es decir que hay que buscarle las cuatro que realmente tiene.

La doble función que cumplen estas alusiones es característica en Borges: al mismo tiempo que registran el sistema



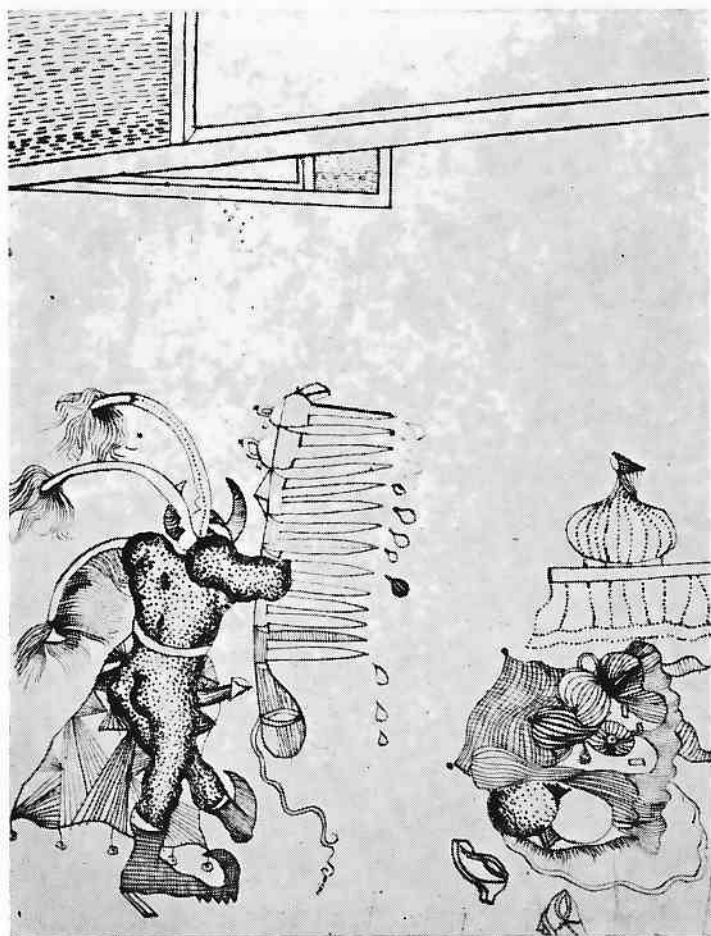
de cifrado se realizan como verdaderos *operadores realistas* dentro del discurso anelando la abstracción del enigma en una atmósfera de cotidianidad y banalidad también de función dual: oculta la realidad ficticia del primer texto pero al mismo tiempo lo realiza como un texto "realista".

LA LECTURA DEL LABERINTO



Leer un relato no es solamente pasar de una palabra a la otra, es también pasar de un nivel al otro. Comprender un relato no es solamente seguir el desarrollo de la historia es —al mismo tiempo— reconocer los niveles, proyectar los encadenamientos horizontales del suceder narrativo sobre un imaginario eje vertical. La lectura del laberinto exige establecer una relación entre la interioridad y la exterioridad y pasar —descender— desde lo alto hacia lo bajo.

30



La mayor imposibilidad de la lectura de los cuentos de Borges es precisamente la superposición de los varios niveles que juegan, ellos mismos, en distintos niveles del texto. En primer lugar tenemos un nivel puramente lingüístico donde se incluyen neologismos, reflexiones sobre el lenguaje, alusiones lingüísticas, variaciones y desplazamientos semánticos, arcaísmos, latinismos, argentinismos, etc. Un segundo nivel narrativo donde podemos detectar a simple vista: narración clásica, procedimientos de la narración oriental, suspenso policial, ruptura de los elementos tradicionales del relato, en suma: una revisión *irónica* del proceso narrativo. (23) Y un tercer nivel referencial donde se exploya una prolija información, tal vez no tan vasta como se ha creído —en literatura y filosofía: una erudición selectiva, de lector hedonista, donde faltan insólita pero sintomáticamente las referencias a hechos pictóricos; el contexto cultural contribuye a crear un espacio literario superculturalizado por citas, las alusiones, los comentarios que reenvían a una cultura de lo impreso; y en un retorno falaz, a una falsificación perversa de las fuentes aludidas.

Estos informantes que debieran actuar en el desarrollo del relato como operadores de realidad, tienen, sin embargo, una funcionalidad muy especial: actúan como verdaderos signos dilatorios —signos enigmáticos de primer grado que despistan el relato—: los nombres propios, los lugares geográficos, los nombres de las obras, que se citan con intolerable precisión bibliográfica y que a primera vista juegan como anclajes del discurso, tienden dentro de la unidad estructural del relato a desposeerlo de toda realidad: son datos precisos pero ajenos a la *realidad del lector* (apuntan también a una segunda realidad del lector: la relectura): fijaos en un tiempo pasado, en lugares extraños, desconocidos o exóticos, en grafías ajenas, funcionan como elementos ambivalentes: fijan la acción pero la desvanecen, contribuyen a precisar el discurso pero contaminan de lejanía e irrealidad la historia. (24)

(23) Este replanteo reflexivo consistente en la utilización no tradicional de tpos literarios y procedimientos narrativos tradicionales, no llega a hacer desaparecer la dependencia al modelo: en Borges hay una voluntad *realista* de no confundir el modelo con su copia y prefiere no adaptarlo: la percepción irónica no soslaya la *reescritura del modelo*.

(24) "La exacta geografía de los hechos que voy a sugerir importa muy poco. Además, qué precisión guardan en Buenos Aires los nombres de Amritsar o de Udh?" (El hombre en el umbral). En realidad lo que Borges pretende es cargar de la necesaria inverosimilitud el relato para hacer real la ficción.

Entrar en el laberinto es entrar en la obra. Recorrer los pasillos, los corredores entrecruzados, las exasperadas galerías paralelas, es recorrer el discurso Re-*visar* las salas hexagonales, los descansos, las escaleras que ascienden y descienden es recrear la historia. Llegar al centro —*descender a la cripta*— es encontrar el desenlace: el Enigma. Si la literatura es laberinto, el secreto constitutivo de la literatura se vuelve *figura del secreto* en el texto. El enigma del fatigante laberinto es sencillo y directo: no es otro que el de la literatura y este Secreto no está en ninguna otra parte, se encuentra en la narración de la que la palabra secreto no es más que una figura. La lectura del Laberinto —el secreto que tenemos bajo los ojos— consiste en volvernos también nosotros imagen de ese secreto. La no resolución de los enigmas que nos presenta el texto no es más que la exposición del problema y la solución es extratextual: se produce cuando volviéndonos figuras del relato pasamos a la imagen del texto y nos recreamos en ella. Pero la aspereza de la lectura de la Obra total proviene de que el lector se enfrenta con una *totalidad imposible* donde cada signo —cada referente literario, cultural— remite a una traducción: es decir a otro signo y éste remite al primero: el significado de cada signo es otro signo: el significado de la literatura de Borges es la literatura. Acostumbrados como estamos a una lectura como tradición esotérica donde todo escrito literario remite a una *ideología*, un *texto vacío* como el de Borges se nos aparece como increíble. El texto borgeano no es *esotérico* en el sentido de que remite a una realidad ajena al mismo; el error de perspectiva de ciertos críticos consiste justamente en una lectura transitiva de la Obra entregándose al reverso de los símbolos. Pero tampoco debemos entender que es una simple tautología; aunque implique *literalidad absoluta* la doble articulación de la textualidad combina una transformación simultánea del lector y del texto. El verdadero lector de Borges es aquel que se atiene a la letra (literalmente) y reniega (sacrifica) los otros textos posibles: el universo, el hombre, las cosas. Pero esta lectura literal no es simple, exige una lectura doble: una lectura concreta —el signo traducido por otros signos—, y una lectura abstracta que reenvía a los “modelos”.

Estas dos fases de la lectura —dos lecturas que son precisamente la relectura aludida— recorren las dos escalas semánticas que circulan la textualidad:

el *primer texto*: una verdadera lectura sintagmática efectuada sobre el recorrido del discurso y la historia donde se percibe el relato como producto de su propia elaboración;

el *segundo texto*: una lectura vertical donde se inscriben las analogías, las correspondencias, los entrecruzamientos concéntricos, el verdadero relato a descifrar. Pero el enigma literario no está ni en el primer texto ni en el segundo: es una producción interdiscursiva entre ambos textos que hay que retener (visualizar) para poder leerlo en su totalidad. Toda lectura deja siempre elementos residuales que no alcanza a absorber (la deperdición de texto): en el caso de Borges esta pérdida que se presenta como necesaria puede ser también fatal: percibimos algunos niveles —los más claros, los más transparentes— y desconocemos los más oscuros, aquellos que son por propia postulación del narrador los más importantes. Ocurre que el desdoblamiento textual produce una renovación de las disposiciones lógicas del relato, nos hace leer otro relato subyacente —por lo que el primer texto se convierte, en el régimen de valores, bruscamente en una anterioridad puramente referencial —un pre-texto—: el segundo texto es en realidad el Primero, el que ejecuta la verdadera *relación*, el que actúa como eje semiótico prevalente y trascendental: el único que ha querido realmente escribir el autor.

NICOLAS ROSA

